



©Anagnórisis
©Los autores
©The authors
©Les auteurs

Imagen de portada gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

**Figurines para *La cena del Rey Baltasar*
V́ctor M^a Cortezo, 1947**

La colección de obra sobre papel, integrada por figurines, escenografías, dibujos y estampas, es, sin duda, una de las más ricas del museo con más de 12.000 fondos catalogados, lo que la confiere de un enorme valor documental y gráfico para el estudio de la evolución del lenguaje plástico en las Artes Escénicas.

La extensa colección de figurines y escenografías almacenada en el Centro de Documentación Teatral de Madrid pasa al Museo en 1991. Una colección formada por más de 4.000 obras, que abarca toda la actividad teatral producida por los Teatros Nacionales (Teatro de la Zarzuela, Teatro María Guerrero y Teatro Español) desde su creación en 1939 hasta prácticamente nuestros días. Son bocetos, apuntes y teatrines que pertenecen a los grandes escenógrafos y figurinistas de los últimos 50 años, como los figurines que aquí se presentan, de V́ctor María Cortezo para *La cena del rey Baltasar* (1947).

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO

Cover image courtesy of the [Museo Nacional del Teatro](#)

**Figurines pour *La cena del Rey Baltasar*
V́ctor M^a Cortezo, 1947**

La collection d'œuvres sur papier, composée de figurines, de scénographies, de dessins et de gravures, est sans aucun doute l'une des plus riches du musée avec plus de 12 000 fonds catalogués, ce qui lui confère une énorme valeur documentaire et graphique pour l'étude de l'évolution du langage plastique dans les arts de la scène.

La vaste collection de figurines et de scénographies stockée au Centre de documentation sur le théâtre de Madrid a été transférée au musée en 1991. Une collection de plus de 4 000 œuvres couvrant l'ensemble de l'activité théâtrale produite par les théâtres nationaux (Teatro de la Zarzuela, Teatro María Guerrero et Teatro Español) depuis sa création en 1939 jusqu'à nos jours. Ce sont des esquisses, des notes et des castelets appartenant aux grands décorateurs et costumiers des 50 dernières années, comme c'est le cas des figurines présentées ici, par V́ctor María Cortezo pour *La cena del Rey Baltasar*.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



Image de couverture avec l'aimable autorisation du [Museo Nacional del Teatro](#)

**Figurines for *La cena del Rey Baltasar*
V́ctor M^a Cortezo, 1947**

The collection of works on paper, made up of figurines, scenographies, drawings and prints, is undoubtedly one of the richest in the museum with more than 12,000 cataloged funds, which gives it an enormous documentary and graphic value for the study of the evolution of the plastic language in the Performing Arts.

The extensive collection of figurines and scenographies stored in the Theater Documentation Center of Madrid passes to the Museum in 1991. A collection of more than 4,000 works, covering all the theatrical activity produced by the National Theaters (Teatro de la Zarzuela, Teatro María Guerrero and Teatro Espańol) from its creation in 1939 to practically our days. These are drafts, sketches and puppet stages that belong to the great set designers and costume designers of the last 50 years, like the figurines that are presented here, by V́ctor María Cortezo for *La cena del Rey Baltasar*.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



- BOLAÑOS – DE LOS REYES – PALACIOS – RUESGA
(EN COLABORACIÓN CON FRANCISCO J. CORNEJO VEGA)
La magia de los títeres en el teatro áureo español:
la Máquina Real en el Corral de la Montería de Sevilla
The magic of the puppets in the Spanish golden theater: the
Máquina Real in the Corral de la Montería of Sevilla 6-58
- PURIFICACIÓ MASCARELL
El teatro infantil de Elena Fortún y la canción de raigambre
popular 59-77
Le théâtre pour l'enfance d'Elena Fortún et la chanson de base populaire
- JORGE MACHÍN LUCAS
Un palimpsesto de Juan Benet: la parodia nietzscheana de Max
A Palimpsest of Juan Benet: Max's Nietzschean Parody 78-102
- RUTH MARÍA GUTIÉRREZ ÁLVAREZ
El espacio sonoro en la obra teatral de Jesús Campos García
The sound space in the plays by Jesús Campos García 103-120
- JOSÉ CORRALES DÍAZ-PAVÓN
*Cartas (de amor) a Stalin: génesis textual de Cartas de amor
a Stalin, de Juan Mayorga*
*Cartas (de amor) a Stalin: textual genesis of Cartas de amor a Stalin, by
Juan Mayorga* 121-146
- MANUEL MUÑOZ BELLERIN
La práctica cultural del teatro en el desarrollo de las capacidades
creativas. Teatro Aplicado en contextos de estigmatización:
estudio de caso con persona sin hogar 147-173
The cultural practice of theatre in the development of creative abilities. Applied
Theater in contexts of stigmatization: case study with the homeless
- RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/
CRITIQUES: «EN PREMIERE FILE»**
- LIBROS/ BOOKS/ LIVRES
- AZEVEDO, Ângela de, *El muerto disimulado* 175-181
ELISABETH TREVIÑO SALAZAR
- FERNÁNDEZ FERRERIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el
teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones
quijotescas* 182-189
GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

CARRERA, André, <i>Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia</i> LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ	190-193
VILLEGAS-SILVA, Claudia, <i>Integraciones: Nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas</i> ELBA ANDRADE	194-199
La iniciática «rehumanización» hacia el drama social: <i>Comedia sin título</i> de Federico García Lorca y <i>El sueño de la vida</i> de Alberto Conejero. Edición de Emilio Peral Vega (Cátedra, 2018) MIRIAM GARCÍA VILLALBA	200-205
GARCÍA LORCA, Federico, <i>El público</i> JAVIER DOMINGO MARTÍN	206-210
<i>Federico y Lola, el desencuentro</i> , de Jon Sarasti ALBA SAURA CLARES	211-218
ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES	
<i>Outside</i> , de Roberto García de Mesa YOLANDA CASTRO MARTÍN	219-224
<i>Desde lo invisible</i> . La Quintana Teatro. 25 de mayo. Teatro Valle-Inclán (Madrid) ESTHER FERNÁNDEZ	225-229
<i>Vamos a contar mentiras</i> , de Alfonso Paso, en húngaro, al aire libre. EZTER KATONA	230-237
ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»	
GLENDIA Y. NIETO-CUEBAS, JOHANNA ADRIAN BURR, SARAH GIELINK Interview: Teatro Inverso	239-245

La magia de los títeres en el teatro áureo español: la Máquina Real en el Corral de la Montería de Sevilla

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro
(Bolaños – De los Reyes – Palacios – Ruesga)
En colaboración con Francisco J. Cornejo Vega
*Universidad de Sevilla**
piEDAD@us.es
mdelosreyesp@telefonica.net
vicentepalaciosgalan@gmail.com
juanruesga@juanruesga.com
fjc@us.es

Palabras clave:

Títeres. Máquina real. Corral de la Montería. Contratos de titiriteros. Reconstrucción virtual.

Resumen:

El objetivo del presente artículo es la visualización en 3D, de la reconstrucción virtual de la Máquina Real sobre el escenario del Corral de la Montería de Sevilla y la temprana apropiación por las compañías de titiriteros de los corrales de comedias como espacio para el ejercicio de sus diversas actividades y del estatuto jurídico de las compañías profesionales de comediantes.

The magic of the puppets in the Spanish golden theater: the Máquina Real in the Corral de la Montería of Seville

Key Words:

Puppets. Royal Machine. *Corral de la Montería*. Puppeteer contracts. Virtual reconstruction.

Abstract:

The aim of the present paper is to offer a 3D display of the virtual reconstruction of

* El presente artículo completa el publicado en *Die Vierte Wand* sobre este tema en lengua inglesa por los citados autores en abril de 2018, pp. 122-139, del que tomamos algunas citas y reproducimos ciertas imágenes.

the Royal Machine on the stage of the *Corral de la Montería* in Seville and the early appropriation of the *corrales de comedias* by puppeteer companies as spaces for the practice of their various activities and of the legal status of the professional comedian companies.

La atención a la historia del teatro como práctica escénica que se ha venido produciendo especialmente a partir de la década de 1980 en la comunidad científica internacional –si bien hay destacables estudios anteriores que sentaron las bases y continúan vigentes– ha favorecido la recuperación de un patrimonio cultural que había permanecido soterrado en archivos y bibliotecas. Este interés por la investigación de los distintos aspectos que conforman la práctica escénica, ha alcanzado no solo a las manifestaciones teatrales y parateatrales ejecutadas por actores de carne y hueso, sino a las interpretadas por muñecos, que gozaron de gran atractivo para el heterogéneo público, popular y culto, de los corrales de comedias.

La cuestión no debe sorprendernos, pues basta echar la vista atrás para contemplar una sociedad casi analfabeta o semianalfabeta, ávida de diversión, donde todo lo noticiable se transmitía no solo por medio de la lectura ocular, sino de boca en boca, a través de la vista y el oído. Y es en este contexto sociocultural, donde debemos situar el teatro de muñecos en sus diversas manifestaciones. Poco a poco y a medida que el teatro se fue profesionalizando a partir de la década de 1580 con la aparición de las compañías de actores y la creación de los corrales de comedias, ese tipo de espectáculo fue invadiendo su terreno, tanto en la utilización de esos locales que ofrecían un lugar acomodado y cerrado, donde ejecutar sus diversos ejercicios y controlar la entrada (se trataba de vivir de la profesión), como en la apropiación del régimen jurídico-administrativo que regulaba y velaba por los actores profesionales, los cuales luchaban por reivindicar su estatus frente a la degradación moral que la sociedad les atribuía. Frente a ellos, los titiriteros contaban, además, con una permisividad por parte de moralistas y censura, al no poner sobre las tablas a personajes de carne y hueso, no gozada por aquellos. Aunque también se les prohibía todo tipo de historias



deshonestas¹, los muñecos no inducían con la misma fuerza que los personajes humanos a la perversión, al erotismo y, en definitiva, al pecado de la carne, a la lujuria, tan combatida por los moralistas. La prueba más evidente de ello es la permisión para representar durante la Cuaresma, época de mortificación y penitencia en la liturgia católica, donde las representaciones estaban prohibidas. Época inhábil del año dramático aprovechada por los titiriteros para ocupar los corrales con el beneplácito de sus propietarios y arrendadores que veían aseguradas sus ganancias, porque el teatro era un comercio muy lucrativo; y qué decir para los titiriteros, pues el público, acostumbrado al espectáculo cotidiano, contemplaba estas diversiones como una forma de llenar su ocio.

Es verdad que no todos los titiriteros gozaban del mismo prestigio y no todos representaban en corrales, sino en casas, posadas u otros lugares donde se les proporcionara un espacio apropiado para instalar el tinglado de la farsa. Tampoco todos dominaban la variada suerte de ejercicios que ejecutaban. Había volatines, maquinistas, tramoyeros, músicos, acróbatas, carpinteros y actores que, además de manejar los muñecos, actuaban y le ponían voz a las figuras de las historias representadas.

Quizá desde hoy podríamos preguntarnos qué ofrecían los títeres para que el público acudiera con tanta avidez a contemplar sus espectáculos, que, por otra parte, aunque ofrecían variedad de actividades, muchos estaban constituidos a imagen y semejanza de los que proporcionaban las compañías de actores durante la temporada dramática. Es probable que la respuesta se encuentre en estas palabras del estudioso Juan Manuel Rozas, que expresan – con gran acierto– lo que significaba el teatro para el espectador del Siglo de Oro y que nos ponen en situación:

En efecto, ese público, en parte analfabeto, sin libros, sin museos, sin casi láminas, sin carteles en las calles, sin radio, sin cine, sin televisión, sin la terrible propaganda de nuestros días de sociedad de consumo, sin periódicos, sin revistas, sin grandes ciudades, sin salas de fiesta creadoras

¹ Véase Piedad Bolaños Donoso, 2017, pp. 17 y 24.



de erotismo, sin rápidos medios de transporte para viajar o huir de lo cotidiano, sin teléfono, etc., concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia. Y hasta cultura. El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco (1976, p. 97).

Y, tratándose de títeres, añadiríamos nosotros «y magia...», esa magia que tienen estos expresivos muñecos, ricamente ataviados, cuya gestualidad nos cautiva y como una chispa conmueven, despiertan nuestra imaginación y fantasía, con un entusiasmo semejante y una parecida admiración a los que continúan vigentes hoy día en este tipo de representaciones, tanto para niños como para adultos. Además, sus funciones poseían en parte el estatuto de disfrutar de «vacaciones morales», en palabras de Eugenio Asensio aplicadas al entremés, «amparado por sus festivos privilegios» (1971, pp. 34-35), que también ejecutaban. En ellas, el espectador se sentía como un ser superior, sapiente y dominador de la situación, sin quedar turbado por la burlesca problemática del viejo celoso, la justicia apaleada, el burlador burlado, el marido cornudo, el soldado fanfarrón, el simple ingenuo... y los palos repartidos a troche y moche, que, junto a vidas de santos, encarnizadas batallas, comedias de enredo, historias bíblicas, corridas de toros, ejercicios acrobáticos... componían su repertorio, provocando en el público una complicidad sin límites. Pero, por si todavía fuera poco, aportaban para la historia del espectáculo una nueva forma de ver teatro, diferente por completo a la habitual en los corrales de comedias.

El universo de los títeres era variado, debiendo precisar tras estas reflexiones de tipo general que aquí nos centraremos solo en la segunda de las dos categorías en que John J. Varey –pionero investigador de este mundo– clasificaba las compañías de títeres de la época:

Las compañías pequeñas que representaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatrillos de títeres de mano; y las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas (1957, p. 242).



Estas segundas, denominadas de «máquina real»² desde el primer tercio del siglo XVII (en fecha que precisaremos) hasta el siglo XIX para referirse a las compañías de títeres que actuaban en los corrales de comedias, tendrán una vida muy fecunda en estos siglos, si bien con una historiografía más escasa en datos para el Seiscientos, la cual en su mayor parte está por hacer. De aquí, el interés de los dos documentos referidos y transcritos en Apéndice en su totalidad (I y II). El primero fue publicado parcialmente por Antonio Manuel González Díaz (1997, pp. 231-233)³ y estudiado por nosotros en abril de 2018; y el segundo es inédito, aunque quedó referido en este trabajo, analizándolo en el presente, como ya anunciábamos en él⁴. En fecha bastante temprana, ambos arrojan luz y ratifican suposiciones realizadas de acuerdo con testimonios posteriores.

En cuanto al uso de la lexía «**maquina real de títeres**», aunque Piedad Bolaños documenta su empleo por primera vez en un contrato firmado ante escribano público, en Sevilla, el 31 de marzo de 1631, entre Valentín Colomer «autor de la máquina de los títeres por Su Majestad» (que el 30 de marzo del citado año había solicitado permiso para representar en el hispalense Corral de la Montería) y un tal Juan Garrido, «tocador de instrumento dulzaina» (2017, pp. 24-25), esa fecha hay que llevarla ahora a unos días más adelante: probablemente al 4 de abril de 1631 y con total seguridad al 15 de mayo de dicho año. Es entonces cuando aparece por vez primera de forma literal dicha lexía –«maquina real de títeres»– en los dos documentos arriba referidos, firmados ante un escribano público de Ayamonte (actual provincia de Huelva y zona linderas con tierras portuguesas, entonces bajo la corona española). Y apuntamos la posibilidad

² Sobre la etimología del nombre, véase Francisco J. Cornejo Vega, 2006, pp. 17-20.

³ A quien agradecemos haber exhumado y dado a conocer este importante testimonio.

⁴ «Aunque aquí –escribíamos entonces– vamos a adelantar los datos referidos a los elementos técnicos y de funcionamiento que aparecen en el inventario, tanto este documento completo, como un segundo contrato de obligación entre los miembros de la compañía, están siendo analizados en toda su novedad y serán publicados próximamente» (2018, p. 126, n. 19, en cita traducida a nuestra lengua, como sucederá con todas las procedentes de dicho artículo).



del 4 de abril porque es la fecha de la escritura firmada en Sevilla, ante el escribano público Pedro de Ayala, para formalizar la venta por Miguel Llobregat⁵, valenciano, de su «máquina real de títeres» a Juan de Soto, de Alcalá de Henares, y a Pedro Antonio Fortesa, vecino de Mallorca, junto a sus respectivas mujeres, María de la Paz y María Carrión, por valor de 3.000 reales, como se declara en la primera escritura ayamontina (sus respectivas firmas, excluidas las dos consortes por no saber: Imagen 1). Venta del 4 de abril que no hemos podido hallar por el extremado deterioro del legajo de dicho escribano correspondiente a esas fechas⁶.

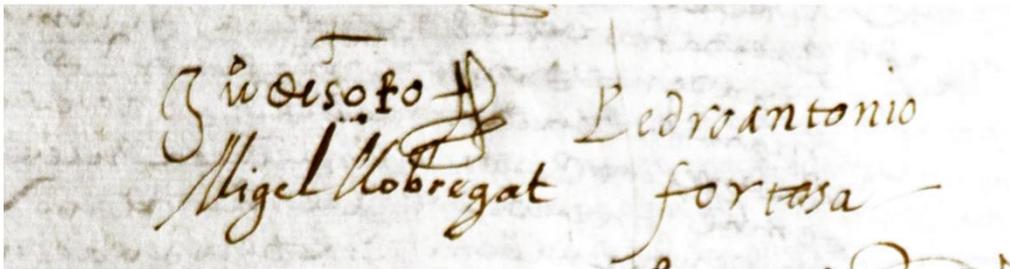


Imagen 1. Firmas de comediantes de la escritura del APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

Sin embargo, como se deduce de la carta de obligación de Ayamonte, todo lo contenido en aquella se recoge en esta, donde se detallan el precio de la venta, la forma y condiciones de pago, y lo que es más interesante para nuestro propósito: el inventario de todo el hato aportado por ambas partes –Llobregat / Soto-Fortesa y esposas–, hipotecado hasta el cumplimiento de la paga estipulada (Apéndice I)⁷:

⁵ Así se firma, si bien el escribano lo denomina en la documentación «Miguel de Lobregat». En nuestro texto respetamos para su nominación la de su firma autógrafa.

⁶ Este escribano, Pedro de Ayala, está trabajando en estas fechas en Sevilla en el Oficio XVIII (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla). El año de 1631 corresponde a los legajos: 11781, 11782, 11783 y 11784. En el primer legajo, no se encuentra esa escritura, así como en el tercer y cuarto libros. La hubiéramos hallado en el libro segundo que está deteriorado e impracticable para su consulta.

⁷ En la transcripción de los documentos, respetamos en lo posible la grafía del original; no obstante, para facilitar su lectura suprimimos las consonantes dobles innecesarias fonológica y fonéticamente, desarrollamos las abreviaturas e incluimos la tilde sobre la ñ sin marcarlo, separamos palabras, y puntuamos y acentuamos con criterios actuales.



Yten que por quanto en la dicha scriptura de la dicha benta de la dicha máquina real de títeres no se declara por menor y especificadamente las puestas, figuras, ropaje y demás cosas que tiene y se contiene en la dicha máquina real ni las que en la de nos los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio teníamos, que ypotecamos la vna y la otra a la paga y siguridad de los dichos tres mil reales y al cumplimiento de las demás obligaciones en la dicha scriptura contenidas, y, para que aya claridad dello y se sepa cuáles y cuántas son las dichas puestas, figuras, traxes, y cosas y bestuarios tocantes y consernientes a la dicha máquina que tenían al tiempo y quando se hizo el dicho contrato de benta y esas mismas tienen oy, declaramos anbas partes que las que tocan a la dicha máquina principal que nos bendió el dicho Miguel de Lobregat y resibimos del susodicho son las siguientes⁸:

Conviene advertir que es la primera vez que se recoge un repertorio completo y detallado de los ajuares con que viajaban estas compañías, suministrando noticias muy jugosas sobre su vida profesional, como veremos.

Pero, tras la consideración del término lexicalizado «máquina real» y su primera aparición documentada en nuestra lengua (por ahora), quizá convenga antes de continuar adelante visualizar para el lector no especializado cómo era el artefacto a que nos estamos refiriendo, que daba nombre a determinadas compañías profesionales. En la *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)* encontramos esta síntesis de su historia y características (Cornejo 2017a):

Puppet theatre of the Spanish Baroque period. This was the name (literally, «royal machine») of the professional theatre companies which, annually licensed in the name of the king [...] or their corresponding viceroys, via the Council of Castile, were allowed to perform in existing commercial venues –generally the *corrales de comedias* or «theatrical courtyards»– throughout the Spanish monarch’s territories (Castile, Aragon, Portugal for a few decades, the viceroyalties of New Spain, of Río de Plata, etc.) at least from 1634 to the beginning of the 19th century.

The repertory consisted of the same hagiographic pieces and magic comedies played by the actors, as was the structure of the shows: a prologue, a three-act play, dances and *entremeses*, almost always ending with a parody of a bullfight –all this accompanied by music. The *máquina real* companies took advantage of the periods when actors were forbidden

⁸ Ayamonte (Huelva), Archivo de Protocolos de Ayamonte [en adelante APA], Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f. [f. r.].



to play (above all during Lent) when the puppets performed in the big cities with much success. The troupes consisted of a *maestro maquinista* (chief machinist or puppet operator), various other machinists and apprentices, between five and ten in total, normally Spaniards. Their shows were frequently shared with other professionals (acrobats and tightrope walkers, for example)...

Su estructura estaba constituida por una caja escénica de madera de 6.7 x 3.8 m que sus ejecutores armaban sobre los tablados de los corrales de comedias para mostrar sus actividades, como ilustra la imagen de su reconstrucción virtual levantada sobre las tablas del Corral de la Montería, un lugar de representación reconstruido virtualmente por nuestro Grupo de Investigación en el espacio donde estuvo alojado y con medidas reales [Imágenes 2 y 3], suministradas por un dibujo de época (1691) [Imagen 4]⁹.



Imagen 2. Maqueta virtual exterior del Corral de la Montería.

⁹ Véanse nuestros estudios al respecto: Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, coord., 2010; Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, Ruesga Navarro, 2012; Reyes Peña y Palacios, 2015; Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga, 2016a, 2016b y 2017. El conjunto de los resultados hasta ahora obtenidos por este Grupo de Investigación, en <http://investigacionteatrosiglodeoro.com> Para reproducir la citada máquina real, nos hemos basado en las medidas y los esquemáticos y sugerentes dibujos de Francisco J. Cornejo, 2006, p. 25, y los dibujos de Ignacio Fortún «siguiendo datos de Cornejo, con leves correcciones», en Adolfo Ayuso, 2017, p. 231.





Imagen 3. Vista general del interior del Corral.

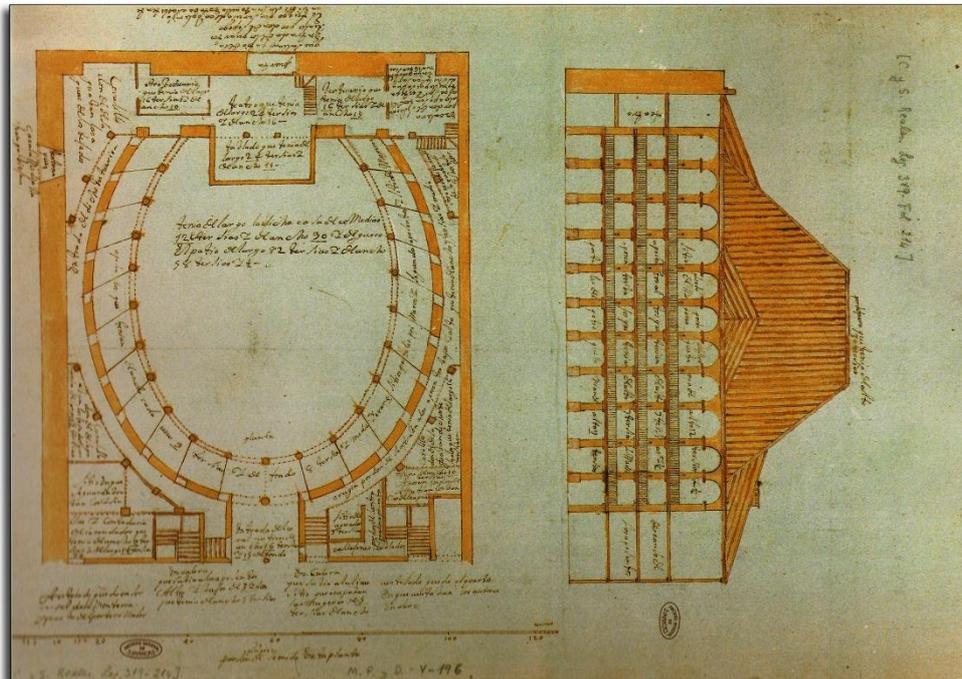


Imagen 4. Dibujo de Simancas. Planta y alzado [Archivo General de Simancas (MPD-5-196)].



En el interior de esa caja de madera, cerrada por tres de sus lados (fondo y laterales), cubierta con bambalinas en su parte superior y abierta a los espectadores por su parte frontal y separada de ellos por el marco de proscenio y telas o cortinas ejerciendo la función de telón de boca [Imágenes 5, 6, 7, 8 y 9], es –repetimos– donde realizaban los titiriteros sus diversas actividades [Imágenes 10 y 11]; es decir, una estructura que nos evoca lo que más tarde se denominará «teatro a la italiana», contrastando con el característico escenario de corral (sin marco de proscenio, sin telón de boca y rodeado de público por tres de sus lados –frontal y laterales– y, a veces, incluso por el fondo).



Imagen 5. Reconstrucción virtual de la Máquina Real sobre el tablado del Corral de la Montería.

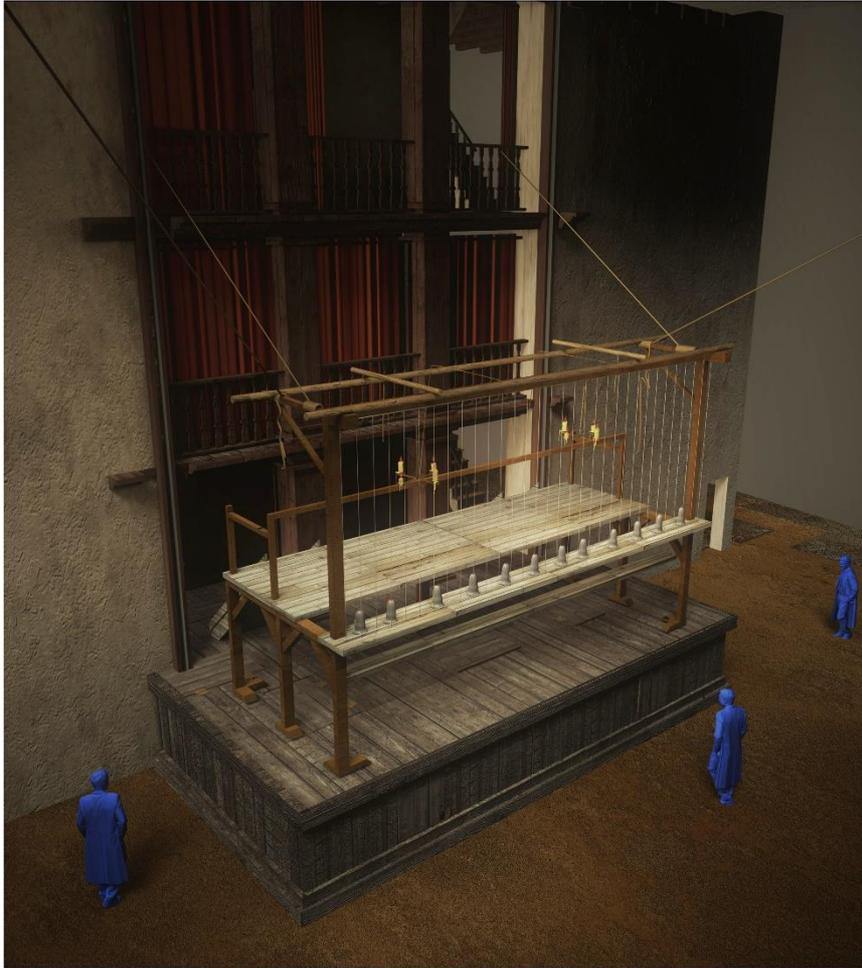


Imagen 6. Estructura de la Máquina Real.



Imagen 7. Estructura vestida de la Máquina Real.





Imagen 8. Telón cerrado de la Máquina Real.



Imagen 9. Telón abierto de la Máquina Real, con su cortina de hilos e iluminación artificial.





Imagen 10. Titiriteros actuando en la Máquina Real.



Imagen 11. Vista frontal de la Máquina Real.



Todo lo necesario para montar este tipo de estructura y espectáculo (telas, cortinas, escenografía, recursos escénicos, vestuario, instrumentos musicales, luces artificiales... y muñecos) excepto la estructura de madera, que era construida en cada lugar y ocasión [Imágenes 12, 13 y 14¹⁰], constituían el hato de estas compañías, que se desplazaban con él por toda la Península, como muestran sus respectivos inventarios. He aquí el primero citado:

- Primeramente, los castillos con el aparato de la máquina, palos nesarios y demás adornos della con su baya de lienso pintada con diferentes figuras y países al olio.
- Yten dos cortinas de yladillo de seda berde y naranjado.
- Yten vna tramoya hecha con sus garruchas.
- Yten seis candeleros o alcayatas para poner luses quando se representa de noche.
- Yten vna armadura para poner vn púlpito en la comedia de San Juan.
- Yten seis arcas para llebar el aparato y figuras.
- Yten vna arquilla de cobrar.
- Yten vna tramoya hecha de plomo con vna bota y brocal de alambre para las tramoyas de San Juan y Cristo.
- Yten dos cortinas de gerguilla verde para las puertas de los castillos por do salen las figuras.
- Yten catorze baras de lienso basto.
- Yten vna tramoya de vn dragón y otra de vna sierpe para la comedia de Morgana.
- Yten vna colonia azul para la tramoya de la Birgen.
- Yten vna manga de lienso para el buelo en la comedia de Morgana con sus cuerdas de cáñamo.
- Yten tres dosenas de palos para llebar las figuras con sus tornillos de hierro y vna escalerilla de madera para jugar los toros.
- Yten nuebe banderas de tafetán de diferentes colores y dos de campo de lo mismo.
- Yten ocho espadas para las figuras, las seis de hierro y las dos de madera con sus guarnisiones de hilo de hierro.

¹⁰ Agradecemos a Jesús Caballero, director de la compañía de títeres «La Máquina Real» de Cuenca, las imágenes de estos dos tipos de títeres y permitirnos su reproducción.



- Yten vna caja de guerra con sus baquetas.
- Yten vna tronpeta y vnas sonajas.
- Yten cinco toros.
- Yten dose caballos grandes y seis chicos con sus sillas y frenos y demás jaeses.
- Yten vna carrosa con sus pilares y araña dorada guarnesida de baqueta con seis cortinas de damasco berde y el araña guarnesida con franja de seda y oro falso.
- Yten seis jitanos y jitanas para vna dans[a].
- Yten seis gigantes para otra dansa en la prosesión que se hase en la conquista de Balensia con sus bestidos de telillas de colores.
- Yten honse figuras de manga con sus cabezas de madera y ocho botargas.
- Yten quatro gamachas de damasco colorado guarnesidas de pasamano de tres dedos de oro fino para vestir quatro jurados en la conquista de Balensia.
- Yten dos figuras de maseros con ropas de estameña colorada y sus masas de /oja de lata para delante de los jurados.
- Yten veinte figuras bestidas de frayles de diferentes relixiones para la prosesión en la conquista de Balensia.
- Yten dos cardenales con bestidos de tafetán de color de nácar y sus roquetes
- = dos obispos con bestidos de raso morado y sus roquetes, dos canónigos con sus musetas blancas para la dicha prosesión.
- Yten dos diáconos con sus ropas de raso berde, y vn clérigo con su capa de coro de damasco berde con su pasamano de oro fino alrededor.
- Yten quatro clérigos.
- Yten vna figura de un fraile desnudo para la comedia de los mártires del Japón.
- Yten las figuras de Simón Mago y Simón Pedro.
- Yten vn paño de púlpito de catalufa con franja de seda y oro falso.
- Yten vna figura de un rey con bestido de tafetán leonado y guarnesido y pasamano de oro falso y dos capas ynperiales, la vna de raso leonado con su forro de tafetán azul y la otra de buretillo blanco.
- Yten dos sacristanes.
- Dos pelegrinos bestidos de picote.
- Yten dos bestidos de rey e Reyna de tafetán de nácar con guarnisión de oro fino aferrados de tafetán blanco.
- Yten seis figuras de moros de a pie con diferentes bestidos.
- Yten vna ropa de lebanter de catalufa aferrada con [?] para vn rey moro.



- Yten quatro cojinetes para la comedia de San Juan.
- Yten quatro gorras de tafetán negro para los jurados.
- Yten vna figura de vn biejo bestido de negro con sus calsas atacadas.
- Yten ocho figuras de damas, la vna que serbía de reyna bestida de tafetán leonado con guarnisión de oro falso, otra pajisa, otra de colorado. sinco de negro de tersiopelo raso con guarnisión de oro y plata falsa.
- Yten seis armados de a pie y sinco de a caballo.
- Yten quatro moros de a caballo.
- Yten la figura de San Jorje, todo dorado con su morrión, peto y espaldar, y su caballo blanco.
- Yten dos sillas pequeñas de nogal y baqueta de moscobia colorada.
- Yten la figura de la Birgen con su bestido de tafetán blanco para la conquista de Balensia.
- Yten la figura de Cristo con su bestido de tafetán morado.
- Yten vn sielo o dosel de damasco berde con franjete de seda y oro falso para poner ensima de las armas reales.
- Yten vna figura de vn viejo para los entremeses.
- Yten dos figuras de biudas con sus mantos de seda.
- Yten la figura del arliquín con su tramoya.
- Yten vna figura de vn galán bestido de damasco berde con sus alamares de plata fina para la comedia de Morgana con vna tramoya.
- Yten ocho sombreros con sus sintillos y plumas de diferentes colores.
- Yten seis sombreros sin plumas y sintillos para otras figuras.
- Yten dose bolantes de colores para las cañas en la comedia de Morgana.
- Yten vna figura de vn tronpeta con su tramoya.

La ropa de la máquina de títeres que teníamos y tenemos nuestra, nos los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa fuera de la de suso es la siguiente:

- Primeramente, dos cortinas de colgar de algodón y seda de colores.
- Yten vna baya de telillas de dos colores.
- Yten treinta y tres figuras encarnadas sin bestir.
- Yten vna figura de dama vestida de tafetán noguerado, el jubón cuajado, la ropilla con tres guarnisiones y la saya con nueve.
- Yten otra con enaguas asabanadas y vna cotilla de tafetán leonado todo guarnesido de oro falso.
- Yten vn faldellín berde con sinco guarnisiones falsas.



- Yten vna figura de un rey bestido de tafetán noguerado cuajado, el calsón y la ropilla y el ferregüelo con tres guarnisiones agabanado de oro falso.
- Yten vn baquerito berde quajado de oro falso.
- Yten otro leonado de la propia manera.
- Yten otro leonado con ocho guarnisiones.
- Yten la figura de bolantín con su canal, y maroma y tramoya¹¹.



Imagen 12. Estructura desnuda de la Máquina Real con manipuladores y títeres.

¹¹ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.



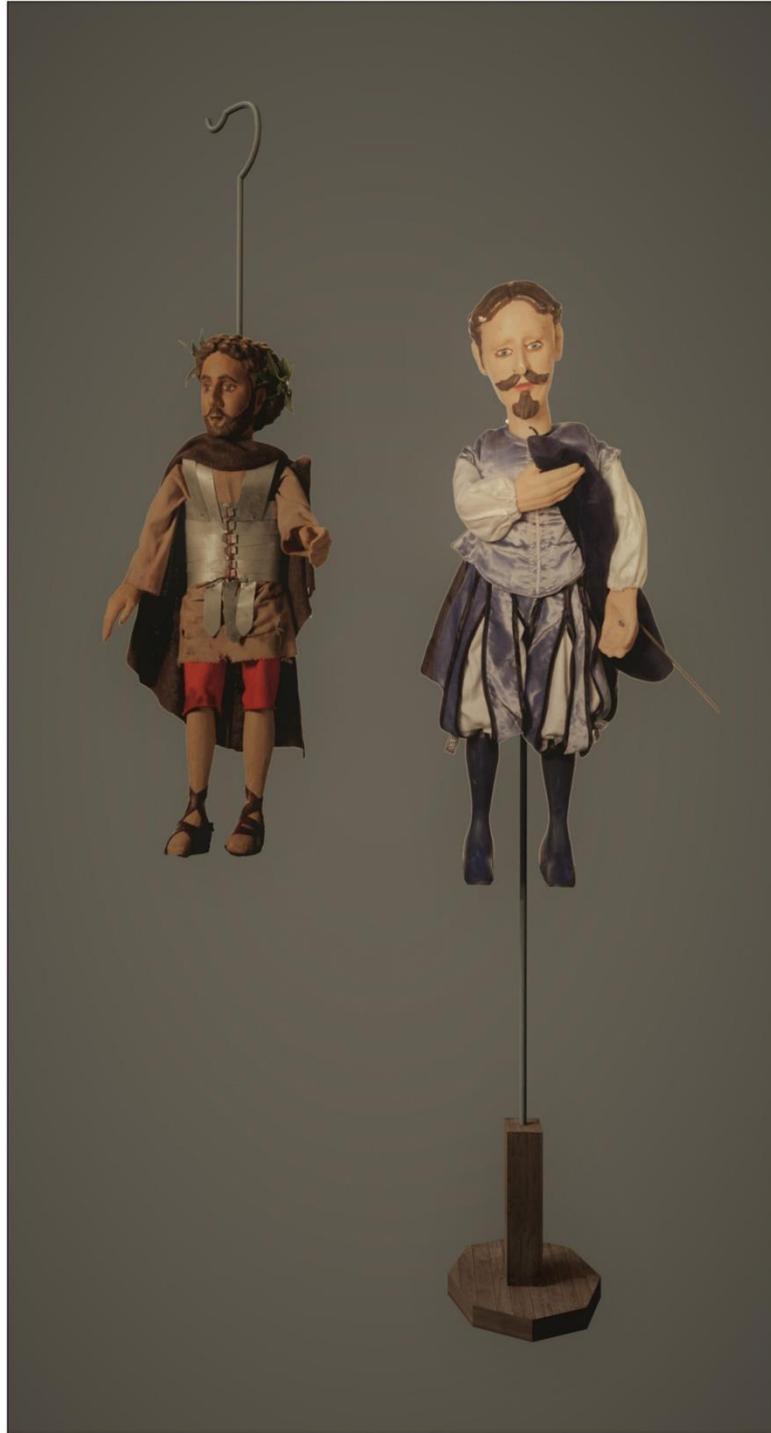


Imagen 13. Dos títeres: «títere de vara a la cabeza» y «títere de peana»



Imagen 14. Dos formas de manipulación de títeres según su tipología.



¿Qué ofrecían estos dos inventarios a la hora de trazar la historia de la máquina real? Su novedad, análisis y funcionamiento quedan expuestos en nuestro artículo de 2018, al que remitimos para evitar repeticiones.

Pues bien, el importe de todo el ajuar detallado en el primer inventario, el de la máquina real de Llobregat, se cifra para su venta en una cantidad de 3.000 reales, pagaderos en un año, a partir de la fecha de la escritura de compra, 4 de abril de 1631. Inmediatamente, ante esta elevada cantidad aceptada por los compradores, surge la pregunta sobre las ganancias de estas compañías. El cálculo aproximado no resulta difícil, porque la forma de pago se detalla también por escrito. En la carta de obligación del 4 de abril, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa con sus respectivas mujeres se comprometen a hacer cuatro partes del dinero recogido en la arquilla por las entradas, después de haber pagado a los compañeros de la dicha máquina sus raciones (cantidad diaria hubiera o no función) y representaciones (plus recibido los días que se trabajaba), y de esas cuatro partes entregar una a Llobregat a cuenta de los 3.000 reales de deuda. Acuerdo que se precisa más en la ratificación de dicha escritura el 15 de mayo en Ayamonte, donde se contrae el compromiso de no sacar de la arquilla más de 40 reales, «ora aya más o menos conpañeros della [la máquina]», destinados al pago de las citadas raciones y representaciones, «para que con más brevedad paguemos la dicha deuda». De lo sobrante, se harán las cuatro partes referidas, una de las cuales entregarán a cuenta a Miguel Llobregat, como estaba estipulado en la escritura del 4 de abril. Es decir, que en un año el importe de las entradas resultaba suficiente para la subsistencia de los miembros de la compañía y para librar los 3.000 reales de la compra, proporcionando además a sus dueños los tres cuartos restantes.

Como consecuencia de la anterior, se impone una nueva pregunta: ¿cuánto cobraban los miembros de la compañía? De ello nos da cumplida respuesta el segundo de los documentos ayamontinos: una escritura de



formación de compañía, recordemos, expedida el 15 de mayo (Apéndice II)¹². En ella, los compradores de la máquina real de Llobregat, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa, «avtores de una máquina real de títeres de representación», junto a sus consortes, se concertan con Baltasar Méndez, Bautista Serrano y Jacinto Armunia, valencianos, para formar compañía por un año a contar desde el día de la fecha de la escritura hasta el Domingo de Ramos de 1632. Sus deberes y funciones quedan reflejados en la escritura, cerrada con sus firmas autógrafas (Imagen15). Estos se obligan a acompañar a ambos autores

en la representación de la máquina real de títeres que los susodichos traen para que hagamos en la dicha representación, todos los días que representare con ella en qualesquiera partes destos reynos de Castilla o el de Portugal donde el susodicho fuere y asistiere, todo aquello que conbenga y sea nesario como hasta oy lo emos echo en la dicha máquina; yo el dicho Jasinto Armunia hazer los fuegos, tocar la dusaina a la puerta de la comedia o corral, dentro la máquina y por las calles, y todo lo demás que yo el susodicho e hecho en la dicha máquina¹³.

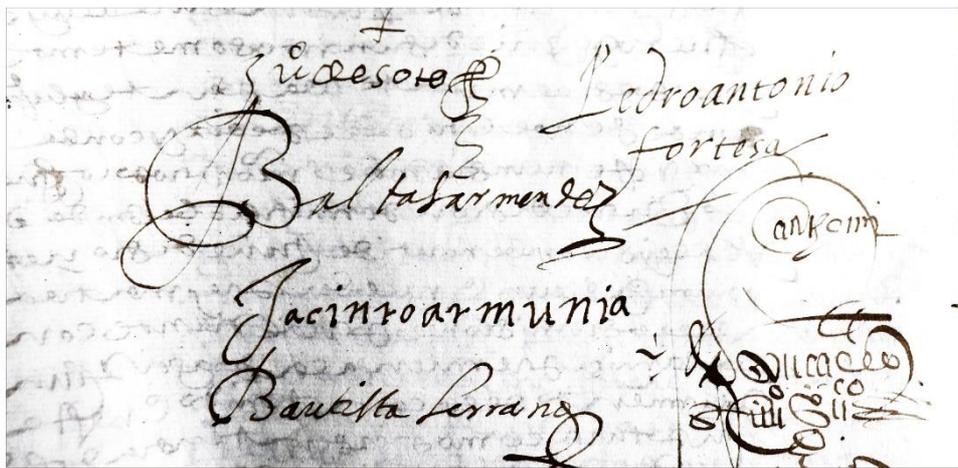


Imagen 15. Firmas de comediantes de la escritura del APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹² Brevemente referida en nuestro artículo anterior (2018).

¹³ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f. [f. r.].

Por su parte, Soto y Fortesa se obligan a pagar a Baltasar Méndez, 8 reales (3 de ración y 5 de representación); a Bautista Serrano, 7 reales (3 de ración y 4 de representación); y a Jacinto de Armunia, 10 reales (3 de ración y 5 de representación y 2 por los fuegos), que abonarán «cada vn día las dichas raciones, aunque no se represente, y los de representasi6n el mismo día que se representare», comprometiéndose también «a dar cabalgaduras, las que fueren nesesarias, a los susodichos para yr y pasar de vnos lugares a otros y, ansimismo, para llebar la ropa de los susodichos, sin por lo vno ni por lo otro hazerles disquento alguno». Además, en las representaciones extraordinarias, como las realizadas en las fiestas del Corpus, recibirán «aquello que fuere ras6n y en la comedia se vsa y acostunbra»; y en las representaciones particulares (de ámbito privado), cada uno de los susodichos recibirá dos reales más sobre el salario estipulado¹⁴.

Para que sirva de referencia, recordemos una serie de datos sobre ganancias de actores correspondientes a la temporada 1631-1632 –la del contrato de nuestros dos titiriteros– recogidos en el *Diccionario biográfico de actores del Teatro Clásico Español (DICAT)* [2008], el repertorio actual más completo sobre biografías actorales áureas, donde solo figuran los nombres de Miguel Llobregat y tal vez el de Baltasar Méndez, entre los que venimos manejando¹⁵:

¹⁴ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹⁵ Miguel Llobregat aparece en dos contratos firmados en Valladolid el 23 y el 26 de febrero de 1632: en el primero, «Beatriz Pereira, natural de Sevilla, y residente en dicha ciudad, soltera, mayor de 25 años, se comprometía a formar parte de la compañía de Miguel Llobregat, “autor de la Máquina Real”, durante un año, desde el principio de Cuaresma de este año hasta la Cuaresma de 1633, para representar y cantar en patios públicos y en casas particulares. El autor le pagará 3 reales por cada día que representase, y le proporcionaría carruajes y cabalgaduras para ella y el hato»; en el segundo, «Juan Ramos y Engracia Martínez, su mujer, vecinos de Valladolid, se obligaban a formar parte de la compañía de Miguel Llobregat, “autor de la Máquina Real”, por el período de un año hasta la próxima Cuaresma para representar y cantar en patios públicos o particulares, cobrando 5 reales cada día que representasen, y 2 reales y medio cada uno, los días que no representasen» (*DICAT*, s. v.) Es decir, lo encontramos en esas fechas en Valladolid como autor y formando compañía para ejercer la misma actividad. En cuanto a Baltasar Méndez, decimos «tal vez», porque el *DICAT* recoge un actor de este nombre, sobre el que indica que en la temporada de 1629-1630 formaba parte de la compañía de Pedro Valdés bajo la denominación de «Baltasar Mendiz», si bien preguntándose si se trataría de Baltasar Méndez? Este ingresó en la cofradía de Nuestra Señora de la Novena «probablemente a



– El matrimonio formado por Pedro Cobaleda y Luisa de Guevara, más dos hermanos de esta menores de veinticinco años, por representar, cantar y bailar en la compañía del autor Juan Martínez [de los Ríos], recibirían durante dicha temporada: 14 reales de ración + 26 de representación + 400 por el Corpus, más cinco caballerías para el transporte de la ropa.

– Por un concierto de 20 de febrero de 1631, Onofre Pascual formará parte durante un año de la compañía del autor Bartolomé Romero, para representar, tañer y cantar, y poner los tonos, recibiendo 6 reales de ración + 9 de representación pública o particular + 20 ducados por la fiesta del Corpus y caballería para su hato.

– Por citar un último ejemplo, Cebrián Martínez, autor y guardarropa, firma en la misma fecha, con el mismo autor y por la misma duración que Onofre Pascual un contrato para guardar la ropa de dicho autor, y hacer todo lo necesario a la comedia de apariencias, teatros y carpinterías, dándole para ello todo lo que se acostumbra, y cobrando 4 reales de ración + 6 de representación¹⁶.

Pero, si estos eran salarios de actores de diversa categoría dentro de la profesión actoral aunque había quienes ganaban más y quienes ganaban menos, podríamos preguntarnos ahora, como comparativa, cuál era el

comienzos de la década de 1630» (s. v. Baltasar Méndez). Conviene advertir que en el repertorio actoral citado son muy escasas las noticias compiladas sobre títeres o máquina real en comparación con las numerosísimas recogidas sobre actores, clara prueba del menor interés de la investigación por el tema y de la menor cantidad de documentos jurídicos y administrativos generados por este tipo de práctica escénica.

¹⁶ Datos actorales recogidos del *DICAT*, 2008. A propósito de Bartolomé Romero, conviene advertir que fue un afamado autor de comedias que, junto al autor José de Salazar, se encargó de parte de las representaciones del Corpus de 1631. El primero, además, representó en el Corral de la Montería desde la Pascua de Resurrección hasta el Corpus y el segundo en los meses de junio y julio. La temporada de 1631-1632 fue de gran actividad dramática en la capital hispalense, como muestran Bolaños Donoso (1998, 2007, [2008]) y Reyes Peña (2001, 2005).



salario medio de un trabajador en la época, según los datos proporcionados por José María Díez Borque (1978): un jornalero ganaba en 1632, 8 reales al día. En 1622, un maestro carpintero cobraba 7 reales al día; un portero, 96 reales al año; una sirvienta, 120 reales al año; un labrador de Andalucía, en 1623, 4 reales al día; un músico (trompeta), 8 reales¹⁷, estando nuestros tres titiriteros de a pie –Baltasar Méndez, Bautista Serrano y Jacinto de Armunia– en sus salarios por debajo de los actores citados y por debajo con solo tres reales de ración de jornaleros y trabajadores del campo andaluz, si bien ellos con los días de representación y los pluses abonados en determinadas circunstancias podían igualar o incluso superar la cantidad percibida por esas otras profesiones, también de a pie, señaladas. Y, evidentemente, mayores que la cantidad concertada por el autor de máquina real Valentín Colomer por un año en la misma temporada con Juan Garrido, tocador de dulzaina, por tocar el instrumento y ayudarle en todo lo demás que le ordenare concerniente a su obligación: 6 reales (3 de ración y 3 de representación) más caballería para los viajes (Bolaños Donoso, 2017, pp. 24-25); y la que Miguel Llobregat abonaba a tres miembros de su compañía durante la temporada siguiente (1632-1633), como hemos visto.

Respecto a lo que hacía en Sevilla el valenciano Llobregat, cuando en la escritura del 4 de abril vende su máquina real a Juan de Soto y a Pedro Antonio Fortesa, no lo sabemos. No obstante, es plausible que se encontrara actuando en alguno de los tres corrales que en ese período cuaresmal, época por excelencia de la temporada de títeres, funcionaban en la capital hispalense: el Corral de Doña Elvira, el Corral del Coliseo o el Corral de la Montería. Es verdad que la Montería estuvo ocupada a partir del 30 de marzo de 1631 por otro autor de títeres, Valentín Colomer, como documenta Piedad Bolaños (2017, pp. 25). Pero, dado que el Miércoles de Ceniza fue el 5 de marzo, Llobregat tuvo la oportunidad de representar en dicho corral desde el 6 de marzo a la citada fecha –un total de 24 días– hasta la llegada

¹⁷ Véase Díez Borque, 1978, pp. 69-70, de donde tomamos los datos.



de Colomer, que pudo actuar desde el 31 de marzo hasta el 20 de abril, Domingo de Ramos. Tampoco conocemos las razones que le llevaron a vender su máquina, porque no abandonó completamente su profesión, pues en febrero de 1632 lo encontramos en Valladolid, firmando dos contratos como «autor de máquina real» y formando compañía para ejercer la citada actividad.

Es plausible que, después de haber vendido su máquina real en Sevilla, se incorporara a la compañía de Soto y Fortesa durante esa temporada de 1631-1632, pues con ellos se encuentra en Ayamonte firmando la escritura de ratificación de la venta y enumeración de su inventario (15 de mayo de 1631). En ella se estipula que aquellos no podrán estorbar que Llobregat, o quien su poder hubiere, asista junto al cobrador a la puerta de la casa o corral donde se representare la máquina, depositando cada día el dinero recaudado en una arquilla, que se cerrará con llave y no se abrirá «en manera alguna si no fuere con asistencia del dicho Miguel de Lobregat» para sacar los 40 reales destinados a raciones y representaciones de los compañeros y dividir en cuatro partes el dinero restante, una de las cuales se la llevaría aquel a cuenta del pago de la deuda contraída¹⁸. También permite pensarlo esta otra cláusula de la citada escritura: Llobregat recibirá esa cuarta parte, «demás de aquellas cosas, salario y premio que por la dicha scriptura de venta y contrato de la dicha máquina real a de aber el dicho Miguel de Lobregat, y nosotros [Soto y Fortesa] estamos obligados a le dar»¹⁹, impidiéndonos el deterioro del legajo donde debía encontrarse comprobar si estos conceptos aparecían más concretados. A ello, debe añadirse su testimonio, junto a su hijo –también llamado «Miguel de Lobregat»–, como testigos del conocimiento de Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa en el contrato firmado por estos ante el mismo escribano de Ayamonte, segundo de los aquí presentados²⁰. Igualmente, refuerza nuestra

¹⁸ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹⁹ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

²⁰ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.



hipótesis el hallar a Llobregat en Valladolid contratando a actores en febrero de 1632, casi finalizado el plazo límite del que disponían Soto y Fortesa para abonarle su deuda, como hemos indicado.

La hipotética posibilidad de que Llobregat hubiera representado en la Montería nos ha autorizado en cierta medida a situar virtualmente la máquina real en dicho corral, conscientes además de que era una cuestión no fundamental para nuestro propósito. Conviene recordar que el escenario del corral tenía una estructura y unas dimensiones muy parecidas en los diferentes corrales peninsulares y que la Montería ofrecía unas condiciones que no poseían otros: su reconstrucción virtual sobre dimensiones reales, como se ha señalado. Ello posibilitaba visualizar con más acierto y fiabilidad la situación, proporciones, dimensiones, novedades y distinta manera de percibir el espectáculo por los espectadores, objetivos fundamentales de nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- 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, 2ª ed. rev. (1ª ed.: 1965).
- AYUSO, Adolfo, «Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017, edición digital, pp. 219-261.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el Corral de Doña Elvira y los 'autores' que contrató» *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.
- _____, «Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo sevillano (1631-32)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX (2006), pp. 9-38.



- _____, «Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales», *Criticón*, 99 (2007), pp. 167-192.
- _____, «Domingo Liñán 'autor' de comedias (1632-1635)», en *Voz y Letra*, XVIII/1 (2007) [2008], pp. 79-86.
- _____, «Luis de Belmonte Bermúdez y el 'tercer' *Coliseo* sevillano (1620-1631)», en *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo. Anejo I*, Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, eds., León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008, vol. II, pp. 291-340.
- _____, coord., *Rutas del Teatro en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, en línea (web www.rutasteatroandalucia.es).
- _____, «Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión», en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. In memoriam Ricard Salvat, Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2011, pp. 291- 370.
- _____, «La realidad del teatro español en el Siglo de Oro (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla)», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017, edición digital, pp. 15-42.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, PALACIOS, Vicente, REYES PEÑA, Mercedes de los, RUESGA NAVARRO, Juan, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con Imágenes de la maqueta virtual y Videopanoramas.
www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Monteria.pdf
- _____, «Corrales de comedias en el Siglo de Oro». Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Artescénicas*, 4 de junio 2016a, pp. 34-37.



_____, «El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del edificio y de su dispositivo escénico». Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016b, pp. 8-29.

_____, «Theatrical Spaces and Staging Corrals from the Spanish Golden Age», Grupo de Investigación (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga), *Die Vierte Wand*. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V, Ausgabe 007, Mai 2017, pp. 102-113 (Traducción al inglés del artículo original publicado en español en *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016b, pp. 8-29).

_____, en colaboración con Francisco J. Cornejo Vega, Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga) en colaboración con Francisco J. Cornejo Vega (Universidad de Sevilla), «The Royal Machine of Puppets, Seville 1631», *Die Vierte Wand*. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V, Ausgabe 008, April 2018, pp. 122-139.

CORNEJO VEGA, Francisco J., «La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, 0, 2006, pp. 13-31.

_____, «Máquina Real», en *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)*, Charleville-Mézières, UNIMA, 2017a:

<https://wepa.unima.org/en/maquina-real/> [14/02/2018].

_____, «El repertorio de la máquina real», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017b, edición digital, pp. 43-97.

DICAT = Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Ferrer Valls, Teresa, dir., Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.



GONZÁLEZ DÍAZ, Antonio Manuel, «Títeres en la Huelva del siglo XVII: un documento en el Archivo de Protocolos de Ayamonte», *Huelva en su historia*, 1997, pp. 231-233.

MADROÑAL, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Mercedes de los Reyes Peña, dir., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, 2007, 2ª ed., pp. 229-301.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «Los profesionales del espectáculo en el *Corpus hispalense de 1631*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142. En línea:

https://www.researchgate.net/publication/28236473_Los_profesionales_del_espectaculo_en_el_Corpus_hispalense_de_1631

_____, «Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631», en “*Corónete tus hazañas*”. *Studies in Honor of John Jay Allen*, Michael J. McGrath, ed., Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 155-164.

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

VAREY, J. E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.



APÉNDICE I

Escribanía de Diego González, Archivo de Protocolos de Ayamonte, 1631,
leg. 111, s. f.

[1631/05/15]

[Miguel de Llobregat, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa. Ayamonte. Miguel de Llobregat vendió en Sevilla, el 4 de abril de 1631, a Juan de Soto, Pedro Antonio Fortesa y sus respectivas mujeres una “máquina real de títeres” por 3.000 reales; especifican la forma de pago y hacen el inventario de la máquina de Llobregat y de otra que tenían los compradores.]*

[f. v.] Sepan cuantos esta carta vieren /
como yo Miguel de Lobregat, balensia- /
no, de una parte, presente, y Juan de Soto y María /
de la Paz, su muger, de Alcalá de Henares, y Pedro /
Antonio Fortesa y María Carrión, su muger, vecinos /
de Mallorca, todos presentes de la otra parte, /
nos, las dichas María de la Pas y María Carrión, /
con asistencia e lisensia de los dichos nuestros /
maridos, que cada vna dellas le pide al suyo /
para con ellos otorgar esta scriptura y lo que /
en ella será contenido, la qual dicha lisensia /
nos, los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa damos y consedemos a las dichas nuestras /

* Se siguen en la transcripción de los documentos los mismos criterios expuestos en su primera cita literal.



mugeres quan bastante de derecho se requiere, /
 y con ellas nos, los susodichos, y nos, las dichas /
 María de la Pas y María Carrión con los dichos /
 nuestros maridos juntamente y de man- /
 común y a bos de todos y cada vno de nos, por sí e por /
 el todo *yn solidum* renunciando como renun- /
 siamos las leyes y auténtica [...] de su //
 [f. r.] *res debendi* y el auténtica presente /
 de *fide jusoribus* y las demás leyes /
 y derechos que tratan de la mancomu- /
 nidad como en ella se contiene, desimos /
 ambas partes que por quanto yo, el dicho /
 Miguel de Lobregat vendí a los dichos Juan /
 de Soto y Pedro Antonio de Fortesa y a las /
 dichas sus mujeres, e nos, los dichos, /
 compramos del dicho Miguel de Lobregat /
 vna máquina real de títeres con to- /
 dos los bestidos, ar[r]eos, figuras, títulos /
 y comedias, cortinas y hierros y aparen- /
 sias, tramoyas, tambor, trompeta, palos, qua- /
 dros, liensos, caballos, toros y todas las /
 demás cosas anejas y pertenecientes a la /
 dicha máquina real de títeres por presio y /
 cantidad de tres mil reales que nos obli- /



gamos de dar y pagar al dicho Miguel de Lobregat /
o a quien su poder o causa oviese dentro /
de vn año y en la forma y en las condiciones /
y declaraciones contenidas en la escritura /
que de la dicha benta y obligación ambas partes /
otorgamos en la ciudad de Seuilla ante /
Pedro de Ayala, escriuano público della, en /
quatro días del mes de abril próximo pasado /
de este presente año de mil y seiscientos /
y treinta y vno a que nos referimos y por /
que en ella se dise y declara por condición /
que de todo el dinero que cayera y se cobrase /
a la puerta de la casa o corral /
donde se hisiere la representación de la /
dicha máquina real de títeres después /
de haberse pagado a los compañeros /
de la dicha máquina sus razones y representaciones, /
del dinero que quedase /
se abían de hazer quatro partes, y la una /
quarta parte dellas se le abía de pagar //
[f. v.] al dicho Miguel de Lobregat por cuenta /
de los dichos tres mil reales de la dicha deuda, /
ahora declaramos y estamos conbenidos /
que la cantidad que se a de sacar /



del dinero que así cayere y se cobrere en /
los días de la representassón de la dicha /
máquina se an de sacar y sacaremos sola- /
mente quarenta reales y no más destos para /
pagar las raciones y representaciones /
a los conpañeros de la dicha máquina, y lo res- /
tante que quedare y sobrare se an de hazer /
las dichas quatro partes y la vna quarta /
parte dellas e de aber yo, el dicho Miguel de Lo /
bregat para en quenta de la paga de la /
dicha deuda de los dichos tres mil reales del /
presio de la dicha máquina ora aya más o me /
nos conpañeros della, esto para que con /
más brebedad paguemos la dicha deuda. /
Ytten es declarasi3n que el dicho Miguel de Lo- /
bregat o quien su poder oviere pueda /
asistir y asista con el cobrador que estubie- /
re a la puerta de la casa o corral donde se re /
presentare la dicha máquina de títeres /
sin que se lo podamos estorbar y hecha /
la dicha cobranza en cada vn día se sierre /
con llabe el arca y aquella no se abra en /
manera alguna si no fuere con asistencia /
del dicho Miguel de Lobregat o de quien su /



poder y causa oviere para que se quente /
el dinero que oviere y dél se saquen los dichos /
quarenta reales para las raciones y /
representaciones y de lo que quedare /
su quarta parte el susodicho para en /
quenta de la dicha su deuda, todo lo qual a de /
ser y se entiende de más de aquellas /
cosas, salario y premio que por la dicha /
scriptura de benta y contrato de la /
dicha máquina real a de aber el dicho Miguel /
de Lobregat y nosotros estamos obligados /
a le dar. /
Yten que por quanto en la dicha scriptura//
[f. r.] de la dicha benta de la dicha máquina real /
de títeres no se declara por menor y es- /
pesificadamente las piasas, figuras, /
ropaje y demás cosas que tiene y se /
contiene en la dicha máquina real ni /
las que en la de nos los dichos Juan de /
Soto y Pedro Antonio teníamos, que ypo- /
tecamos la vna y la otra a la paga y siguri- /
dad de los dichos tres mil reales y al cumpli- /
miento de las demás obligaciones en /
la dicha scriptura contenidas y, para que /



aya claridad dello y se sepa cuáles y cuán- /
tas son las dichas puestas, figuras, traxes, /
y cosas y bestuarios tocantes y consernien- /
tes a la dicha máquina que tenían al tiempo /
y quando se hizo el dicho contrato de benta /
y esas mismas tienen oy, declaramos an- /
bas partes que las que tocan a la dicha má- /
quina principal que nos bendió el dicho /
Miguel de Lobregat y resibimos del /
susodicho son las siguientes: /

- Primeramente, los castillos con el apa- /
rato de la máquina, palos nessesas- /
ríos y demás adornos della con su baya /
de lienso pintada con diferentes figu- /
ras y países al olio. /
- Yten dos cortinas de yladillo de seda berde /
y naranjado. /
- Yten vna tramoya hecha con sus gar- /
ruchas. /
- Yten seis candeleros o alcayatas para /
poner luses quando se representa de noche. /
- Yten vna armadura para poner vn /
pulpito en la comedia de San Juan. /
- Yten seis arcas para llebar el aparato /



y figuras. /

- Yten vna arquilla de cobrar. //

[f. v.] - Yten vna tramoya hecha de plomo /

con vna bota y brocal de alambre para /

las tramoyas de San Juan y Cristo. /

- Yten dos cortinas de gerguilla berde /

para las puertas de los castillos /

por do salen las figuras. /

- Yten catorze baras de lienso basto. /

- Yten vna tramoya de vn dragón y otra de /

vna sierpe para la comedia de Morgana. /

- Ytten vna colonia azul para la tramoya /

de la Birgen. /

- Yten vna manga de lienso para el buelo /

en la comedia de Morgana con sus cuer- /

das de cáñamo. /

- Yten tres dosenas de palos para lle- /

bar las figuras con sus tornillos de hie- /

ro y vna escalerilla de madera para jugar /

los toros. /

- Yten nueve banderas de tafetán /

de diferentes colores y dos de campo de /

lo mismo. /

- Yten ocho espadas para las figuras, /



las seis de hierro y las dos de madera /
con sus guarniciones de hilo de hierro. /
-Yten vna caixa de guerra con sus baquetas. /
- Yten vna tronpeta y vnas sonajas. /
- Ytten sinco toros. /
- Yten dose caballos grandes y seis chicos /
con sus sillas y frenos y demás jaeses. /
- Yten vna carrosa con sus pilares /
y araña dorada guarnesida de baqueta /
con seis cortinas de damasco berde y el ara- /
ña guarnesida con franja de seda y oro /
falso. /
- Yten seis jitanos y jitanas para vna dans[a]. /
- Yten seis jigantes para otra dansa en /
la prosesión que se hase en la conquista /
de Balensia con sus bestidos de telillas de /
colores. /
-Yten honse figuras de manga con sus cabezas //
[f. r.] de madera y ocho botargas. /
- Yten quatro gamachas de damasco colo- /
rado guarnesidas de pasamano de tres /
dedos de oro fino para vestir quatro /
jurados en la conquista de Balensia. /
- Yten dos figuras de maseros con ropas /



de estameña colorada y sus masas de /
oja de lata para delante de los jurados. /
- Yten veinte figuras bestidas de frayles /
de diferentes relixiones para la /
prosesión en la conquista de Balensia. /
- Yten dos cardenales con bestidos de ta- /
fetán de color de nácar y sus roquetes /
= dos obispos con bestidos de raso morado /
y sus roquetes, dos canónigos con sus /
musetas blancas para la dicha prosesión. /
-Yten dos diáconos con sus ropas de raso /
berde, y vn clérigo con su capa de coro /
de damasco berde con su pasamano de /
oro fino alrededor. /
- Yten quatro clérigos. /
- Yten vna figura de un fraile desnudo /
para la comedia de los mártires del /
Japón. /
- Yten las figuras de Simón Mago y Simón /
Pedro. /
- Yten vn paño de púlpito de catalufa /
con franja de seda y oro falso. /
- Yten vna figura de un rey con bestido de /
tafetán leonado y guarnesido y pasama-



no de oro falso y dos capas ynperiales, /
la vna de raso leonado con su forro de ta- /
fetán azul y la otra de buretillo blanco. /
- Yten dos sacristanes. /
- Dos pelegrinos bestidos de picote. /
- Yten dos bestidos de rey e reyna de ta- /
fetán de nácar con guarnisión de oro fino /
aforrados de tafetán blanco. //

[f. v.] - Yten seis figuras de moros de a pie con /
diferentes bestidos. /
- Yten vna ropa de lebantar de cata- /
lufa aforrada con [?] para vn rey /
moro. /
- Yten quatro cojinetes para la comedia de /
San Juan. /
- Yten quatro gorras de tafetán negro para /
los jurados. /
- Yten vna figura de vn biejo bestido de ne- /
gro con sus calsas atacadas. /
- Yten ocho figuras de damas, la vna que /
serbía de reyna bestida de tafetán /
leonado con guarnisión de oro falso, otra /
pajisa, otra de colorado. sinco de negro /
de tersiopelo raso con guarnisión de oro /



y plata falsa. /

- Yten seis armados de a pie y sinco de a ca- /

ballo. /

- Yten quatro moros de a caballo. /

- Yten la figura de San Jorje, todo dorado /

con su morrión, peto y espaldar, y su caba- /

llo blanco. /

- Yten dos sillas pequeñas de nogal y baqueta de mos- /

cobia colorada. /

- Yten la figura de la Birgen con su bestido de /

tafetán blanco para la conquista de /

Balensia. /

- Yten la figura de Cristo con su bestido de /

tafetán morado. /

- Yten vn sielo o dosel de damasco berde /

con franjete de seda y oro falso para po- /

ner ensima de las armas reales. /

- Yten vna figura de vn viejo para los entre- /

meses. /

- Yten dos figuras de biudas con sus mantos /

de seda. /

- Yten la figura del arliquín con su tramo- /

ya. /

- Yten vna figura de vn galán bestido de damas- /



co berde con sus alamares de plata fina para /
[f. r.] la comedia de Morgana con vna tramoya. /
- Yten ocho sombreros con sus sintillos y /
plumas de diferentes colores. /
- Yten seis sombreros sin plumas y sintillos /
para otras figuras. /
- Yten dose bolantes de colores para las /
cañas en la comedia de Morgana. /
- Yten vna figura de vn tronpeta con su tramoya. /
La ropa de la máquina de títeres /
que teníamos y tenemos nuestra, nos /
los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa fuera de la de suso es la siguiente: /
- Primeramente, dos cortinas de colgar de al- /
godón y seda de colores. /
- Yten vna baya de telillas de dos colores. /
- Yten treinta y tres figuras encarnadas sin /
bestir. /
- Yten vna figura de dama vestida de tafetán /
noguerado, el jubón cuajado, la ropilla /
con tres guarnisiones y la saya con nueve. /
- Yten otra con enaguas asabanadas /
y vna cotilla de tafetán leonado todo guarnesido /
de oro falso. /



- Yten vn faldellín berde con sinco guarnisio- /
nes falsas. /

- Yten vna figura de un rey bestido de tafe- /
tán noguerado cuajado, el calson y la ro- /
pilla y el ferregüelo con tres guarnisiones /
agabanado de oro falso. /

- Yten un baquerito berde quajado de oro /
falso. /

- Yten otro leonado de la propia manera. /

- Yten otro leonado con ocho guarnisiones. /

- Yten la figura de bolantín con su ca- /
nal, y maroma y tramoya. /

Todas las quales dichas piasas, figu- /
ras, bestuarios y cosas suso conteni- /
das y declaradas en esta escriptura que /
tienen las dichas dos máquinas, nos los //

[f. v.] dichos Juan de Soto, Pedro Antonio /

Fortesa, María de la Pas y María /

Carrión, sus mugeres, debaxo de la /

dicha mancomunidad, obligamos /

e ypotecamos espesialmente a la /

paga de la dicha deuda de los dichos tres /

mil reales y a lo demás que por la dicha /

scriptura en esta referida estamos obligados /



a dar, pagar y contribuir al dicho Miguel de /
Lobregat no derogando la obligación ge- /
neral a esta espesial ni por el contrario, /
y que las dichas máquinas de títeres ni /
alguna dellas ni las dichas puestas, figuras, /
bestuarios y cosas de suso ynbentariadas /
ni cosa ni parte alguna dello, no poda- /
mos bender, dar, donar, ni en manera algu- /
na enagenar sin el cargo desta ypoteca /
y lo que en contrario se hiziere sea en sí /
ninguno e de ningún efeto e balor, y con estas /
declaraciones e ypoteca susodichas quere- /
mos y abemos por bien se guarde cum- /
plida y excute en todo y por todo la /
dicha primera scriptura de benta y obligación /
de la dicha máquina real de títeres, /
que dexamos en su fuersa y bigor sin la dero- /
gar ni ynobar para que aquella y esta escrip- /
tura con las dichas declaraciones de suso /
dichas se cumplan, guarden y executen /
y nos obligamos de cumplir y guardar a su /
tener [*sic* por tenor], para firmesa de todo lo qual obli- /
gamos a nuestras personas y bienes abi- /
dos y por aber y con poder a las justi- /



sias de su Magestad de qualesquier parte que /
 sean y debaxo de la misma sumisión y /
 renunsiasión de fueros y renunsiasión /
 de leyes y derechos contenidos e por nos- /
 otros renunciados en la dicha primera /
 scriptura y lo mismo hazemos en esta /
 para que nos conpelan y apremien a su cun- /
 plimiento como por sentencia difinitiva pasada /
 en cosa jugada y con renunsiasión de la /
 ley que defiende la general. E nos las //
 [f. r.] dichas María de la Pas y María Carrión /
 renunsiamos el benefisio de Evelevano [*sic* por Eveliano] y /
 leyes de Toro y Partida, de cuyo auxilo /
 y efeto el presente scriuano público /
 nos avisó, y por ser mujeres casadas para /
 balidasi3n esta scriptura juramos cada /
 vna de nos por Dios Nuestro Señor y por Santa /
 María, su bendita madre, y por los santos /
 Ebangelios e por la señal de la Crus, que ha- /
 semos con los dedos de nuestra mano dere- /
 cha, de no yr ni venir en tiempo alguno /
 contra esta escriptura ni contra lo /
 contenido en ella por ras3n de nuestros derechos /
 [?] ni por bía de lesi3n, fuersa, en- /



gaño, ni en otra manera por ninguna causa /
o rasón que sea o ser pueda, y que deste /
juramento no pediremos absulución /
ni relaxación a nuestro muy Santo Padre /
ni a otro jues ni prelado que poder tenga /
para nos lo conceder y si propio motiuo /
o en otra manera nos fuere absuelto o re- /
lado [*sic*] no vsaremos de ninguna cosa dello, en /
testimonio de lo qual todas nos las dichas /
partes otorgamos la presente, que es fecha /
la carta en Ayamonte en jueves /
quinze días del mes de mayo de mill e seis -/
cientos y treinta y vn años, y los dichos /
Miguel de Lobregat y Juan de Soto y Pedro An- /
tonio lo firmaron, y por ellas dichas sus mugeres, /
porque no saben, firmó vn testigo y todos /
los dichos otorgantes presentaron por /
testigos de su conosimiento que con /
juramento dixeron son los mesmos /
aquí contenidos a Bautista Serrano /
y Baltasar Mendes, balensianos, que /
así se dixeron llamar y que son con- /
pañeros de la dicha máquina; siendo /
presentes por testigos del otorgamiento /



desta scriptura Antonio Peres de Al- /
far, Baltasar Gonsales, yerno de Braca- //
[f. v.] monte y Blas Correa, hijo de Rodrigo /
Lorenzo, vesino desta billa. // Va entrerrenglones de madera, morado, yten
vna figura de vn trompeta /
con su tramoya, Es tachado Jorge, tachado Pardo, fe, va metido /
pequeña.

[Firma y rúbrica] Juan de Soto, [Firma] Pedro Antonio Fortesa, [Firma]
Miguel Llobregat. Fdo. [y rubricado] Antonio Peres Alfar. Ante mí [dos
firmas más ilegibles].



APÉNDICE II

Escritanía de Diego González, Archivo de Protocolos de Ayamonte, 1631,
leg. 111, s. f.

[1631/05/15]

[Juan de Soto, Pedro Antonio Fortesa. Ayamonte. Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa, autores de máquina real, se concertan con Baltasar Méndez, Jacinto Armunia y Bautista Serrano para formar compañía de máquina real.]

[f. v., al margen] Escritura entre Jvan de Soto /
y Pedro Antonio y consovtes /

Sepan quantos esta carta vie- /
ren como nos, Juan de Soto y Pedro /
Antonio Fortesa, autores de vna máqui- /
na real de títeres de representasión, /
de la vna parte y anbos a dos junta- /
mente y de mancomún y a bos de vno y /
cada vno de nos por sí e por el todo *yn so-* /
lidun, renunsiando como renunsiamos /
las leyes y auténtica [?] ... *de duobus* /
res debendi y el auténtica presente *de* /
fide jusoribus y las demás leyes y de- /
rechos que tratan de la mancomunidad /



como en ellas se contiene, y Baltasar /
Mendes y Bautista Serrano y Jasinto /
de Armunia, balensianos, de la otra parte, /
otorgamos anbas que estamos conbenidos /
y consertados y nos conbenimos /
y consertamos en esta manera: que nos, los dichos /
Baltasar Mendes y Bautista Serrano y /
Jasinto Armunia, cada vno por lo que nos //
[f. r.] toca, nos obligamos a andar y asistir /
en compañía de los dichos Juan de /
Soto y Pedro Antonio Fortesa en la /
representación de la máquina /
real de títeres que los susodichos /
traen para que hagamos en la dicha /
representación, todos los días que /
representare con ella en quales- /
quiera parte destos reynos de Cas- /
tilla o el de Portugal, donde el suso- /
dicho fuere y asistiere todo aquello que /
conbenga y sea nesesario como hasta /
oy lo emos echo en la dicha máquina; y /
el dicho Jasinto Armunia hazer los fuegos, /
tocar la dusaina a la puerta de la /
comedia o corral, dentro la máquina /



y por las calles, y todo lo demás que yo /
el susodicho e hecho en la dicha máquina, /
en la qual, para los dichos efetos /
nos obligamos de yr y a asistir desde /
oy, día de la fecha desta, hasta el Domingo /
de Ramos próximo benidero deste pres^{ente} /
año de mil y seiscientos treinta y vno, /
sin hazer, ni haremos, ausencia alguna; /
y no lo haziendo y cumpliendo así, saliendo- /
nos de la dicha compañía, nos obligamos a dar /
y pagar por ello, en pena e intereses, sin- /
quenta ducados cada vno de nos a los /
dichos Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa /
o a quien su poder y causa oviere y por /
ellos nos puedan executar y apre- /
miar y por las costas de la cobranza. E nos /
los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa, debaxo de la dicha mancomunidad, /
nos obligamos a dar y a pagar a los dichos //
[f. v.] Baltasar Mendes y Bautista Serrano /
y Jasinto de Armunia todos los días de /
representación, a saber: al dicho /
Baltasar Mendes, ocho reales, los /
tres de ración y sinco de representación, /



y al dicho Bautista Serrano siete reales, /
 tres de ración y quatro de representación, /
 y al dicho Jasinto de Armunia, dies reales, /
 los tres de ración y quatro de /
 representación, digo tres reales de ra- /
 sión y sinco de representación y dos /
 por los fuegos, que todos son los dichos /
 dies reales. La qual dicha paga de los /
 dichos salarios, en la forma dicha, les da- /
 remos y pagaremos cada vn día las dichas /
 raciones, aunque no se represente, y /
 los de representación, el mismo día /
 que se representare, llanamente /
 sin pleito con los tal. Y es declarasón /
 que demás de los dichos salarios, nos, /
 los dichos autores nos obligamos a /
 dar cabalgaduras, las que fueren ne- /
 sesarias a los susodichos para yr y pa- /
 sar de vnos lugares a otros y, /
 ansimismo, para llebar /
 la ropa de los susodichos, sin por lo /
 vno ni por lo otro hazer disquen- /
 to alguno. Y otrosí, que por las /
 fiestas del Corpus, se [por si] representa- /



remos en ellas en qualquiera parte, /
les daremos y pagaremos a los suso- /
dichos aquello que fuere rasón y en /
la comedia se usa y acostunbra. Y /
por las representaciones particulares /
aya de aber dos reales cada vno de los //
[fol. r.] susodichos, que nos obligamos a les dar
y pagar demás de las raciones /
y representaciones, y que durante /
el dicho tiempo no los despediremos de /
de la dicha compañía, so pena de que les da- /
remos e pagaremos a cada vno de los /
susodichos sinquenta ducados por yn- /
terese conbensional y por ellos nos /
puedan executar, y queremos ser exe- /
cutados debaxo de la mancomu- /
nidad; y en esta manera todos nos, las /
dichas partes, cada vna por lo que les to- /
ca, hazemos y asentamos este dicho con- /
sierto y compañía que nos obligamos, /
según dicho es, y para firmeza dello /
obligamos nuestras personas y bienes abidos /
e por aber, y damos poder cumplido /
a las justisias y jueces de Su Magestad que /



competentes sean de qualesquier /
partes, reynos y señoríos donde /
esta scriptura se presentare, a cuyo /
fuero y jurisdición nos sometemos, /
y especialmente a la parte y lugar /
donde se nos quisiere pedir y conbe- /
nir, y renunsiamos nuestro propio fue- /
ro, jurisdición, domisilio, bezindad, /
y la ley *si conbeierit de jurisdicionen /
onium judicun* e nueva pregmática /
de las sumisiones para que nos con- /
pelan y apremien a la paga y cum- /
plimiento de lo contenido en esta /
scriptura como por sentensia de fe /
de jues competente pasada en /
cosa juzgada; renunsiamos las leyes, //
[f. v.] fueros y derechos de nuestro fabor y la /
que defiende la general renunsiasón, /
en testimonio de lo qual otorgamos /
la presente, de la qual abemos por /
bien se nos dé a cada parte vn tres- /
lado autorizado. Ques fecha la carta /
en Ayamonte, en jueves quinze días /
del mes de mayo de mil seiscientos /



y treinta y vn años; y los dichos otorgantes /
los firmaron, y presentaron por testi- /
gos de su conosimiento que con jura- /
mento dixeron que les conosen y que /
son los mismos aquí contenidos, /
a Miguel de Lobregat y Miguel de Lo- /
bregat, su hijo, balensianos, que /
así se dixeron llamar, siendo presen- /
tes por parte del otorgamiento desta /
scriptura Baltasar Fernández, yerno de Bra- /
camonte, y Blas Correa y Antonio /
Peres de Alfar, vecinos desta dicha billa. Ba tachado/
y medio, nuestra.

[Firma y rúbrica] Juan de Soto; [Firma y rúbrica] Pedro Antonio Fortesa;
[Firma y rúbrica] Baltasar Mendes; [Firma] Jacinto Armunia: [Firma y
rúbrica] Bautista Serrano. Ante mí. Firma [ilegible].



El teatro infantil de Elena Fortún y la canción de raigambre popular

Purificació Mascarell
Universitat de València
Purificacio.Mascarell@uv.es

Palabras clave:

Teatro infantil. Elena Fortún. Canción tradicional.

Resumen:

Este artículo indaga en el teatro infantil escrito por Elena Fortún y publicado en el volumen *Teatro para niños* (1935), recientemente reeditado. Se enmarca la producción dramática de Fortún en el contexto de renovación del teatro infantil español durante las primeras décadas del siglo XX. Se ofrece una aproximación a las doce piezas que componen el volumen y a sus principales particularidades. Y se analiza la presencia y función dramática de fragmentos del cancionero tradicional en la dramaturgia fortuniana.

Le théâtre pour l'enfance d'Elena Fortún et la chanson de base populaire

Mots-clés:

Théâtre pour enfants. Elena Fortún. Chansons traditionnel.

Résumé:

Cet article explore dans le théâtre pour enfants écrit par Elena Fortún et publié dans le volume *Teatro para niños* (1934), récemment réédité. La production dramatique de Fortún s'inscrit dans le contexte de la rénovation du théâtre pour enfants espagnol au cours des premières décennies du XXe siècle. Nous offrons une approximation des douze pièces qui composent le volume et ses principales caractéristiques. Et nous analysons la présence et la fonction dramatique de fragments de chansons traditionnel dans la dramaturgie «fortuniana».

Elena Fortún (1886-1952) es conocida por su personaje de ficción, Celia, esa niña traviesa y ávida de fantasía que nació a finales de la década de los veinte en las páginas de la revista *Blanco y Negro*. Una niña «bien» del madrileño barrio de Salamanca que se dedicaba a torpedear, con su original mezcla de imaginación y lógica aplastante, las convenciones más tópicas y odiosas del mundo de los adultos. Aparte de la saga de Celia y sus hermanos y primas, Fortún escribió una novela de temática feminista y sáfica, *Oculto sendero* (inédita hasta su rescate por la editorial sevillana Renacimiento en 2016¹), reportajes de corte social publicados en prensa², decenas de cuentos infantiles y volúmenes como *El arte de contar cuentos a los niños*, editado durante su exilio bonaerense. Y, además, como guinda a sus variados intereses, Encarnación Aragoneses (verdadero nombre de la autora, que acabó barrido por la fuerza del pseudónimo) escribió teatro para ser representado por los niños en sus casas, ayudados por la familia, o en la escuela, bajo la tutela del maestro.

Su volumen *Teatro para niños*, cuya primera edición localizada data de 1942, recogía doce comedias en un acto escritas con anterioridad a la guerra civil y publicadas en las revistas que contaban con la participación periódica de la autora. En esas doce comedias se centra este trabajo, que pretende indagar en la parcela literaria menos conocida de la creadora de Celia con el fin de acreditar su extraordinario dominio de la acción dramática y su magistral empleo de recursos de la tradición popular para conectar con los más pequeños. Especialmente, Fortún supo incorporar canciones tradicionales que acompañaban juegos infantiles de toda índole, fragmentos de viejos romances o letras para bailes populares, además de dichos, retahílas, pareados, juegos de palabras, versos... Materiales todos ellos de carácter anónimo que solían cantarse con melodías que pasaban de generación en generación. Para antes de conocer las diversas tipologías de

¹ Para profundizar en esta obra, véase el estudio introductorio a esta edición realizada por Capdevila-Argüelles, 2016: 7-68, y el artículo de Mascarell, 2017: 57-59.

² Algunos de ellos han sido recopilados por María Jesús Fraga y Nuria Capdevila-Argüelles dentro del volumen *El camino es nuestro*, 2015.



estas cancioncillas de raigambre popular y la función dramática que desempeñaban en las piezas firmadas por Aragoneses, vale la pena situar la producción teatral de la autora en su particular contexto histórico.

1. Del teatro infantil decimonónico a las vanguardias: un nuevo modelo dramático para los niños

A comienzos del siglo XX, el teatro para niños en España continuaba imbuido por la tradición decimonónica: se realizaba en las escuelas y buscaba la formación moral y religiosa de los alumnos. Las obras, de escasa calidad dramática y sin apenas referencias a cuestiones interpretativas y escénicas, pretendían ofrecer modelos de conducta virtuosa frente al vicio o el pecado. Se presentaban en verso para facilitar su memorización sistemática y ofrecían unos diálogos retóricos ajenos a la realidad lingüística de los pequeños intérpretes y su público escolar. No tardarían en reaccionar, contra este enfoque pseudopedagógico del teatro infantil, algunos de los principales dramaturgos españoles del momento. El abanderado fue Jacinto Benavente, que se preocupó por renovar el género mediante la creación del Teatro de los Niños, en 1909, un proyecto con sede en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid [Huerta Calvo, 2012]. En la innovadora, aunque muy breve, iniciativa colaborarían autores como Carlos Fernández-Shaw, Eduardo Marquina o Ramón María del Valle-Inclán, que verían subir a escena sus obras infantiles de lenguaje modernista y cargadas de guiños al mundo maravilloso de los cuentos populares. Rasgo este último que ha sido una constante en el teatro infantil de la modernidad.

En los años posteriores, figuras como Rafael Alberti —con su obra *La pájara pinta* (1925)— o Federico García Lorca —con *La niña que riega la albahaca* y *el Príncipe preguntón* (1923) y obras cercanas al género, como *Los títeres de Cachiporra* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1930)— manifestaron un destacado interés por el teatro para niños y le añadieron un fuerte componente guiñolesco o farsesco, tan del gusto vanguardista. Asimismo, cabe recordar al Alejandro Casona de las Misiones



Pedagógicas, que estrenó muchas piezas destinadas al público infantil mientras dirigía el Teatro del Pueblo. El autor de *La dama del alba* admitía las complicaciones de escribir y representar con éxito teatro infantil: «Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse: ser puro y primario sin ser pueril, rebañarse ingenuidad por todos los bolsillos. Exige, además, acción más que ningún otro tipo de teatro; y una desnudez poética que lo mismo se encuentra sorpresivamente en la lírica que en lo grotesco» [Arce, 1983: 7].

El auge del género dramático durante los años de las vanguardias y el esfuerzo del régimen republicano por reformar el sistema educativo funcionaron como el mejor telón de fondo para el desarrollo de una conciencia clara de renovación del género teatral infantil. Al mismo tiempo, durante las décadas de los 20 y 30, se hizo efectiva la incorporación de la mujer a las filas del teatro, ya no solo como actriz, sino como autora, traductora o adaptadora. Como detalla Pilar Nieva de la Paz [1994: 130], algunas de estas profesionales llegaron con relativa normalidad a los circuitos comerciales de representación (Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Adela Carbone, Condesa de San Luis, Pilar Millán, Anita Prieto, Dolores Ramos de la Vega, Margarita Robles...) y otras quedaron inmersas en el ámbito del teatro de arte, de las funciones privadas o de la representación única por compañías de aficionados (Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, Irene Falcón, Carlota O'Neill, Isabel Oyarzábal, Pilar de Valderrama...). También las hubo quienes tuvieron que conformarse mayormente con la imprenta: Matilde Ras, la grafóloga íntima amiga de Fortún, o Concha Méndez, más conocida por ser la esposa del poeta y editor Manuel Altolaguirre que por sus bellas y transgresoras comedias infantiles. Un panorama en ebullición colmado de propuestas divergentes que sirve para ubicar a Elena Fortún en un contexto proclive para la escritura dramática destinada a los niños y de autoría femenina.

Para comprender la importancia de las mujeres en el desarrollo de una moderna dramaturgia infantil durante los años 20 y 30 en España, vale la pena



recuperar las palabras de Nieva de la Paz:

Entre los ilustres colaboradores que estrenaron en la campaña del Teatro de los Niños de Jacinto Benavente, no figuró ninguna mujer. La enorme evolución de la situación de la mujer española y de las escritoras en particular a lo largo de las dos décadas siguientes se percibe en el significativo nombramiento de cuatro mujeres (María Luz Morales, Magda Donato, Esperanza González y Elena Fortún) como miembros de la Comisión del Teatro de los Niños creada en plena Guerra Civil por el gobierno republicano y presidida, curiosamente, por el mismo Benavente. Se reconocía al fin la dedicación de las escritoras al teatro infantil y la calidad de sus creaciones para los niños. [1993: 249]

Muchas de estas autoras comprometidas con los afanes reformistas de la República tuvieron que partir al exilio tras la guerra. Quedaba así truncada la línea de progresiva renovación en el teatro infantil, elaborada con mimo y profesionalidad durante los años anteriores. Salvador Bartolozzi y Magda Donato abandonan el país. Concha Méndez ya no escribirá más teatro infantil fuera de España. Alejandro Casona podrá estrenar en Buenos Aires su obra *Pinocho y la infanta Blancaflor* gracias a la compañía de Josefina Díaz y Catalina Bárcena. También Elena Fortún se traslada a la capital argentina tras un duro peregrinaje. El teatro infantil de nuevo cuño bajo el régimen franquista se adecuará, en mayor o menor medida, a los principios establecidos por la dictadura. Pero la labor realizada por las pioneras del teatro infantil moderno permanece en la historia literaria española y hoy está siendo recuperada y reivindicada.

2. La dramaturgia para niños de Elena Fortún: tradición y modernidad

Con ilustraciones del dibujante valenciano Lluís Dubón, que funcionan casi a modo de figurines de los personajes, aparece en 1942 *Teatro para niños* de Elena Fortún, bajo el marchamo de la editorial Aguilar. El volumen recopilaba las piezas publicadas en las páginas de la revista infantil *Gente menuda* desde que, en el año 1931, apareciera la primera obra teatral de Fortún, *El palacio de la felicidad*. Además, incluía algunas nuevas, como *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*,



adaptación en verso de un cuento de Matilde Ras, o *Una aventura de Celia*, protagonizada por la célebre niña de ficción. Posteriormente, en 1948, aparece una segunda edición en Buenos Aires, donde la editorial Aguilar tenía una filial, aunque en vez de doce piezas se ofrecen once: *Una aventura de Celia* desaparece del conjunto, quizá debido a los problemas que había tenido con la censura en la edición española de 1942³. Habrá que esperar hasta el año 2013, setenta años después, para disponer de una reedición del teatro de Fortún, gracias a la editorial Renacimiento y su sello Espuela de Plata⁴.

En su *Historia crítica del teatro infantil español*, Juan Cervera mantiene que «el libro de Elena Fortún es una aportación significativa al teatro infantil porque reúne una serie de condiciones que difícilmente se dan juntas en otras producciones dramáticas para niños» [1982: 162]. El primer rasgo reseñable es el empleo de un lenguaje rápido, incisivo y funcional que permite la agilidad de la acción dramática y se aproxima al lenguaje infantil en muchas ocasiones. La segunda característica ineludible tiene que ver con la oportuna inserción de elementos tradicionales: canciones, acertijos o refranes que imprimen alegría y sabor popular a los diálogos. Ligado a esto se identifica el tercer rasgo: el empleo de personajes fantásticos extraídos de los cuentos infantiles —hadas, gnomos, brujas, magos— que se mezclan con niños y adultos produciendo una desmitificadora fricción entre fantasía y realidad. En cuarto lugar debe señalarse el humorismo que invade las piezas, desde los juegos lingüísticos —son muy frecuentes las dilogías o los equívocos en los parlamentos— hasta el mismo desarrollo de la acción, plagada de gags y situaciones hilarantes. Finalmente, resultan llamativas las

³ Una edición que no es la primera, aunque sí la única que se ha podido localizar. Por una reseña aparecida en el diario *El Sol* en 1935 y firmada por G, puede fecharse en ese año la primera aparición del libro, antes de la Guerra Civil y en un momento dulce de la vida de Fortún. Asimismo, el 8 de febrero de 1936, la autora escribió a su amiga Mercedes una carta (no publicada) en la cual le anunciaba: «Tengo que mandarte un nuevo libro que he publicado. Son doce comedias infantiles».

⁴ La Biblioteca Elena Fortún de Renacimiento, que pretende ofrecer la obra completa de la autora madrileña, no podía dejar de incluir entre sus títulos el *Teatro para niños*, recuperado en una nueva edición, en 2018, que es la edición que empleamos para realizar este trabajo.



acotaciones de Elena Fortún por su manera directa y precisa de dar indicaciones sobre vestuario, escenografía y maquillaje, revelando un conocimiento práctico y realista de los materiales y objetos idóneos para elaborar atrezzo o figurines.

El orden de las piezas del volumen *Teatro para niños* parece responder, aunque Fortún no lo explicita así en su breve prólogo, a un *crescendo* en la complejidad escénica de las obras. Las primeras se componen de una acción más simple y plantean una escenografía elemental asumible por los propios niños. A medida que el libro avanza, se necesita de una mayor colaboración adulta y de ensayos más arduos, hasta llegar a la última obra, cuando Elena deja volar su imaginación y plantea propuestas escenográficas que prácticamente requieren un especialista. A continuación, se ofrece un repaso general de las doce piezas breves⁵ con el objetivo de situar al lector mínimamente ante la dramaturgia de Aragoneses y poder penetrar, en el siguiente epígrafe, en su utilización del cancionero tradicional como recurso dramático.

En *Las narices del mago Pirulo* suben a las tablas personajes fortunianos nacidos en las páginas de *Gente menuda*: el mago Pirulo, Roenuces y Bismuto, que se enredan en un divertido equívoco salpicado de juegos fónicos, canciones y dichos populares infantiles. Las hadas y los gnomos protagonizan *El palacio de la felicidad*, aunque por su comportamiento en la amistad y en la discusión semejen más bien niños pequeños. En *Moñitos* se entremezclan elementos de hasta cuatro célebres cuentos: *La ratita presumida*, *Ricitos de oro*, *Hansel y Gretel* y *Los músicos de Bremen*. Un gallo, una mona, un gato y un grillo en apuros, una niña con graciosos moñitos en la cabeza que viene a solucionar el problema, la clásica casita del bosque donde todo ocurre...

⁵ Recomendamos la lectura de un par de reseñas del volumen *Teatro para niños* aparecidas en los últimos años, la de Eva Llergo e Ignacio Ceballos, 2016, y la de María Victoria Sotomayor (s.f.).



Otro personaje de la estirpe Fortún sirve para modernizar el rol de la bruja malvada en escena: en *La bruja Piñonate*, la hechicera se pone a trabajar de sirvienta para el «sabio» Tontilindón porque en su casita del bosque ya no logra atrapar incautos («los chiquillos de ahora son muy listos»). Pero, como en el cuento de los Grimm, fracasa en su intento de engordar a la hija de Tontilindón para devorarla. La historia bíblica sirve de trasfondo para la comedia de Navidad *Miguelito, posadero*, donde el nieto de los dueños de la posada es atónito testigo de la negación de techo a María y José. El texto culmina con la metamorfosis de la abuela en borrica para facilitar la huida de Jesús con sus padres, perseguidos por Herodes.

El humor paródico impregna la pieza *Circo a domicilio*, una de las más divertidas del conjunto por sus recursos cómicos. Fiquito, niño consentido por unos padres hipocondríacos, solo se cura de su mal (¿el aburrimiento?) con una representación circense en su propio cuarto. Los padres quedan caricaturizados por sus exageraciones con el niño enfermo y resultan guiñolescos en sus marcados roles de marido y mujer, tras los cuales se aprecia una burla de la institución matrimonial. La metateatralidad, los guiños a la comedia del arte y a los títeres de cachiporra, y el halo de parodia sobre un episodio de corte realista son los rasgos que distinguen esta comedia.

Por su parte, *El milagro de San Nicolás* basa su juego dramático en el imaginario de las leyendas religiosas y milagreras: un carnicero arruinado hace picadillo a tres niños que solicitaban su hospitalidad en una noche de invierno y san Nicolás los resucita dentro de la propia artesa del carnicero. El tema truculento se suaviza al pasarlo por el tamiz de lo popular y lo guiñolesco, sin olvidar el distanciamiento que provoca la escritura en versos pareados.

De nuevo, se explota la cuentística tradicional en *Caperucita encarnada*, una versión escénica del clásico con toques de casticismo y la originalidad que implica sustituir el episodio de la niña devorada por el lobo por el del lobo que muere al devorar un espejo donde se reflejaba



Caperucita. Fortún insiste, en su particular variante del cuento, en el peligro que supone una niña aficionada a hablar y hablar, hasta con desconocidos, pues el sistema no tolera a las mujeres parleras y las prefiere calladas. Otro cuento sirve de base para la obra en verso *La hermosa hilandera y los siete pretendientes*, aunque en este caso se trate de un relato contemporáneo inspirado en la tradición. Un desfile de pretendientes ante la joven indecisa culmina con la elección del más sencillito y sensible de todos, el estudiante pobre que solo puede ofrecer su amor.

De mayor complejidad escénica se presenta *Una aventura de Celia*, adaptación teatral de los últimos cuatro capítulos del volumen *Celia en el colegio*: invitada a pasar unos días de vacaciones en casa de su amiguita María Luisa, Celia se dedica a todo tipo de diabluras que hacen rabiar a los adultos y la empujan a escaparse por la ventana para seguir viviendo aventuras con animales y duendes. Con el traslado al lenguaje dramático, la historia mantiene su dinamismo y su irreverencia, pero adquiere un estilo de realismo fantástico al otorgar voz a los animales y mostrar la transformación en caracol de Celia como un hecho y no como producto de su imaginación. En la estela de los niños que torpedean el *establishment* de los mayores —Guillermo de Richmal Crompton, Daniel el Travieso de Hank Ketcham, Pipi Calzaslargas de Astrid Lindgren—, las trastadas de Celia siguen divirtiendo en escena, pero con la pérdida de su punto de vista narrativo, el personaje queda aplanado y pierde en profundidad psicológica convirtiéndose en un ser disparatado en la línea guiñolizadora que atraviesa toda la obra dramática infantil de Fortún.

La estructura de los cuentos tradicionales sirve de armazón a *El manto bisiesto*, con su exótico cortejo de candidatas que intentan conseguir la mano del príncipe —el vestuario de esta comedia exige un nivel superior de sofisticación— y el premio final a la más humilde, la sacrificada pescadora que ha tejido un manto con sus cabellos rubios. Esta obra emparenta con *La hermosa hilandera...* no solo por su escritura en pareados, sino también por emplear un recurso prototípico del cuento



folklórico, el de la sucesión de escenas repetidas con pequeñas variantes que culminan con el triunfo del más débil.

Y, finalmente, cierra el libro la comedia con más tramoya y elenco de personajes, *Luna lunera*, en la que se pueden combinar actores con muñecos de guiñol en aras de la recreación de un mundo fantástico sometido a las maldades de una bruja y vigilado por una enorme luna, especie de *deus ex machina* ante los conflictos. El ritmo de la acción resulta vertiginoso, fascinante para los niños, y los efectos escénicos descritos en las acotaciones plantean un auténtico reto para quien se lance a montar la pieza, sobre todo por esa luna personificada que tan pronto mueve sus extremidades como engulle una serie de personajes.

A lo largo de estas doce obras, se detecta que la habilidad teatral de Encarnación Aragoneses estriba en beber de una doble fuente. Por un lado, Fortún enlaza con la dramaturgia de su época a través de la apuesta por el títere, en línea con la deshumanización vanguardista del guiñol y sus fantoches, con el objetivo de situarse en la frontera entre realidad y fantasía. Y ello sin perder flexibilidad: en la mayoría de las comedias, los muñecos son intercambiables por los niños, y viceversa, además de poder convivir perfectamente en escena. Por otro lado, Fortún enraíza sus creaciones en el universo fantástico de los cuentos tradicionales, demostrando —como también lo hace en su narrativa— un perfecto conocimiento del imaginario infantil y de la morfología del cuento popular maravilloso, amén de una capacidad especial para utilizar sus recursos, temas y personajes como una potente herramienta creativa. No en balde, la intertextualidad —esas referencias y guiños constantes al relato folklórico— forma parte de la esencia fortuniana, ya sea en forma de cuentos clásicos adaptados o de historias creadas *ad hoc* a partir del patrón tradicional⁶.

Cabe sumar la facilidad de Fortún para introducir, en los mundos de su escritura, dichos y retahílas, fragmentos rimados de corte popular, bailes

⁶ Véanse los volúmenes *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, 2016, y *El arte de contar cuentos a los niños*, 2017.



y canciones populares de los juegos infantiles, adivinanzas, coplillas, villancicos... La movía el deseo de conectar del modo más auténtico y directo con el alma de los niños. Pretendía crear un teatro que fuese diversión y no lección, en línea con los modernos parámetros pedagógicos que manejaba. Como partidaria de los principios educativos del Instituto Escuela y de la Institución Libre de Enseñanza, Fortún cuestionaba, desde su obra literaria, la represión e irracionalidad de los métodos formativos tradicionales. Y planteaba la necesidad de una alternativa basada en el respeto a la curiosidad y la ensoñación infantiles. De ahí su ruptura de los moldes tradicionales del teatro infantil de herencia decimonónica y su defensa dramática del concepto de juego frente al de moraleja.

3. De Mambrú a la Tarara: música popular para cautivar al espectador infantil

En 1934, la editorial Aguilar publicaba un libro profusamente ilustrado por Gori Muñoz y firmado por dos mujeres de distinta trayectoria profesional —la una, reconocida compositora y pianista; la otra, autora infantil de éxito reciente— unidas por una buena amistad: María Rodrigo y Elena Fortún sacaban a la luz el volumen *Canciones infantiles*. Se trataba de un corpus, recopilado por ellas mismas, de las partituras y letras de las canciones que escucharon cantar y, ellas mismas cantaron, durante los años de su infancia. Un trabajo bibliográfico que quería ser también un homenaje al arte popular anónimo —de ahí la belleza formal del libro— organizado en ocho secciones: Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII («Romance del amor y de la muerte, «Me casó mi madre»...), Romances de ciego («San Antonio y los pajaritos»), Viejas canciones («Quisiera ser tan alta como la luna» o «El barquero»), y Viejas canciones infantiles («El patio de mi casa»), Canciones adaptadas del francés («Mambrú se fue a la guerra»), Siglos XVII y XIX («La tarara» o «Los cuatro novios»), Otras canciones («La viudita del conde Laurel»), y una Invocación («¡Qué llueva!»). Rodrigo y Fortún ofrecían así una selección de treinta y cuatro



canciones populares de tradición infantil que todavía estaban vivas en la colectividad, una antología de esas «bellas canciones infantiles, próximas a perderse para siempre o a quedar fosilizadas entre las páginas de libros sabios», como indicaba Fortún en las primeras líneas de su sentido prólogo [2019: 5].

Este proyecto de estudio y clasificación, llevado a cabo por dos profesionales que representaban a la mujer moderna de la II República Española, enlazaba con la reforma educativa emprendida desde las instancias gubernamentales. Gracias a esta reforma, se había introducido la lírica infantil de tradición popular en las escuelas, reconociéndose su función pedagógica y sus posibilidades didácticas, además de su papel de cohesionador social y su valor literario [Santos, 2016]. En este contexto, no extraña que los autores de la Generación del 27 se afanaran en la recuperación, reivindicación y reformulación de muchos cantares y decires transmitidos oralmente. Destaca la labor de recopilación y adaptación que realizó Federico García Lorca, quien insufló una nueva vida a estas composiciones⁷ y supo beber de su estilo y forma, de sus imágenes metafóricas y su halo poético, para renovar la lírica española. El mismo García Lorca que incorporó en muchas de sus piezas teatrales esas canciones populares, tal y como hace Fortún en las doce piezas de *Teatro para niños*, aprovechando el germen dramático que se halla en el cancionero tradicional.

De hecho, durante el periodo en el que Fortún y Rodrigo recopilan los textos y transcriben las melodías que conforman *Canciones infantiles*, la creadora de Celia se encuentra redactando los textos teatrales que conforman el volumen *Teatro para niños*. Es decir, ambas publicaciones

⁷ Recordemos que, en 1931, García Lorca y Encarnación López «La Argentinita» se reunieron para grabar cinco discos gramofónicos de pizarra con una canción por cada cara, en la discográfica La Voz de su Amo. Los diez temas elegidos del tesoro de la música tradicional española fueron: *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *Anda Jaleo*, *En el Café de Chinitas*, *Las tres hojas*, *Los mozos de Monleón*, *Los Pelegrinitos*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII* y *Las morillas de Jaén*. La parte principal de la interpretación corrió a cargo de «La Argentinita» (voz, castañuelas y zapateado), acompañada por Lorca al piano. Para profundizar más, véase el trabajo de Marco Antonio de la Ossa, 2014.



van de la mano y se nutren la una de la otra: mientras *Canciones* proporciona materia prima de primer orden, *Teatro* logra ofrecerla dentro de una propuesta dramática renovadora. No en balde, como señala Ana Vega en su prólogo a la reciente reedición de *Canciones infantiles*, para las dos autoras las canciones infantiles son materia viva para sus propias creaciones artísticas: (...) no quieren encerrar las canciones en un libro yerto y frío, sino lograr que circulen libres y vivas en el día a día» [2009: 16]. Y los montajes teatrales infantiles, profesionales o *amateurs*, resultaban un contexto ideal para vivificar esas canciones en escena.

Una vez planteado el vínculo investigador y personal de Aragonés con las canciones de raigambre popular, cabe adentrarse en el universo musical de sus obras teatrales observando, en primer lugar, la presencia de música en directo durante las funciones: en *Las narices del mago Pirulo* se escucha una insistente corneta; en *El palacio de la felicidad*, un ángel llama la atención de gnomos y hadas mediante una trompeta; en *Miguel el Posadero*, de temática navideña, no faltan la zambomba y el pandero; también el pandero aparece como atributo de la figura del bohemio en *La hermosa hilandera*; el pregonero de *El manto bisiesto* hace uso de un gran tamboril; y, finalmente, los brujitos de *Luna lunera* disfrutaban armando jaleo con una trompetilla. Se trata, en todos los casos, de instrumentos populares que pueden ser tocados fácilmente por los niños intérpretes y se encuentran con frecuencia, ya sea como juguetes o como instrumentos de iniciación a la educación musical, en el ámbito doméstico y escolar —como ya se ha dicho, Fortún destaca por su pragmatismo en el atrezo—.

La música popular, en el resto de ocasiones en que hace aparición en las obritas, es interpretada a capela por parte de los actores —en solitario o en grupos—, sin que se especifique un acompañamiento musical que, no obstante, podría añadirse a gusto del director. Se trata, fundamentalmente, de fragmentos breves de canciones, pareados o versos sueltos, dado que rara vez se canta completa la canción tradicional escogida por Fortún —esas raras ocasiones se corresponden con letrillas muy breves de pocos versos—.



El procedimiento común es injertar el canto de una estrofa, estribillo o inicio célebre de canción en los mismos parlamentos de los personajes, como parte del diálogo. De esta manera, la canción tradicional se imbrica en la acción dramática sin necesidad de detener la trama para incluir el cántico o el baile, que surge, fluye y finaliza sin que el espectador/lector haya percibido un corte o pausa en la comedia.

En el siguiente cuadro se recogen todas las canciones tradicionales que aparecen en las obras de Fortún. Cabe destacar que en las piezas tituladas *Circo a domicilio*, *La hermosa hilandera*, *El milagro de San Nicolás* y *El manto bisiesto*, con presencia de la tradición popular en forma de retahílas, dichos o refranes, no se encuentran fragmentos de canciones populares, que sí aparecen en las restantes ocho comedias del volumen.

<i>Las narices del mago</i> <i>Pirulo</i>	Canción para jugar: «Al alimón, al alimón que se ha roto la fuente» Baile: «Para bailar el baile / traigo licencia aquí» Baile: «La tarara»
<i>El palacio de la felicidad</i>	Canción: «Mambrú se fue a la guerra» Baile: «La tarara»
<i>Moñitos</i>	Canción de corro: «La viejecita» Juego infantil de dedos: «Cinco moñitos (pollitos o lobitos)» Letrilla: «Así, así hacen las cocineras...»
<i>La bruja Piñonate</i>	Canción para jugar: «Al alimón, al alimón que se ha roto la fuente» Romance: «El caballo trotón» Canción: «Elisa de Mambrú»
<i>Miguel el Posadero</i>	Villancico: «El Anuncio de los ángeles a los pastores» Villancico: «Ande, ande, ande la marimorena» Villancico: «Los peces en el río» Romance: «La huida a Egipto» Nana: «A la nanita nana»



<i>Caperucita encarnada</i>	Canción: «Al pasar por el puente»
<i>Una aventura de Celia</i>	Juego infantil de manos: «Pipirigaña, mata la araña» Canción: «La niña que a la fuente / sale temprano» Canción para coger caracoles: «A coger caracoles madruga un tuerto» Canción para coger caracoles: «Caracol, col, col» Juego para girar cogidos de las manos: «El molino lleno de agua...»
<i>Luna lunera</i>	Canción: «Quisiera ser tan alta como la luna» Canción: «Con el capotín, tin, tin» Canción de echar a suertes: «Tita, tita, laritón, tres gallinas y un capón» Canción para jugar a formar filas: «Pase mesí»

La aparición, fugaz en muchos casos, de fragmentos de estas canciones se vincula a las características de los personajes, a las acciones o movimientos que llevan a cabo o a la trama general de la obra. En la variante de la canción como atributo del personaje destaca la Muñeca de *Las narices del Mago Pirulo*, que es una especie de bailarina con música incorporada a su cuerpo, y que baila y canta ante los espectadores («Yo soy Lili, que digo que no, que digo que sí, que bailo, que canto y que hago así. (Da dos vueltas sobre la punta de un pie.)»), ante lo cual el Criado exclama: «¡Pero si tienes música! ¿Quieres bailar conmigo?»). También resulta una característica del personaje de Palitroque en *La bruja Piñonate*, pues emplea las canciones populares para despistar a su interlocutor o burlarse de él (el bobo de Tontilindón, la malvada Bruja) y provocar la risa en el espectador que, como Palitroque, sabe más que el resto de los personajes.

Resulta muy frecuente, asimismo, el empleo de la canción tradicional para acompañar las acciones de los personajes. Se observa en *El palacio de la felicidad*, cuando gnomos y hadas se ponen en marcha cual



ejército y cantan como una tropa «Mambrú se va a la guerra...» mientras se dirigen hacia el palacio donde van a vivir juntos. También sirve «Elisa de Mambrú» —cuya letra habla del entierro de la hija del capitán, Elisa— para dar muerte y enterrar a la Bruja en *La bruja Piñonate*, o las canciones para que salgan los caracoles en la escena en que Pronobis y Lamparón van buscándolos por el bosque en *Una aventura de Celia*. En esta misma obra, Celia se sirve de la canción para girar de la mano «El molino lleno de agua» con el objetivo de librarse de las pretensiones de matrimonio del Príncipe, mareándolo con tantas vueltas, y del juego de manos «Pipirigaña» para entretener a los duendes que se ha encontrado en el bosque. En *Luna lunera* la acción de salvar a la reina por parte de los Ratones enviados por la Luna se acompaña de la popular «Quisiera ser tan alto como la luna» y la acción de atrapar a la Bruja haciéndola pasar por la boca de la luna, para que esta la devore, se acompaña del «Pase mesí», que se usaba en los juegos de formación de filas.

Finalmente, destaca el grupo de canciones tradicionales que complementan y realzan la trama general de la comedia: así, los numerosos villancicos de *Miguel el posadero*, que van subrayando los episodios de la noche del nacimiento de Jesús, o el canto del leñador en *Caperucita encarnada*, cuando entona aquellos primeros versos que dicen «Al pasar por el puente / de Santa Clara, / se me cayó el anillo / dentro del agua...». La canción cuenta la historia de alguien que pierde un anillo (desgracia) pero que, al ir a rescatarlo, encuentra una imagen divina (mejora su posición inicial). El esquema es aplicable a *Caperucita*, que ante un episodio de violencia logra salir reforzada y con una lección aprendida. También existe una relación directa entre la trama y la canción tradicional en la obra *Moñitos*, cuando el grillo canta «Cinco moñitos / tiene mi tía...» para anunciar que una niña con ese peculiar peinado se ha colado dentro de la casa, aunque los animales dueños del hogar no lo sepan.

Al margen de las representaciones familiares o escolares que se hayan podido realizar de estas doce comedias de Elena Fortún desde que



aparecieron publicadas, el teatro profesional contemporáneo nunca ha demostrado interés por recuperar estas piezas para la escena infantil, de hecho, no se documentan montajes de ninguna de las obras de este volumen en la base de datos del Centro de Documentación Teatral del INAEM. Tal vez ahora, con el rescate general no solo de la autora y de su obra completa, sino de toda la generación de creadoras españolas que contribuyeron a la efervescencia cultural de los años 20 y 30, esas «modernas» o «sinsombrero» que hoy estamos aprendiendo a conocer, el contexto es más que nunca proclive para poner en escena las obras de Fortún.

Valores no les faltan: ritmo y soltura, estructura dramática perfecta, diálogos ágiles y fluidos acompañados del movimiento constante de los personajes, acertados gags situacionales y rico juego paródico, equívocos verbales divertidísimos, humor y dinamismo... Y, tal como se ha visto en este trabajo, una labor de recuperación del cancionero popular para la escena infantil de la modernidad, que enlaza con el trabajo investigador de Elena Fortún y con un contexto sociocultural que pretendía reivindicar y vivificar el patrimonio oral de autoría anónima.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Evaristo, *Tres farsas infantiles, de Alejandro Casona. El gato con botas, Pinocho y Blancaflor y El hijo de Pinocho*, Gijón, Ediciones Noega, 1983.
- CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- FORTÚN, Elena y RAS, Matilde, *El camino es nuestro*, Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga (eds.), Madrid, Fundación Banco Santander, 2015.



- FORTÚN, Elena, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- _____, *Oculto sendero*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- _____, *El arte de contar cuentos a los niños*, Sevilla Renacimiento, 2017.
- _____, *Teatro para niños*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- _____, *Canciones infantiles*, Sevilla, Renacimiento, 2019.
- HUERTA CALVO, Javier, «El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente» en *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2012, nº 2, pp. 1-9.
- LLERGO OJALVO, Eva y CEBALLOS VIRO, Ignacio «Letras de niños (11). El teatro para niños de Elena Fortún» [en línea] en *Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes*, 15 de noviembre de 2016. <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_16/15112_016_01.htm> [18/11/2018]
- MASCARELL, Purificació, «La encrucijada de la diferencia. *Oculto Sendero*: una novela inédita de Elena Fortún» en *Clarín. Revista de nueva literatura*, 2017, nº 127, pp. 57-59.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- _____, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1018-1936)» en Juan Villegas (ed.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, 1992)*, vol. 2, California, University of California, 1994, pp. 129-139.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha y Editorial Alpuerto, 2014.
- SANTOS RECUENCO, Eloísa, «Presencia del cancionero popular infantil en la escuela durante la Segunda República Española» en Cristina Cañamares, Ángel Luis Luján, César Sánchez (coords.), *Odres nuevos: retos y futuro de la literatura popular infantil. Actas de las IV Jornadas iberoamericanas de investigadores de Literatura Popular Infantil*



(Cuenca, 17 a 19 de junio de 2015), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 83-90.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria, «El universo infantil de Elena Fortún a escena» [en línea] en *Leer Teatro (Revista Digital de la Asociación de Autoras y Autores Teatrales)*, nº 5. <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-jugando-al-teatro-3-1-teatro-para-ninos-y-jovenes/>> [18/11/2018]

TEJERINA LOBO, Isabel, «Teatro y literatura infantil» en *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 1996, nº 89, pp. 18-29.



Un palimpsesto de Juan Benet: la parodia nietzscheana de *Max*

Jorge Machín Lucas
The University of Winnipeg
j.machin-lucas@uwinnipeg.ca

Palabras clave:

Juan Benet. Friedrich Nietzsche. Palimpsesto. Intertextualidad. Parodia.

Resumen:

En este artículo voy a analizar la influencia de Nietzsche en *Max*, una obra teatral escrita por el novelista, ensayista y dramaturgo español Juan Benet. Veremos cómo parodia las siguientes ideas filosóficas nietzscheanas para subvertir los códigos epistemológicos del realismo, del naturalismo y del costumbrismo: el nihilismo, la defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, la multiplicidad de significados y de interpretaciones ante el fenómeno artístico, el sentido de lo trágico de la existencia en un mundo de arte, la dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, el eterno retorno, el superhombre y el vitalismo o voluntad de poder y de acción.

A Palimpsest of Juan Benet: *Max*'s Nietzschean Parody

Key Words:

Juan Benet. Friedrich Nietzsche. Palimpsest. Intertextuality. Parody.

Abstract:

In this article I am going to analyze Nietzsche's influence in *Max*, a play written by Spanish novelist, essayist and playwright Juan Benet. We will see how he parodies the following nietzschean philosophical ideas in order to subvert the epistemological codes of realism, naturalism, and literature of manners: the nihilism, the defense of irrationalism as a way of knowledge, the multiplicity of meanings and interpretations of the aesthetic phenomena, the tragic sense of existence in a world of arts, the dialectics between apolonians and dionisians, the eternal return, the superman and the vitalism or will of power and action.

De Friedrich Nietzsche en Así habló Zarathustra:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso estar en camino, un peligroso mirar hacia atrás, un peligroso estremecimiento y un peligroso detenerse.

La grandeza en el hombre consiste en ser un puente y no una meta: lo que se puede amar en el hombre es que es un tránsito y un ocaso. (23).

El propósito de este ensayo es desvelar un nuevo palimpsesto nietzscheano en la literatura española del siglo XX, siguiendo y avanzando desde el clásico estudio de Sobejano titulado *Nietzsche en España* y desde el impulso de los trabajos sobre este filósofo y filólogo alemán (1844-1900) de Michel Foucault, de Agustín Izquierdo y de Peter Berkowitz. También, más específicamente, se conecta con los trabajos pioneros de Machín Lucas sobre la relación intertextual entre él y el novelista, ensayista y dramaturgo Juan Benet (1927-1993). Muy tangencialmente se había hablado antes de esta influencia filosófica en la obra de este autor. Acertada aunque superficialmente, Gingerich vinculó a esta última con el ensayo de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* (2004: 319) y desde él con su dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, entre hombres espirituales y sensuales, parangonable a la que existe entre luz o conocimiento y entre oscuridad o ignorancia (Gingerich, 2008b: 573). Todo esto entronca con la dialéctica mazdeísta y con *Así habló Zarathustra*, algo que también advierte el mismo crítico (Gingerich, 2008b: 570), que asimismo abordó ideas suyas de identidad y de alteridad (Gingerich, 2008a: 84, nota 10).

Este es el contexto crítico principal que lleva al estudio de *Max*, de 1953, como parodia de ciertas de las ideas de Nietzsche -su más importante intertexto- de la que va a dimanar todo un condensado ideológico, algo típico en Benet para Minardi (2012: 198). Esta idea del carácter paródico del teatro benetiano ha sido defendida también por Carrera Garrido en su artículo «Formas del humor...» (2014: 48-53), el cual sin embargo no ha dado el debido valor que tiene a esta influencia. Esta obra teatral



escasamente discutida del autor del ciclo de *Región* fue su primer texto publicado. Según el mismo Benet (1997: 283), él había leído a Nietzsche entre 1945 y 1946, antes que a William Faulkner, su gran mito literario aunque no el único. Lo hizo estimulado por su juventud -en la madurez le cansó al considerarlo grandilocuente- y por el impacto en ella de su crítica a los sacrosantos valores occidentales (AA. VV. 1989: 33), por el impulso del ambiente intelectual de la época y tal vez incentivado por su amistad con el nietzscheano Pío Baroja como se ve en su ensayo «Barojiana» (1987: 15-51). Además, explican su interés hacia esta figura su carácter curioso y librepensador y su multiplicidad de intereses intelectuales, casi siempre dentro del canon occidental. Estos incluyen a William Faulkner, a Thomas Mann, a Euclides da Cunha, a Sir James George Frazer, a Henri Bergson, a los historiadores de la antigüedad grecolatina (Jenofonte, Tácito, Amiano Marcelino...), a la historiografía militar, a las novelas de aventuras y a una dispersa mística sincrética, entre otros.

Con esta influencia entramos en los terrenos del dialogismo bakhtiniano, con sus diferentes voces que se solapan y realimentan entre sí sincrónica y diacrónicamente (1996: 328). Son los del diálogo, los de la neutralización entre textos (1981: 206) y los de la «polifonía» o «poligrafía» para su discípula Kristeva (1981: 248). Bloom lo llama ansiedad de influencia o de deuda (1973: 5); Barthes lo ve como un cruce de códigos no jerárquicos tal y como los describe en su obra *S/Z*; Lotman lo denomina «palabra ajena» (1976: 109), la cual es acicate de otra en la que se transforma; Genette lo bautiza como palimpsesto, hipotexto (o texto influyente) e hipertexto (o texto influido) (1997: 7); Allen como relación, interconexión e interdependencia (2000: 5) y Lara Rallo como interacción (2007: 181).

Volviendo a la cita nietzscheana que abre este artículo, su primera frase y sobre todo esa «cuerda» metafórica, que según aquel es el hombre en la peligrosa evolución humana desde un pasado lleno de deficiencias y que va desde el animal hasta el superhombre y hasta lo divino, son las matrices,



siguiendo a Riffaterre (1978: 19), desde las que se va a desarrollar todo este proceso intertextual que va de Nietzsche hasta Benet en *Max*. Esta obra va a ser una de las grandes parodias benetianas del pensamiento del filósofo que fue martillo de ideas y de sistemas epistemológicos tradicionalmente aceptados, sin apenas ser cuestionados, por conformismo, por pragmatismo o por miedo como fueron, entre tantos otros, la moral occidental y el cristianismo. Siguiendo el ejemplo de Nietzsche, el principal hilo conductor de esta absorción y transformación es el de una crítica y el de una reacción contra la gran cadena de la tradición literaria del realismo (decimonónico o social de postguerra), del naturalismo y del costumbrismo, como se manifiesta en el ensayo de Benet titulado *La inspiración y el estilo* de 1965. Dentro de esas coordenadas, se articularán otros influjos nietzscheanos que más adelante se analizarán.

Benet también critica al lenguaje convencional, pactado por el poder, ya que ha rebajado sus modos de expresión y sus contenidos hasta la vulgaridad para satisfacer a unas mayorías de bajo nivel cultural mientras las manipula. Para mejorarlo, no lo desmonta ni deconstruye ni destruye como pedía Nietzsche –profesor de filología clásica y gran estilista como él–, sino que trata de desarrollarlo y de elevar su nivel o expandirlo hacia los terrenos que hay más allá del argumento y de la lógica, en los de las que Benet llama «zonas de sombras» de la realidad, de la razón y del conocimiento, con la intención de sacar de allí más información que ayude a explicar mejor el porqué de lo perceptible. Véase si no este fragmento benetiano de una de sus entrevistas recogidas póstumamente en *Cartografía personal*:

Nietzsche y todos nuestros literatos del siglo XX que han querido trascender el lenguaje han dicho que éste no es un vehículo de expresión cabal y que tenemos que destruirlo; y que tenemos que destruir la sintaxis, la sindéresis y la gramática porque la realidad trasciende a esa composición tan logística, tan artificiosa y factual que hemos heredado (Benet, 1997: 105).



Con este propósito experimental, la obra benetiana se articula, mediante una apuesta muy personal de ficción y de estilo, con indeterminación y con incertidumbre, tal y como queda expresada en sus ensayos, como sucede, por ejemplo, en *Sobre la incertidumbre* de 1982. Dentro de ella, en *Max* se produce una reacción frente a lo que desde nuestros limitados sentidos reputamos como real. Ella es muy superior a la que se lleva a cabo frente al lenguaje que sigue siendo bastante típico e intrascendente. La juventud de un autor que todavía está buscando su expresión personal y el carácter potencialmente representable de la obra le condicionan para usar un lenguaje habitual. Para diseñar esa oposición y resistencia literaria frente al engañoso imperio de los sentidos, Benet va a usar una serie de ideas nietzscheanas que se van a discutir en breve.

Antes de ello, cabe decir que *Max* es una parodia y una fábula de una muy superficial crítica social y metaliteraria –sobre todo de la tragedia grecolatina-. Aunque Benet alude al principio a una «época actual, aunque algo anticuada» (Benet, 2010: 192), esta obra no es neorrealista ni tiene tantas connotaciones sociopolíticas de la España de mediados del siglo XX por la escasa matización temporal de su acción y por sus muy escasos detalles y compromiso sociohistórico o político, frente a lo que defienden respectivamente Herzberger (1986: 25) y Fernández Insuela (1993: 18). Por supuesto, en *Max* hay personajes con roles sociales típicos de la época franquista pero estos fueron muy poco desarrollados por el autor. Parecen más bien actuar en función del modelo simbólico o metafórico que se quiere representar, el de origen nietzscheano en este caso. Esos mismos actantes, tanto los planos como los redondos, pudieran funcionar en otras obras, periodos y diégesis. Lo que sí es cierto es que *Max* es una obra bastante expresionista y trascendental si seguimos lo que defiende Molina Foix en su prólogo a su *Teatro completo* (2010: IX). Esto es así por su distorsión de la realidad y por su anormalidad y dramatismo escenográficos con una atmósfera enigmática, cerrada, recargada y opresiva y con unos siniestros y macabros claroscuros y penumbras que representan la inmanencia de casi



mórbidos personajes al límite en lo emocional y en lo psicológico dentro de un circo «trágico» y de un destino funesto.

El resumen de su asunto o síntesis argumental de la obra es el siguiente. Versa sobre los intentos de un equilibrista llamado Max de dar una especie de salto mortal, su tan físico como existencial «paso del vacío» (Benet, 2010: 194), en «la cuerda floja», una que denotativamente es la del circo y que connotativamente es la vital (Benet, 2010: 193). Esa cuerda es el *leitmotiv* recurrente (Benet, 2010: 193, 210, 216, 217, 220) que marca un tránsito inverso al nietzscheano que parodia. Es decir, no va hacia el superhombre o hacia un desarrollo superior de una historia cíclica en proceso de perfeccionamiento y de depuración sino hacia una catástrofe final con la muerte del protagonista, un auténtico fracasado y perdedor. En esta tragicomedia, a este personaje el excesivo y doloroso pasado se le va apareciendo en forma de los espectros o recuerdos de su abuela y del director de la escuela de su niñez, un tal Padre José. Ambos son tal vez motivos del pasado que anuncian su vuelta al origen materno y al del mundo tras la muerte.

Ese es el final con tintes místicos de uno de los ciclos del eterno retorno propugnado por Nietzsche para pasar a un nuevo estadio de la evolución que nos acabe llevando a un «tiempo absoluto» de justicia y de igualdad universales, todo ello simbolizado por la reaparición cerca del final, y poco antes del óbito del protagonista, del Padre José que ha rejuvenecido. Esta última es una idea no expresada en este texto aunque es coherente con cuestiones que Benet iba a defender en su carrera literaria y que posiblemente ya se estaban germinando, como se ve en su ensayo *El ángel del señor abandona a Tobías* (1976: 70, 134-5), en su primera novela *Volverás a Región* de 1967 en la que se habla de una deseada vuelta al origen para comenzar una nueva historia con los errores aprendidos (1967: 154) o en su tercera novela, *Un viaje de invierno*, en la que la memoria trata de volver «a una edad sin fechas, la iluminada jornada de un ayer [...]» (1989: 206).



De vuelta al argumento, durante décadas Max intenta dar varias veces el salto para caerse constantemente hasta que, anciano, finalmente se mata ante un público indiferente y un empresario que solo le ha explotado por dinero para satisfacer las demandas de su clientela. La moraleja final es la victoria de la predestinación y del fatalismo en un mundo trágico presidido por la repetición y por la ruindad, uno en el que se van a reproducir constantemente los mismos errores aunque más evolucionados y refinados en la forma. Vilar lo ve como una «reflexión o premonición sobre la creación artística como renuncia, oposición al público y persistencia en el fracaso con la voluntad y el esfuerzo puestos en un fin más alto» (2015: sin número).

Yendo ya de lleno al análisis de las influencias nietzscheanas parodiadas en *Max*, hay que destacar las siguientes ocho que son también líneas medulares en lo temático, en lo ideológico y en lo estilístico para Benet en gran parte de su obra literaria y ensayística:

1.- El nihilismo: se cuestionan la lógica, la razón, la ética, lo real y la verdad pactadas tanto como todo sistema epistemológico globalizante o cerrado, como todo pensamiento único o como todo intento de crear una teleología o doctrina de las causas finales que justifique a los anteriores. Se considera que vivimos en un mundo de apariencias y de funcionamiento inexplicable e injusto representado por el circo y por el inmoral abuso laboral que en él sufre Max por parte de un empresario circense instigado económicamente por sus clientes, a saber, por un público envidioso, morboso e indiferente a la vida y a los derechos humanos del otro. Este ansía constantemente ver caer a Max de la cuerda floja para no sufrir de celos o de miedo por su superioridad y por su preferencia a una vida tranquila y mediocre sin incertidumbres por positivas que estas pudiesen ser. En esta trama de ominosa abyección humana guiada por un destino caprichoso y perverso se aprecia el deseo de negación, subversión o deconstrucción benetianas de valores tradicionalmente aceptados que no han sido ni cuestionados ni criticados suficientemente. Entre ellos hay principios



religiosos, políticos, sociales o morales que pretenden regular este mundo hacia una teórica y utópica justicia universal. No obstante, son imperfectos o fraudulentos desde su creación y en su aplicación dadas las limitaciones humanas y su volátil psicología. Este tema tiene también resonancias existencialistas. Representa la deriva y el caos en los que vivimos tanto como el deseo, frustrado por la muerte del protagonista, de encontrar una solución a ellos. Es el causante, por acción o por omisión, de los puntos posteriores.

2.- La defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, en oposición a todo intento de reducir las leyes del mundo a una mera razón práctica que incluya una estandarizada y estética noción de Dios como concepto ordenador del mundo y de su moral. Lo irracional puede servir para explicar mejor lo real, deformado por la percepción y pactado socialmente, desde ese conocimiento «desjerarquizado» que hay más allá de nuestros sentidos. Es la asunción de que los fenómenos kantianos (las apariencias de las cosas sensibles deformadas por los sentidos) ocultan al auténtico nómenos (el ser de las cosas que integra en sí a las anteriores). Para Benet tanto como para Nietzsche no existen fenómenos sino más bien interpretaciones morales de fenómenos y el auténtico conocimiento, si es que existe, es superior a ellos y a nosotros mismos.

Ambos autores creen que, al estar la ciencia en evolución, el pensamiento formal, lógico y convencional no es completamente fiable y que no puede llegar a todo y que este procede de un escaso desarrollo de unas turbias sensaciones. Asimismo, creen que una conciencia errada nos dinamita más que una acción impulsiva o que una excesiva represión de la pasión por parte de la razón castra nuestros impulsos creativos y nuestra capacidad de liderazgo. Es en los tensos espacios de penumbras, de luces y sombras y de sonidos y silencios, tan llenos de significados ulteriores y de ironía trágica como de horror angustioso (por ejemplo, en Benet, 2010: 193-198, 201, 209, 220, 223, 225), donde tal vez, implícitamente, Benet trata de convocar esa desprestigiada razón superior



llamada sinrazón, lo absurdo o lo ilógico. Esta es todo un espacio de la más alta gnoseología y de múltiples tiempos, como se verá en el punto 6, y espacios, tanto sensoriales como mentales (los de fantasmas o los de recuerdos de infancia). Es también la de las repeticiones y la de las graves e inverosímiles conversaciones que se producen entre sujetos descentrados y al límite.

3.- La apertura y fragmentación de significados y de interpretaciones por parte del lector de la obra, aspecto que está relacionado con los dos puntos anteriores. Ella es capital tanto en esta obra como en todo el resto de la producción literaria benetiana y en la filosófica nietzscheana. Ello se ve sobre todo en la pluralidad de razones posibles, racionales o irracionales, que puede haber detrás de las caídas de Max, o bien manipuladas por el destino o bien por el comercio, o por ambos a la vez. También quedan abiertos a múltiples explicaciones por qué Max renuncia al amor y acepta su fatídico desafío circense, el porqué de la pasividad del resto de personajes o la naturaleza de las apariciones de la abuela y del Padre José que pueden ser fantasmagóricas o recuerdos de infancia que remiten al origen al protagonista y le encaminan hacia la muerte.

4.- El sentido de lo trágico de la existencia vivido en un mundo de arte, estilística y estéticamente depurado y de acción seleccionada para hacer más atractivos el argumento y la trama. Benet lo diseña en clave de tragicomedia. El circo como cronotopo es parodia del teatro trágico clásico con su insistencia en el valor diegético de la música para el desarrollo narrativo e ideológico de los hechos, lo cual remite a *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, primer título de la celeberrima obra de Nietzsche. En este caso, la música marca un «[t]iempo de ansiedad» y es «angustiosa y anhelante» (Benet, 2010: 194). Es todo un espacio anfibológico donde la diversión se acaba convirtiendo en algo trágico a causa, tal vez, de un hado predeterminado. El público circense tanto como el lector de la obra, al que el primero simboliza irónicamente, están emocionalmente afectados por ella. La tragedia, con su arte y con otros



conocimientos, les puede ayudar a elevar su sensibilidad para así poder acceder a una realidad y a un saber ulteriores que les lleven hacia una mayor justicia que la que se ve en esta pieza teatral.

Con todo, lo trágico no está exento de cierto humor. Véase si no la mención a los cómicos judíos estadounidenses *The Marx Brothers*, tan influyentes entre los años 30 y 40, cuando el Padre José llama a su «estúpido» discípulo «Max o Marx o como te llamen» (Benet, 2010: 222), lo cual es además una burla muy benetiana al compromiso político, en este caso marxista, en literatura como también advierte Carrera Garrido en «Formas...» (2014: 41). Este humor circunspecto, sarcástico, corrosivo, grotesco e incluso negro se localiza sobre todo en las caídas y recuperaciones de Max y en las graves conversaciones, desprovistas de naturalidad, emotividad y *decorum*, que se mantienen a su alrededor. Esta fatalidad cíclica puede remitir al *slapstick*, bufonada o payasada, la cual, si bien termina con la muerte de Max, continuará en otros seres.

La *hybris* trágica también mueve a esta obra ya que un orgullo desmedido o temerario es el que lleva a Max, con su intento de salto mortal, a tratar de transgredir las leyes naturales y los límites que en la antigüedad se creía que habían impuesto los dioses a los hombres. La *anagnórisis* o descubrimiento trágico, que viene tras la *agnosis* o «falta de conocimiento», se produce cuando Max se entera de que el público tan solo viene a verle caer para sentirse aliviado de su mediocridad ante otro mortal, revelado esto por el etéreo Padre José (Benet, 2010: 222-223). Es el momento de la *peripecia*, ese súbito cambio debido a un accidente imprevisto que hace que la trama tome un cariz trágico. Por añadidura, la aparición del religioso parece ser una parodia del *Deus ex machina* salvador. Aparece en el momento en que la acción parece haberse encallado entre caídas y caídas, pero más que aportar una solución se convierte en una voz de la conciencia social que abre los ojos al protagonista ante la realidad que le rodea y en una anticipación de su muerte tras haber sido aparentemente condenado a la repetición eterna de sus males.



Con esta nada mística revelación hecha por el Padre José, viene la crisis personal y trágica definitiva que lleva a Max a hacer ya anciano un último salto fallido tras vestirse de negro y llevar una calavera en el pecho (Benet, 2010: 223). Esto culmina con la catarsis de su muerte, que lo purifica y salva de la desgracia y de la fatalidad en la que ha vivido. La idea no es descabellada. Este final es un sacrificio trágico u ofrenda para Carrera Garrido (2015: 38) y también pudiera ser interpretado como un castigo final de unos dioses que Benet veía más como fuerzas impersonales de un destino fatídico que nos controla desde una tradición inmemorial, según se puede apreciar en su famoso ciclo novelístico regionato. Y finalmente el empresario puede ser el corifeo o el director del público-coro, aunque parodiados ambos ya que no hay apenas conversación entre ellos ni juicio moral y dado que solo les unen sus intereses económicos y mundanos. Ambos evalúan a Max desde el beneficio, la hipocresía y el cinismo.

5.- Derivado de la estructura y del espíritu trágicos parodiados en esta obra y mencionados en el punto anterior, mención aparte merece la dialéctica, desarrollada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, entre apolíneos y dionisiacos, que es equivalente a la que hay entre espíritu y sensualidad y sobre todo a la que hay entre razón y pasión, vertebral en la obra benetiana para Benson. Los personajes de *Max* son básicamente unidimensionales y llanos, mediatizados por la parodia, lo cual radicaliza dicha dicotomía aunque sin llegar al maniqueísmo ya que todos los personajes parecen ser víctimas tanto de un infausto presente como de sus miserias interiores. En un mundo sin faro ni guía ético, siguiendo a Nietzsche están *Más allá del bien y del mal* (1886).

Por ejemplo, el inescrupuloso empresario, sin deseos de transformar la realidad, puede ser el apolíneo parodiado con sus breves y sesgadas reflexiones y con su interesado examen del fracasado salto de Max, siempre en función de las demandas del público (Benet, 2010: 206, 207, 226-7), algo que es inversamente proporcional a lo que Benet hizo con sus lectores mediante su complicado y rico arte literario para minorías. También el



caballero de luto y el artista retirado pueden ejercer esa función al muy superficialmente evaluar la acción (por ejemplo, ver Benet, 2010: 198-9) sin participar directamente en ella. Lo hacen incluso durante la muerte de Max en compañía del empresario (Benet, 2010: 227), el cual emite un breve simulacro en prosa de *planctus*, o lamento mortuario. Esta es otra parodia. El empresario llora la muerte de Max mientras echa cobarde e hipócritamente las culpas al público por sus intereses crematísticos pero a la par lamenta el final de su negocio al quedarse sin el pretendido dionisiaco al que explotaba. De este modo, Max, más que un mero equilibrista circense, es el protagonista de una tragicomedia inspirada en las tragedias clásicas y deformada hasta lo más ridículo por Benet con la simplificación y la alteración de las depuradas ideas filosóficas y estéticas de Nietzsche.

6.- Otro tema nietzscheano que influye a Benet es el del eterno retorno y sus consecuencias temporales. Se trata de un tiempo determinista de una historia saturada que, al contrario que lo que ve el primero en su peculiar concepto de evolución cíclica, impide a los personajes benetianos progresar con normalidad en sus vidas y tener autenticidad, autorrealizarse o llevar a cabo acciones personales, algo fundamental para entender *Volverás a Región* y la dinámica de muchas otras de sus ficciones. Benet lo transforma en un tiempo aparentemente congelado, con muy poca evolución en sus volteos, que está representado y que es parodiado en esta obra por cada nuevo intento de saltar y por las caídas de Max y también por las previsibles repeticiones en otros equilibristas tras su muerte.

Es un tiempo subvertido que recuerda al estoico, al hinduista o al budista, entre otros que como ellos son de tendencia ascética y que niegan todo exceso de deseo que produzca ansias y dolor. En los dos últimos casos, parece remitir a la repetición del karma, esa fuerza espiritual que es una energía que se desarrolla con nuestras acciones y que ha de determinar las sucesivas reencarnaciones hasta llegar a la perfección, aunque aquí el escéptico Benet anule toda posibilidad de mejoría en nuevas generaciones. El budismo influyó en el pesimista Schopenhauer,



palimpsesto renovado por Nietzsche hacia la voluntad de vivir y de desear lo imposible. En Benet ese deseo será reprimido y el ascetismo será forzado por el destino.

Este tema se articula también en el *leitmotiv* de la constante caída en el vacío del ser humano en un mundo lleno de abulia, de angustia existencial y de desesperanza (Víd. Carrera Garrido, 2012), expreso en el texto, y en el del existencialista mito de Sísifo, sobreentendido en él. Son metáforas de una condenada y trágica condición humana con su repetición de actos, de errores y de males. En ella no se alcanza jamás ningún estado perfecto. Las huellas de Heidegger, de sus discípulos intelectuales Sartre y Camus (autor por cierto de *La Chute* -o *La caída*- de 1956 y de *Le Mythe de Sisyphe* de 1942) y de Beckett, su descendiente en el absurdo existencial, pueden parecer obvias aunque no son en absoluto primordiales.

La parodia nietzscheana aquí consiste en una cronología alterada, desordenada. Hay una serie de tiempos que se solapan de manera confusa y en conflicto. Son el del autor-creador, que abarca al resto, que los determina y que los estructura diegéticamente con analepsis y prolepsis; el cronológico de la acción que, guiado por la fatalidad, se impondrá al morir un envejecido Max en una de sus caídas; el mítico y cíclico, aunque evolutivo, de Nietzsche, que es el de las caídas de Max, en parte el del empresario y el del público, y el de su posible continuidad en otros equilibristas tras la muerte del protagonista, más allá de la diégesis; el esotérico o místico, que es el del fatalismo y tal vez el de las apariciones de la abuela y del Padre José; y algunas variables ilógicas o absurdas, tal vez proyecciones de la caótica subjetividad del protagonista –la duración bergsoniana- y de su memoria involuntaria –a lo Proust–, que pudieran incluir también el de las apariciones, el de Bárbara y el del empresario que rejuvenecen y envejecen durante la obra.

Esta variedad de tiempos desconcierta, asfixia y aliena a los personajes. Esto refleja la imperfección y mutabilidad del mundo, de la naturaleza, del ser humano y de sus reglas. Dentro del tiempo ontológico del



autor, la acción se desarrolla en uno mayoritariamente lineal, de causa y efecto, aunque parece condenada a la repetición incluso después de la muerte de Max. En el interior de esa aparente causalidad temporal, los fantasmas o recuerdos de su abuela y del director de su escuela infantil le encaminan hacia el final de su vida y le devuelven a sus esencias, a ese mítico eterno retorno a los orígenes que ha de servir a los descendientes para evolucionar y mejorar en un mundo condenado a la tragicomedia. Estas visiones constituyen o bien el tiempo esotérico o bien el subjetivo. Son analepsis de la niñez de Max.

Asimismo, dentro de la pretendida evolución cronológica de la diégesis, se aprecian numerosas prolepsis de muerte que anuncian su destino al anterior. Por ejemplo, el «polvo amarillo, cruda atmósfera» (Benet, 2010: 193); o cuando hablan de cantar una canción de un chico negro que veía pasar su propio entierro (Benet, 2010: 201); o cuando la etérea abuela de Max está «retorciendo un pañuelo negro, en actitud compungida» (Benet, 2010: 210); o cuando el empresario cosifica a Max como «un muñeco vestido de negro» (Benet, 2010: 212); o cuando la amada Bárbara anuncia borracha a Max «[u]n aniversario, una despedida» (Benet, 2010: 216); o cuando el autor en una acotación, cerca del final, dice que «[s]ale Max vestido con mallas negras, una calavera plateada en el pecho. Max es un anciano en estado de completa ruina» (Benet, 2010: 223); o mediante la presencia entre el público del «artista retirado» y del «caballero de luto» antes de morir (Benet, 2010: 225).

En cuanto al tiempo cíclico, parodia del pensamiento nietzscheano e inserto en el del autor, hay ya indicaciones suyas tras la primera caída de Max: «Cuando las luces se encienden, el escenario presenta el mismo aspecto de la escena anterior; el mismo PÚBLICO en idéntica situación y postura» y «[...] aparece en el aro de luz el EMPRESARIO con el mismo legajo en la mano» (Benet, 2010: 196). El corro formado en torno a Max tras su segunda caída también puede evocar esa circularidad temporal (Benet, 2010: 198). Antes de la tercera caída de Max, «EL PÚBLICO –el



mismo de siempre- [...] espera tranquilo» (Benet, 2010: 202) porque sabe lo que va a suceder. Veinte años más tarde del inicio de la acción, todo se vuelve a repetir con «el mismo PÚBLICO de siempre -en actitud indiferente- [...]» (Benet, 2010: 223) y con Max humillado ante él. Esto es lo que le dice el protagonista: «Respetable público: hace ya muchos años que venimos ofreciendo esta representación en la que yo intento vanamente realizar con éxito mi conocido salto. De sobra conocen todos ustedes la inutilidad de mis esfuerzos» (Benet, 2010: 224). El público, amante del fracaso ajeno y con complejo de inferioridad, le responde: «¡Bah!, lo de siempre, ya se sabe. ¡Vamos, arriba!, menos palabras y más saltos. ¡Arriba, arriba!» (Benet, 2010: 224). No obstante, el fracaso de Max ante su hado no ha sido total porque ha llenado el teatro y ha apacientado al rebaño a pesar de sus caídas.

Más detalles al respecto. Su amada Bárbara le dice lo siguiente ante sus fracasos, reconociendo ese conflicto temporal: «Escucha, Max, esto no se ha hecho para nosotros. Lo estás viendo cada día. Esto es absurdo. No podemos arriesgarnos a perder nuestra juventud aquí» (Benet, 2010: 203). Es un absurdo más existencial y temporal que estético o discursivo, a pesar de que Carrera Garrido vea su afinidad con *Esperando a Godot* (2015: 39) de Samuel Beckett. Esta obra es de 1952 y escrita en francés. Su traducción al inglés es del 55. Benet es famoso por su conocimiento de la lengua inglesa y por ser traductor de Scott Fitzgerald, no tanto por el de la francesa. Todavía era pronto para que él recibiera ese influjo con toda su intensidad, sobre todo teniendo en cuenta que el dramaturgo irlandés fue puesto en escena en Madrid en el 55 según José Francisco Fernández (2009: 273) y que *Max* es del 53. Además, la reseña benetiana al dublinés, titulada «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969», es bastante posterior, de febrero del 70, y su traducción a algunas de sus obras teatrales, titulada *Beckettiana*, es del 91.

Por ende, hay absurdo, ante todo en esta construcción ilógica de la temporalidad, pero no necesariamente beckettiano todavía. Hay también



bastante pesimismo, como en *El nacimiento de la tragedia*. Este es en forma de fatalismo, de soledad, de angustia, de desespero existencial, de esperas inútiles y de incomunicación de personajes obsesivos que apenas se escuchan o con diálogos minimalistas y muchas veces indiferentes emocionalmente. La humillante relación de dependencia, de dominio y de sumisión entre el empresario y Max puede parecer similar a la que tienen entre sí el cruel y despótico Pozzo y su semidiotizado criado Lucky en *Esperando a Godot*, aunque aquí no es forzada ni de esclavitud. Max es más inteligente que Lucky y no hay muerte final de los protagonistas en la obra de Beckett. El tema del tiempo cíclico se puede sobreentender en su obra como parte de la condena humana a la soledad y a una indefinida espera metafísica de algo incierto pero no es tan intenso en las conversaciones de sus personajes.

Volviendo a la cuestión temporal, el empresario asume las caídas de Max como un negocio. Es la explotación económica de los mitos del eterno retorno y de Sísifo (Benet, 2010: 205, 208). Como ejemplo de ello, veinte años después, un Max adulto, solo y tirado en el suelo, afirma que siempre está a punto de lograr el éxito sin alcanzarlo definitivamente (Benet, 2010: 209). Su trayectoria en esta obra está marcada por constantes ascensos y caídas, por subidas y bajadas (por ejemplo, víd. Benet, 2010: 214). Bárbara alude al carácter cíclico de todo lo que está sucediendo y al hecho de que la «Empresa» necesita su caída diaria (Benet, 2010: 217). Dudando ya del valor de la cronología, Max le replica al empresario que no se están haciendo viejos (Benet, 2010: 219). Así reconoce que su tiempo subjetivo ha asumido el mítico del eterno retorno, el ilógico y el tal vez místico. Por su parte, el público ya está acostumbrado al carácter repetitivo de esta historia, aburrido aunque indiferente ya que cree que esto no le afecta ni descontrola su vida (Benet, 2010: 220).

En cuanto al tiempo ilógico, absurdo, este se deja ver en el hecho de que la temporalidad no fluye igual para todos y de que no prima la lógica cronológica. No se sabe si esto es producto de la conciencia alterada del



protagonista o de un universo caótico y autorreferencial. Hay personajes que envejecen o que rejuvenecen repentinamente, como si volvieran a un presente sin identidad de un pasado oneroso o viceversa. Eso sucede con Bárbara y, en parte, con el empresario (Benet, 2010: 213 y 215) o con el Padre José, que pasa de anciano a joven (Benet, 2010: 210 y 220). Y para Max ni fluye el tiempo psicológico, encarnado por sus fantasmas o recuerdos (Benet, 2010: 221). De hecho, el tiempo cronológico y el subjetivo y/o esotérico, incluidos por el cíclico y todos ellos por el del autor, a veces se solapan, colisionan entre ellos, convergen y divergen sin orden ni concierto, sin simetría ni armonía, entre la ensoñación, lo fantasmagórico, la predestinación, lo mítico, lo paranormal y lo absurdo.

Y en lo que se refiere al determinismo de la acción principal, dice a Max lo siguiente un Padre José que ahora es joven: «No he venido a discutir algo que está escrito desde hace mucho» (Benet, 2010: 221). Por consiguiente, se entiende que estamos en uno de tantos y tan repetitivos ciclos del tiempo. Max y el religioso hablan de la presumible llegada de un final, no tanto de la del de un ciclo como de la del definitivo, aunque sabemos que la historia se seguirá repitiendo en nuevas generaciones de personas. Como afirma el clérigo de nuevo, con acentos poco cristianos y más escépticos: «No hay más final que el fracaso, el mismo de siempre» (Benet, 2010: 222). Uno que Max reconoce a su «fiel» público tanto como el hecho de que va a retirarse. Le confiesa a este su creencia de que esta historia se ha repetido y se repetirá constantemente y le brinda su «última actuación» (Benet, 2010: 225), que a la postre se entiende como presagio de muerte. Así lo expresa: «Espero, finalmente, que ningún joven artista del porvenir logre dar cima a una historia que desgraciadamente ha sido ya comenzada» (Benet, 2010: 224).

En este caso el concepto de evolución está incluido en el de una fatalidad cíclica que se va «perfeccionando» progresivamente. El de Max es un sentimiento compasivo en la decadencia, al contrario que la ausencia de ese sentimiento y de caridad cristianas que manifiestan el público y el



empresario hacia él. No obstante, este último quiere resistirse a la llegada del final y al paso del tiempo. Cree que él y Max siguen siendo jóvenes y le dice a este que les queda mucho por luchar (Benet, 2010: 225). Sin embargo, con la muerte de Max, tras su último salto, se produce el sacrificio final de una vida en el altar de la tragedia, en el del absurdo, en el de la parodia, en el del fatalismo y en el de la predeterminación pero no necesariamente en el del eterno retorno. Se impone finalmente la lógica mortal del tiempo cronológico regido por lo infausto y lo fatal de la condición humana en un final aciago. El protagonista muere pero toda la historia, con todos sus tiempos en conflicto, probablemente se repetirá en otra persona o en otra obra.

7.- La parodia de la figura del superhombre, personificado irónicamente por un antihéroe llamado Max, que debiera llenar, junto con un destino fatídico e inapelable, el vacío rector del cosmos producido por la muerte de Dios. El protagonista, como ese mito nietzscheano que es evolutivo en lo cíclico, pretende producir con su habilidad un avance en la historia, en la vida y en el espíritu mediante el arte circense en la cuerda. Dicha parodia consistirá en su debilidad y en su fracaso con sus caídas. La victoria no es la del más fuerte, al contrario de lo que pensaba Darwin. Acaban venciendo el rebaño y la vulgaridad, masas manipuladas y alienadas por fuerzas ignotas producidas por el espíritu intolerante de una rancia y arcaica tradición. Esas masas son metáforas de una democracia mezquina que impone la mediocre cantidad a la sublime calidad, como pensaba Nietzsche. Para este, la fortaleza y capacidad de liderazgo del superhombre debiera imponerse al vulgo e ir hacia el bien común, algo que no sucede en *Max*.

Así se expresa esta temática en la diégesis teatral. El empresario trata de vender a Max al público como una especie de superhombre, como el «más grande equilibrista de todos los tiempos», como el «hombre que ha sabido dominar las leyes de la física para imponer las suyas propias», como el «Mago del Aire» (Benet, 2010: 193) y como «el Genio del Aire» (Benet,



2010: 220). La parodia se empieza a entender cuando lo muestra abriendo grotescamente sus «brazos en cruz» (Benet, 2010: 193). Recordemos que Nietzsche era contrario al cristianismo por ser esta una religión que necesita hipócritamente la debilidad para subsistir con su abuso de la caridad. Defendió la idea de la muerte de Dios como concepto moral y vertebral de la cultura occidental. Ello se ve en obras tales como *El Anticristo* (1895), *La gaya ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883), de la que dimanan sus más famosas ideas acerca del superhombre, de la voluntad de poder y del eterno retorno. Pero, en este caso, Max parece más un Cristo débil y moribundo que el anhelado superhombre que debe iniciar una suerte de «religión laica» liderada por fuertes.

Es también *Max*, de hecho, una sátira contra la iglesia y contra su concepto de caridad. Cree en su valor nulo en lo moral como institución rectora de almas y de conciencias. La figura del Padre José representa todo esto. Es un hombre autoritario, despectivo, algo cínico y malhablado que es incapaz de dirigir al espíritu díscolo de Max, el superhombre fracasado, tanto cuando aquel primero era viejo como cuando, sorprendentemente, luego es joven (Benet, 2010: 210-211, 220-221). Él le dice a Max que el público no quiere ver a un superhombre por envidia, por egoísmo y por miedo hacia un hombre heroico y tan peligroso que pudiera hacer un salto semejante en este mundo ya que ama demasiado su tranquilidad. El público paga para verlo porque su fracaso y sus caídas le dan paz. Así lo expresa:

No creas que triunfarás así, no lograrás más que tranquilizarles más, demostrarles que no existe ese superhombre ni puede existir. (*Señalándole.*) Valga la muestra. No eres más que el último payaso medianamente pagado para escarnecer a los posibles superhombres, los posibles enemigos. ¡Eso es lo que eres tú! (Benet, 2010: 223).

La paradoja es que el sacerdote es un escéptico portavoz de la parodia de las ideas de Nietzsche, no tanto de la iglesia. No centra sus parlamentos ni en la justicia, ni en la igualdad, ni en la redención ni en la vida eterna. Además, esto se aprecia en *Volverás a Región*: «[...] quizá todo



el organizado proceso de una religión, unido al crecimiento, desemboca forzosamente en ello: un pueblo cobarde, egoísta y soez prefiere siempre la represión a la incertidumbre» (1967: 221-222). Esa es la mediocre actitud del público de *Max*. El único que parece mostrar una auténtica compasión en la derrota, aparte de la abuela y de Bárbara, es el mismo Max, superhombre invertido hacia la debacle personal, cuando le dice al público que desea que su infortunada historia no se repita en el futuro en otra persona (Benet, 2010: 224).

8.- El vitalismo y la voluntad de poder y de acción de Max, todos ellos de origen dionisiaco y en este caso fracasados por culpa de su debilidad, de sus circunstancias y del fatalismo que se impone o reemplaza al superhombre nietzscheano, al Dios cristiano y a todo nómenos kantiano. Dice así un escéptico Max sobre esta supuesta afirmación del yo:

Por todo ello creo llegado el momento de retirarme. Nadie podrá decir que no he trabajado con voluntad (*llueven tomates, zapatos, demás objetos que hieren al viejo MAX y le hacen vacilar*), con una gran voluntad por conseguir mi voluntad, pero al llegar a este punto no tengo más remedio que confesar mi fracaso públicamente (Benet, 2010: 224).

Esta obra se basa sobre todo en una desigual lucha por el poder y por vivir de los sentidos con riesgo y con prestigio hacia las mayores gestas. Este deseo frustrado es fuente de sufrimiento para Max y para el empresario, ante todo. Esta agria tragicomedia es dinamizada por un movimiento pendular entre un instinto ególatra, de tipo creativo más que inteligente y que busca dominar, y una razón moral pactada que acaba reprimiendo y deteniendo al anterior para no afectar al *statu quo*. De todos modos, se presume que esta dialéctica seguirá produciéndose tras la muerte de Max con similares resultados. No hay darwinismo ni evolución lineal en la lucha por la vida. Nietzsche se oponía a él con su concepto de evolución cíclica, en la que se va aprendiendo de las faltas del pasado, aunque aún duela su carga. Benet desconfía de la evolución y cree que estamos condenados a la repetición de nuestros defectos.



En conclusión, los ocho influjos nietzscheanos anteriormente estudiados y absorbidos e imitados por Benet en clave de parodia en *Max* han sido el nihilismo, la defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, la multiplicidad de significados y de interpretaciones ante el fenómeno artístico, el sentido de lo trágico de la existencia en un mundo de arte, la dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, el eterno retorno, el superhombre y el vitalismo o voluntad de poder y de acción. Dicha parodia se debe al escepticismo de Benet de que sean válidos para triunfar en el mundo dada su idealidad artística. Nuestra praxis como seres humanos así lo confirma. Es el choque, y derrota, de los ideales con la cruda y cruel realidad, un conflicto que tiene implicaciones existencialistas. En estas coordenadas y en el deseo artístico y autorreferencial de mostrar una sociedad gobernada por la incertidumbre, por el fatalismo, por la ruina y por la ruindad cíclicas se enmarca esta pieza teatral benetiana.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (marzo de 1989), *Especial Juan Benet, El Urogallo*, 35, pp. 31-77.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, London and New York, Routledge.
- BAKHTIN, M[ikhail] M[ikhailovich] (1996), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Texas, University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (1974), *S/Z*, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang.
- BECKETT, Samuel (2015), *Esperando a Godot*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Austral.
- BENET, Juan (1999), *La inspiración y el estilo*, 1965, con dos textos de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alfaguara.
- ____ (1967), *Volverás a Región*, Barcelona, Ediciones Destino.



- ____ (febrero de 1970), «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969», *Revista de Occidente*, 2ª época, 28.83, pp. 226-230.
- ____ (1989), *Un viaje de invierno*, Ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.
- ____ (1976), *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- ____ (1982), *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel.
- ____ (1987), *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial.
- ____ (1991), *Beckettiana: Nana, Monólogo, Impromptu de Ohio y Yo no*, trad. Juan Benet, pról. Álvaro del Amo, Madrid, Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura.
- ____ (1997), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro. Ediciones.
- ____ (2010), *Teatro completo*, pról. Vicente Molina Foix, nota de Miguel Carrera Garrido, Madrid, Siglo XXI.
- BENSON, Ken (1989), *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Stockholm, Stockholms Universitet, Romanska Institutionen.
- BERKOWITZ, Peter (1995), *Nietzsche. La ética de un inmoralista*, Madrid, Cátedra.
- BLOOM, Harold (1978), *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- CAMUS, Alber (2010), *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial.
- ____, *La caída* (2012), trad. Manuel de Lope, Madrid, Alianza Editorial.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2012), «Dramaturgias del ser: Juan Benet y el trasfondo existencialista del Absurdo», *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2, pp. 119-151.
- ____ (2014), «Formas del humor en el teatro de Juan Benet: absurdo, ironía y parodia», *Cuadernos de Aleph*, 6, pp. 25-57.



- ____ (2015), «Max: falsa salida en falso», en *El enigma sobre las tablas: Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet*, Madrid, CSIC, pp. 35-44.
- FERNÁNDEZ, José Francisco (2009), «A Long Time Coming: The Critical Response to Samuel Beckett in Spain and Portugal», in eds. Mark Nixon and Matthew Feldman, *The International Reception of Samuel Beckett*, London, UK, and New York, NY, Continuum, pp. 272-290.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (julio-agosto de 1993), «El teatro de Juan Benet», *Ínsula*, 559-560, pp. 17-19.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, fore. Gerald Prince, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- GINGERICH, Stephen. D. (2004), «Returning to the Originary Enmity of Philosophy and Literature: Juan Benet's *Del pozo y del Numa* (*Un ensayo y una leyenda*)», *Revista de Estudios Hispánicos*, 38, pp. 317-340.
- ____ (2008), «*Historia fantástica: Genre and Historiography in Juan Benet's Una tumba*», *Cincinnati Romance Review*, 27, pp. 71-86.
- ____ (2008), «Telling (in) the Half-Light: Mimetic Poetics and Juan Benet's *En la penumbra*», *Hispania*, 91/3, pp. 569-578.
- HERZBERGER, David K. (noviembre de 1975), «The Emergence of Juan Benet: A New Alternative for the Spanish Novel», *The American Hispanist*, 1.3, pp. 6-12. (Traducción española en ed. Vernon, Kathleen M. (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 24-44).
- IZQUIERDO, Agustín (2000), *Friedrich Nietzsche*, Madrid, EDAF.
- KRISTEVA, Julia (1981), *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen.
- LARA RALLO, Carmen (2007), *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Analecta Malacitana.



- LOTMAN, Yuri (1976), *Analysis of the Poetic Text*, ed. and trans. Barton D. Johnson, Ann Arbor, Ardis Publishers.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (marzo de 2001), «Juan Benet al trasluz: palimpsestos subversivos en Región», *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, pp. 19-28. (Traducido al polaco por Barbara Jaroszk (2007), «Region jako palimpsest», *Literatura na świecie*, 1-2/426-427, pp. 56-65).
- _____, *El primer Juan Benet (1965-1972): La forja de un estilo novelístico* (2009), Saarbrücken, VDM Verlag.
- _____ (2014), «Las raíces nietzscheanas de Juan Benet (1927-1993)», *Revista Cronopio*, 49, en <http://www.revistacronopio.com/?p=12510>
- _____ (2015), «Filosofía, intertextualidad y postmodernismo: la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra novelística y en la ensayística de Juan Benet», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, pp. 332-356, en [file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/663-2241-1-PB%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/663-2241-1-PB%20(7).pdf)
- _____ (Septiembre de 2015), «Los palimpsestos de Jenofonte, de la mística y de Nietzsche en la narrativa de Juan Benet», *Ínsula*, 825 (año LXX), pp. 8-11.
- _____ (27/11/2015), «Entre Apolo y Dioniso», *Revista de Letras*, ofrecida por *La Vanguardia*, en <http://revistadeletras.net/entre-apollo-y-dioniso/>
- _____ (9 de mayo de 2016), «Los intertextos principales de Juan Benet», *La mascarada. Anfiteatro monocromo*, en <http://lamascarada.com.mx/2016/05/09/los-intertextos-principales-juan-benet/>
- _____ (2016), «El palimpsesto de *La montaña mágica* de Thomas Mann en la obra literaria de Juan Benet», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6, pp. 171-194, en <file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/15968-55512-1-SM.pdf>
- _____ (enero de 2017), «La novela ombligo: autoconsciencia, metaliteratura y expansión epistemológica en la narrativa de Juan Benet»,



- Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 32, pp. 1-16, en <file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1640-4833-1-PB.pdf>
- ____ (enero de 2018), «Diálogos (sub)conscientes transatlánticos: de *Rayuela* de Julio Cortázar a la obra literaria de Juan Benet», *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 34, pp. 1-16, en [file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1881-5375-1-PB%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1881-5375-1-PB%20(5).pdf)
- MINARDI, Adriana (2012), *Historia, memoria, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos*, Madrid, Pliegos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009), *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. y notas de Germán Cano, en *Nietzsche*, vol. I, intr. Germán Cano, Madrid, Gredos, pp. 32-185.
- ____ (2009), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. y notas de José Rafael Hernández Arias, en *Nietzsche*, vol. II, Madrid, Gredos, pp. 11-380.
- RIFFATERRE, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- SCOTT FITZGERALD, Francis (2014), *A este lado del paraíso*, trad. Juan Benet, Madrid, Alianza Editorial.
- SOBEJANO, Gonzalo (2009), *Nietzsche en España (1890-1970)*, Madrid, Gredos.
- VILAR, Ruth (septiembre 2015), «Juan Benet: el teatro subterráneo», *Quimera*, en <http://cosdelletra.blogspot.ca/2015/10/juan-benet-el-teatro-subterraneo.html>



El espacio sonoro en la obra teatral de Jesús Campos García

Ruth María Gutiérrez Álvarez
Universidad de Oviedo
ruthgutierrezalvarez@gmail.com

Palabras clave:

Literatura española. Teatro español siglo XXI. Jesús Campos García. Música. Puesta en escena.

Resumen:

Uno de los principales rasgos distintivos de la producción teatral de Jesús Campos García consistiría en la integración de diversos códigos escénicos –a veces incluso aparentemente contradictorios– que el autor combina con perfecto equilibrio con el texto y con la finalidad de la obra. Siendo la música un elemento recurrente y cargado de intención en sus puestas en escena, se trata de analizar, por tanto, de qué manera el autor experimenta y transgrede el espacio sonoro, atendiendo a la variedad de recursos técnicos y mecanismos teatrales que utiliza el dramaturgo desde su primer texto publicado en 1959 (la pieza breve *Tríptico*) hasta el presente, en el que el autor permanece en activo.

The sound space in the plays by Jesús Campos García

Key Words:

Spanish Literature. Spanish Theatre XXI Century. Jesús Campos García. Music. Staging.

Abstract:

One of the principal distinctive features of Jesus Campos García's theatrical production would consist of the integration of diverse scenic codes –sometimes even seemingly contradictory– in harmony with the text and with the purpose of the play. Being the music an element appellent in his stagings, it's about analyzing, therefore, how the author experiments and violetes the sonorous space, attending to the variety of technical resources and theatrical mechanisms that he uses from his first text published in 1959 (the brief piece *Tríptico*) up to the present, in which the author is currently active.

Una gran mayoría de los especialistas que se han aproximado al estudio de la obra teatral de Jesús Campos García, si no la totalidad, ha coincidido en definir al autor bajo el título de integral hombre de teatro. Ya sean prologuistas, críticos teatrales, estudiosos o compañeros de oficio, ninguno de ellos ha olvidado destacar la concepción globalizadora del hecho escénico que defiende y practica Jesús Campos. Gracias, por tanto, a que el autor asume la escritura y la dirección de una misma pieza teatral para que el espectáculo pueda alcanzar sentido pleno, sus propuestas teatrales establecen un complejo equilibrio entre la condición textual y escénica, un espacio donde los signos no verbales se fusionan con las palabras para trabajar en una misma dirección, de modo que el hecho teatral establecería una suerte de reciprocidad pertinente y necesariamente significativa entre ambos códigos de comunicación¹. Lejos de violentar y sobrecargar la representación, los códigos escénicos dialogan con el sentido final de cada obra y logran estimularla, aclararla o potenciarla, por ejemplo, desvelando el valor simbólico de la pieza, matizando la dimensión alegórica o, entre otros, reforzando el hiperrealismo –a veces la apariencia de irrealidad– que intencionadamente persigue el autor².

Por lo que respecta a la música, las propuestas escénicas de Campos García reservan un espacio fundamental al elemento sonoro, que en un buen número de espectáculos presenta un alcance comunicativo no solo equivalente a otros signos no verbales, sino que podríamos calificar de protagónico. Nos referimos aquí a los recursos auditivos que el dramaturgo

¹ Este presupuesto semiológico -que siempre ha acompañado a Jesús Campos y que ha cuestionado la inercia del logocentrismo, considerando el texto un elemento flexible y susceptible de cambio según las necesidades de la puesta en escena- se manifiesta hasta en los textos impresos de sus obras. En la representación de *d.juan@simetrico.es* (2009), las respuestas de don Luis Mejías durante la conversación telefónica con don Juan resultaban inaudibles y el espectador solo podía escuchar a don Juan. En la versión impresa el autor quiso materializar este signo mediante unas intervenciones apenas inteligibles y difíciles de leer para preservar la fidelidad escénica y llevar al texto dramático el mayor número posible de signos no verbales que diesen idea de la puesta en escena.

² En algunos montajes, por el contrario, con el propósito de cuestionar y desestabilizar el concepto tradicional de representación dramática, el autor ha hecho desaparecer de manera temporal o total, como sucedía en *A ciegas* (1997), los signos visuales, sustituyéndolos por otros menos habituales en el teatro, como el olfato o el tacto.



carga de intención y que, por tanto, constituyen por su eficacia un «espacio significativo» dentro de la obra, tal y como definió el autor en el artículo que publicó recientemente en la revista digital *Don Galán* [2014: en línea] y que excluiría del análisis aquellos signos meramente ambientales o funcionales³.

El primer estreno de Campos García, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1976), ya otorgaba a la música un papel destacado por su funcionalidad y significación. El espectáculo, que asumía los riesgos de la vanguardia, relataba el recorrido existencial de una sociedad, más bien de una generación, golpeada por diversos acontecimientos traumáticos, como la Guerra Civil y los años de dictadura franquista. Bajo las formas del teatro ceremonial, el autor compuso la (auto)biografía de un país mediante el ensamblaje de una serie de estampas aparentemente sin conexión y cuyo único nexo de unión era la música, como explica el propio Campos [en Martín, 2002: en línea]. La transición de un ritual existencialista a otro se iniciaba con la introducción de diferentes tipos de géneros musicales, interpretados en vivo o pregrabados, que daban coherencia y continuidad a este collage formado por cuadros.

La escena inicial que describe el ritual del nacimiento identifica el aprendizaje de una canción con el aprendizaje vital. El instructor debe enseñar a la mujer presente en escena que la existencia no es más que sufrimiento y, para ello, hace que la mujer memorice y repita la canción infantil *Tengo una muñeca vestida de azul*, que él interpreta en tono sombrío:

³ Los ruidos ambientales de una tormenta y el goteo de la lluvia, que se reproducen con fidelidad en *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1997) o *Tríptico* (1959), no presentan la misma intención que el glugluteo inicial de pavos reales que abre la obra *d.juan@simetrico.es* (2009), pues este crea una intertextualidad con el imaginario decimonónico del romanticismo propio de las escenas de galanteo que tanto recuerdan al mito clásico. A veces, un mismo recurso sonoro puede trabajar de distinta manera según la función que cumpla en la obra. Así, por ejemplo, la fuerte tormenta del auto *A ciegas* dista mucho de la intención ambiental de las piezas citadas, en primer lugar, porque este fenómeno natural da paso al alumbramiento del mundo en la obra y en segundo porque las condiciones de oscuridad en que se desarrolla la función potencian cualquier sonido y lo dotan de una significación mayor. En esta obra lo sonoro debía crear el espacio escénico que la falta de luz había arrebatado. Los pasos de los personajes, sus acciones o el manejo de utensilios sustituían al signo visual, de tal manera que el montaje no perdía en teatralidad.



INSTRUCTOR.- Pero si es muy fácil. “Cuando sea mayor, voy a ser mayor”.

MUJER.- (*Ríe desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR.- Todo crece: los árboles, las nubes que se extienden sobre el océano, y también las niñas que se esconden en la oscuridad. Todo está creciendo y tú... no lo podrás impedir.

MUJER (*Llora desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR Cantes o no cantes, tanto si sí, como si no, el mundo crecerá y te comerá igual que el lobo se comerá a Caperucita.

MUJER ¡¡¡Aaahhh!!!

INSTRUCTOR (*Conciliador.*) Pero si cantas, si te empeñas, al menos no cantes canciones estúpidas; canta algo digno y con sentido. (*Pausa.*) Podemos cantar juntos. ¿Quieres?

[...]

INSTRUCTOR.- ¿Quieres que te enseñe una canción?

MUJER.- (*Silencio.*)

INSTRUCTOR.- (*Cantando.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...”.

MUJER.- ¡¡¡No!!! (*Grita desesperadamente.*)

INSTRUCTOR.- (*Paciente.*) No, así no. (*Y repite.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...” [Campos García, 1976: 150].

A pesar de la oposición inicial de la mujer, expresada con gritos y sollozos que el Instructor define intencionadamente como un canto, la instrucción, que en la obra se presenta literalmente como un adiestramiento, se lleva a cabo con éxito. Para simbolizar esta derrota, Jesús Campos hace que el Instructor y la mujer interpreten la canción infantil al unísono, aunque ella lo hará completamente enloquecida para «convencerse de su alegría» [150]. Inmediatamente después, un cantaor flamenco, interpretado por Enrique Morente, canta por peteneras una versión de *Tengo una muñeca vestida de azul* para inicio a un nuevo ritual. La elección de un cante flamenco no es aleatoria, ya que este activa una referencia cultural y contextual que nos sitúan en la Andalucía de posguerra y, en concreto, en la celebración de la Semana Santa típicamente andaluza. Entre vítores y alabanzas que los ciudadanos le dedican a la Virgen, una banda de música interpreta el Himno Nacional para acompañar el paso procesional que ocupa todo el escenario. Además de evidenciar el fervor creyente de los españoles de la época, Campos une en una misma ceremonia a la Iglesia y al Estado, expresado con el himno, para representar la influencia del nacionalcatolicismo en la España de posguerra.



Tras el oscuro de esta majestuosa escena, los tambores de la procesión ahora redoblan como una marcha militar que marca el regreso al cuartel. Con esta referencia a

la milicia el autor termina de completar el retrato de una sociedad marcada por las tres grandes instituciones que defendían y representaban la ideología franquista de posguerra. El sonido de los atabales anuncia la escena bélica que vendrá a continuación y que interrumpe con violencia el clima apacible de la habitación. Allí, un niño jugaba con soldaditos de plomo mientras su madre cantaba una nana –la misma que interpretaba a sus hijos la mujer de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1997)–. Cuando se hace el oscuro, el ruido de un ferrocarril introduce el próximo ritual, en el que un grupo de jóvenes imitan los movimientos de un tren al mismo tiempo que interpretan una canción infantil. El contraste entre la actitud pueril y la apariencia física de estos jóvenes pone de manifiesto la prolongación del estado de infancia que estos se empeñan en proteger para no enfrentarse a la realidad.

El abandono de la niñez y la ingenuidad da paso a la asunción de la madurez y, por tanto, de la responsabilidad moral y social como individuos. En un acto de desafío a las instituciones oficiales y a los modelos generacionales en los que no se reconocen, el grupo de jóvenes cantará «¡NO!» a ritmo de orquesta. Al compás de la batería se unirá el piano, el órgano, el saxo y otros instrumentos que fusionados darán lugar a un torbellino descontrolado de música instrumental que intensifica el episodio de rebeldía de los jóvenes, Sin embargo, a medida que el volumen de la música sube el «no» se va diluyendo hasta ser imperceptible y finalmente engullido por el ruido de los instrumentos. El ritmo anárquico y eufórico se transforma repentinamente en la marcha nupcial de Mendelssohn –la misma que suena en el rito de *En un nicho amueblado* (1975)–, cuya melodía anuncia el ritual de abdicación que está a punto de comenzar y que toma la forma de un enlace matrimonial.



El oficiante del rito nupcial responderá a cada intervención de los novios con el canto solemne del verso «Hasta que la muerte os separe». Tras concluir la ceremonia, los altavoces proyectan el *dies irae* de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, con la que el dramaturgo trató de evocar algo más que una idea musical. El fragmento elegido pertenece a la quinta parte de la composición, que describe un aquelarre de espíritus, nigromantes y monstruos, todos allí congregados para la celebración de un funeral que, en realidad, es un matrimonio. La llegada de la amada inicia el cambio de tono y la misa siniestra de difuntos queda reducida a una parodia burlesca. Esto es precisamente lo que hace Campos al convertir un ritual solemne de amor en una ceremonia funeraria ripiosa de gran alcance paródico.

El acto final de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* también está señalado por la música, que ahora abandona la intención grotesca de la anterior para recuperar el tono majestuoso propio de los rituales. Un grupo de sacristanes interpreta una canción que recoge el sentimiento de fracaso y desesperanza presente en toda la obra. Todos los personajes repetirán el siguiente verso: «Toda esta oscuridad que nos rodea no tiene nada dentro, está vacía, y esta desolación es tuya y mía» [Campos García, 1976: 160]. De forma monótona y lineal, el grupo insistirá en este fragmento del canto hasta perder la consciencia de sus palabras para hacer partícipe a toda la sala del ritual sacrificial que está sucediendo sobre el escenario.

En las obras cronológicamente más cercanas a *Nacimiento...*, la música grabada o interpretada en directo por un personaje funciona igualmente como un signo supratextual de gran importancia. Ya la primera obra que compuso el dramaturgo, *Tríptico*, utiliza diferentes recursos acústicos de naturaleza simbólica para materializar las dos ideas principales del drama. Por un lado, la música que suena en *Tríptico* está asociada a la tentación, a la idea de distracción y abandono de las responsabilidades y obligaciones del individuo. Al mismo tiempo, también se vincula con la bailarina Salomé, símbolo de la seducción y la fatalidad en la tradición



cristiana y a la que la música siempre le acompaña, e incluso se intensifica, en sus intervenciones. Por otro lado, el ruido insistente de un «tan-tan» tañido por diferentes músicos en el escenario se distancia de las connotaciones negativas de la anterior y funciona como un aviso, un recordatorio de los peligros que implica desatender las labores cotidianas y las responsabilidades del hombre.

Posterior a esta composición primigenia, «Las escaleras» (2016)⁴ acude a la literatura de caña y cordel –prácticamente desaparecida a mediados del siglo XX– para resaltar la condición picaresca de su protagonista y agudizar el componente paródico de la obra. El irónico y buscavidas Carlos, decidido a reírse del mundo y renegar de la absurda maquinaria social, escoge la música ambulante como profesión, una actividad que le proporciona satisfacción, aunque no dinero. La recitación de romances en las calles contrasta enormemente con las aspiraciones profesionales y económicas de cualquier individuo seducido por los ideales de la sociedad del progreso, cuya hipocresía Campos evidencia en esta pieza breve.

Los romances que interpreta Carlos sirven también para abordar algunas de las realidades que afectaban a la sociedad española del momento: la censura y el turismo extranjero que recibió España a partir de la década de los sesenta. La primera escena de la obra nos muestra a Carlos recitando un cómico romance sobre la frustrada historia de amor de un hombre que se enamoró de una sueca en la playa. El público de Carlos, formado por mujeres mayores, es decir, generaciones más adultas que recuerdan la tradición española de este subgénero, se indignan por el notable descenso de la calidad de los romances actuales y la pérdida de la morbosidad frente a los de épocas pasadas, como «El crimen de cuenca» –aunque este no era un romance de ciego como tal, sino un romance de sucesos, una modalidad que con el tiempo

⁴ La pieza se ha publicado recientemente en la antología *¡breve! ¡breve! ¡brevísimo!*, que recopila todas las obras breves compuestas por el autor a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, «Las escaleras» la escribió en la década de los sesenta. De la misma manera que *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* se editó veinticinco años después de haber sido escrita o *7000 gallinas y un camello* seis años más tarde, además de otros textos breves que hasta ahora habían permanecido inéditos.



fue adquiriendo las propiedades estéticas del romancero tradicional—. Más tarde, Carlos nos vuelve a proporcionar un episodio de carácter farsesco sobre la censura que Campos García vuelve a personificar, como en *Matrimonio...*, en la figura de una mujer. Durante la recitación de un romance en la calle, una señora vestida de censura amordaza con las manos al músico ambulante para evitar que se pronuncien en voz alta ciertas estrofas de contenido erótico. Estas partes son cantadas mediante ruidos nasales y solo al finalizar la materia prohibida la censura desaparecerá del escenario.

La escena final concluye con la recitación de un romance diferente a este, ya que relata la historia de un enfrentamiento entre la utopía y el mercantilismo o, lo que es lo mismo, entre dos buenos amigos, Carlos y Andrés, separados por los sueños que cada uno tiene sobre su vida profesional:

CARLOS.- (*Recitando con soniquete.*)
 Eran amigos del alma
 Que un día se separaron,
 y aunque bien que se veían
 ya nunca se encontraron.
 El uno llegó a ministro,
 el otro a titiritero,
 y los dos dicen que el otro
 siempre ha sido un embustero.
 Así es la historia, señores,
 y a quien la quiera entender
 que escuche con atención
 que se la cuento otra vez [Campos García, 2015: 296-297].

En la pieza simbólica *Es mentira* (1980), una canción infantil es el amparo en que se refugia Matilde del ambiente de pesadilla en que vive, del dolor y de la soledad de su encierro. La letra carece de contenido lógico, pues se trata de la enunciación sucesiva de palabras intrascendentes que riman entre sí y forman una única estrofa. La enajenada protagonista repetirá con diferentes tonos e intensidad esta cantinela, a veces rozando el histerismo, cuando la violencia y el tedio se manifiesten o el hambre apriete. Al interpretar la canción, Matilde consigue evadirse de la realidad, que no es otra que la de ser una presa del franquismo, pero el hecho de que se trate de una



canción infantil falta de significado otorga a las escenas, por otro lado, cierto patetismo que hace oscilar al receptor entre la risa y el horror.

Tal vez sea *7000 gallinas y un camello* (1983) la que propone el discurso musical más sutil de todas las obras que conforman este primer bloque de piezas compuestas o estrenadas durante el periodo dictatorial. Jesús Campos dividió esta alegoría política en tres partes que conectó a través de *La Primavera* de Vivaldi, un signo no verbal de gran alcance que en el texto intentó disimular para sortear los controles de la censura:

La música clásica que, según tenía entendido, ponían algunas granjas [...] y que se utilizaba para mejorar la productividad del mismo modo que se utiliza con las personas la música ambiental, junto a la presencia protagónica de las gallinas enjauladas, era un signo tan potente que, lejos de resaltarlo, convenía tratarlo de pasada. Más aún en el libreto; aunque, posteriormente lo recuperara en el montaje [Campos García, 2009: 103].

En el prólogo, una orquesta de cámara interpreta en directo la pieza de Vivaldi, una actuación que nos pone en relación con la sofisticación y la belleza y que será interrumpida bruscamente por el repentino y desagradable ruido de las ciento de gallinas que se alojan en las jaulas del muro frontal. En esta parte central, se encuentra un magnetófono que reproduce a todas horas la misma música renacentista y suntuosa, solo que ahora se utilizará la melodía para estimular la productividad de las aves de la granja. *La Primavera* se mantiene de fondo durante casi toda la obra, aumentando de intensidad durante los momentos de mayor tensión dramática para enfatizar el enfrentamiento de Juan y Marta, que vendría a ser el de la utopía y la realidad. La utilización de la composición de Vivaldi al servicio de un fin utilitario y no artístico estaría simbolizando la pérdida de la belleza y su sustitución por un mundo vulgar y miserable. Precisamente este contraste entre la sensibilidad y la ordinariez es el que perseguía Campos en la escena en que Juan tararea la melodía clásica mientras limpia las bandejas de estiércol de las gallinas.



Al final, durante el epílogo de la obra, una banda de rock y el cantaor Enrique Morente interpretarían una versión flamenca de *La Primavera* llena de vitalidad. La letra que se creó para esta adaptación transmitía un mensaje de esperanza en el futuro que confería a la canción el carácter de un himno revolucionario [103]. El fin de la dictadura inspiró esta parte de la obra, en la que todos cantaban al unísono: «Vivir por la Primavera, luchar por la Primavera. Mañana la vida florecerá» [Campos García, 1983: 104]. De esta manera, y como señaló el doctor Huéllamo Kosma [2009: 197], la música ponía en relación la ficción con la realidad histórica de la sociedad española y dotaba a la obra, por tanto, de un alcance alegórico:

Los segmentos de apertura y cierre adoptan un tratamiento plástico que mezcla la sorpresa, la espectacularidad y un cierto aire visionario e irreal traspasado por elementos para algunos rayanos al surrealismo. Es la base experimental de la obra y que no siempre fue entendido por la crítica, aunque para Campos se correspondían, en clave musical, con momentos temporales, pasado, presente, futuro de nuestra evolución sociopolítica: la decadencia crepuscular del aristocratismo, la esterilidad de la una burguesía desorientada, y la esperanza, más bien necesidad, de un advenimiento popular cargado de nuevos anhelos.

Las piezas que corresponden al segundo bloque teatral de Jesús Campos García, aquellas que han sido escrita a partir de la llegada de la democracia, por lo general utilizan el espacio sonoro como estrategia de comunicación, a excepción de *Danza de ausencias* (1993), en el que la música dotaba al conjunto de monólogos de una estructura global que funcionó como hilo conductor. Los golpes de tambor y campanilla de la procesión de ánimas suenan al principio y al final de cada pieza breve, en primer lugar, para guiar al público de una sala a otra a ritmo fúnebre y, en segundo, para que la Muerte danzara cuando se cobraba una nueva víctima. Esta marcha siniestra entroncaba, por un lado, con la leyenda gallega de la Santa Compañía, de quien se decía que tocaba la campanilla días antes de que se produjera una muerte allí donde alcanzaba el sonido y, por otro, con el imaginario cultural de las



danzas itinerantes medievales, cuyas representaciones se realizaban con música en los carros.

Por otro lado, y con independencia del espectáculo global, «Danza para violín y revólver» vuelve a recurrir a la música clásica, en este caso la partita nº 2 de Bach, como el signo no verbal más importante de la obra. La pieza musical suena de fondo mientras Luisa, intérprete de violín, relata las desavenencias de su matrimonio, que se centran con especial interés con la insensibilidad, humana y artística, de su marido, un coronel del ejército franquista. La delicadeza del violín y la entrega incondicional de la intérprete a este arte se contraponen a la rudeza de la violencia que representa el difunto esposo y su amor por las armas. A nivel acústico, este encuentro de contrarios es conseguido gracias al contraste entre los dos únicos efectos sonoros presentes en todo el monólogo, la suave melodía del magnetófono y el estrepitoso disparo de revólver que termina con la vida de Luisa y que finalmente se impone.

Incluida posteriormente en la misma antología, «Danza en día de campo» propone una popular canción de guerrilla llamada *Si me quieres escribir ya sabes mi paradero*, que varios milicianos republicanos interpretan con una armónica hasta que un ataque sorpresivo del bando franquista acaba con la vida de estos. Cuando la Muerte regresa para llevarse al único superviviente de la embestida, se puede oír en la lejanía al pelotón coreando la canción. Aunque existen numerosas variantes, la mayoría de las versiones coinciden en la narración de la batalla del Ebro, que fue la derrota final de las tropas defensoras de la República. Sin embargo, Jesús Campos sitúa la danza en las trincheras de la Casa de Campo que resguardaban a los republicanos durante la batalla de Madrid. Por tanto, a través de la música el dramaturgo mantiene viva la memoria histórica y rescata del olvido las historias de las víctimas anónimas de aquel periodo oscuro.

También de la modalidad del teatro breve, las minipiezas que conformaron el espectáculo *Entremeses variados* (2005) utilizaban la música barroca como elemento de transición entre una representación y otra. Según



el estudio que Berta Muñoz Cáliz [2007: 420] dedicó a dicho conjunto, la melodía de carácter cortesano evocaba un imaginario cronológicamente lejano y culturalmente distante de la sórdida realidad contemporánea allí exhibida. De este modo, el autor forjaba una fuerte sensación de distanciamiento que devolvía la consciencia al espectador de estar dentro de un espectáculo. Por otro lado, la inclusión de estos fragmentos musicales servía para conectar el mundo áureo del siglo XVII con el espectáculo, ya que a nivel formal las piezas imitaban la estructura de los entremeses barrocos, ahora deconstruidos por el autor –no en vano una de las características de su poética teatral, como sabemos, es la experimentación teatral que toma como punto de partida la tradición–.

Bajo la misma estrategia de reiterar los efectos musicales para que funcionen como nexo conector del espectáculo, la mayoría de las escenas de *y la casa crecía* (2016) terminan con un fuerte crujido de una casa para indicar que esta continúa creciendo descontroladamente. El dramaturgo incluye junto a los chirridos un fragmento de la banda sonora de la película *Lo que el viento se llevó*, compuesta por el austriaco Max Steiner. Funcionando como leitmotiv, la melodía identifica la casa de Escarlata O'Hara con la mansión de esta pobre pareja. Recordemos que en la película la hacienda de Escarlata es un negocio familiar que conforme avanza la historia entra en difíciles periodos de crisis que deben solucionar, al igual que la pareja de la obra de Jesús Campos. El paralelismo entre ambas mansiones se hace explícito también mediante las diversas referencias en el texto dramático a Tara, la plantación de Escarlata O'Hara, aunque el destino de la pareja y el de la casa será más desgraciado.

En *Triple salto mortal con pirueta* (1997) también cada episodio está enmarcado al inicio y al final por diferentes motivos acústicos. La alarma de un despertador da paso a un nuevo enfrentamiento entre Mario y Josefa, como una campana de boxeo marcando el principio de un nuevo combate⁵. Para

⁵ Este tipo de estrategia en el espacio sonoro basado en la repetición continua o intermitente de un ruido es muy frecuente en la producción del autor para ayudar a la comprensión del



cerrar cada pieza, el autor incluyó algunos fragmentos de la Valse compuesta por el francés Maurice Ravel a principios del siglo XX. La pieza musical coincidía con las acciones más violentas de los personajes, de modo que el asesinato que se propician mutuamente en cada acto alcanzaba cierta solemnidad y convertía el asesinato en un sacrificio ritualizado y prácticamente idéntico cada vez. Ni siquiera la elección de la pieza era aleatoria, tal y como esclarece el asesor musical del espectáculo, José Luis Redondo [en Campos García, 1997a: 23], en la nota del programa de mano:

[...] en las historias de amor que se acaba no es cierto el dicho del castizo: aquello de que nunca pasa nada... y si pasa, se saluda. Con frecuencia, se convierte, como escribió Ravel de La Valse, en una “vorágine fantástica y fatal”. Por eso, setenta y siete años después de que fuera compuesta, ayer o hace unos días, la misma pareja de aquella preguerra, o quién sabe si de tres distintas, deciden una mañana, cuando van a separarse para siempre, que nada ha de cambiar para que todo cambie, y acuerdan decirse adiós, porque la Valse así lo pide, con una copa de champán en la izquierda y el cuchillo en la otra mano, mientras bailan, progresivamente aturdidos por los giros de la danza, una triple Valse mortal con pirueta.

drama, como «Ella consigo misma», para acentuar la atmósfera agobiante del drama, este es el caso de *Entrando en calor* y *7000 gallinas y un camello* o, para servir de elemento de conexión, tal y como sucede en *la casa crecía*, *Triple salto mortal con pirueta*, *Danza de ausencias* y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Por ejemplo, en *Entrando en calor*, el juego erótico de los protagonistas es interrumpido constantemente por una molesta y ensordecedora alarma que se dispara sola cada cierto tiempo. Como es lógico, el estruendo distraerá a la pareja de sus propósitos carnales y romperá con violencia el clima amoroso que se esfuerzan en crear para devolverlos a la trágica realidad que procuran esconder. La alarma, cada vez más insistente, limita sus expectativas vitales y condena a los personajes a un entorno desquiciante que psicológicamente no podrán soportar. Al final de la obra, cuando deciden darse el tiro de gracia y acabar con la pesadilla, el ruido vuelve a activarse en esta última pirueta para evidenciar la imposibilidad de salvación de los personajes. De manera más sutil que en la anterior, *7000 gallinas y un camello* ponía en marcha todo un engranaje de ruidos reiterativos que debían ser molestos para los personajes y para el público. La presencia de más de doscientas gallinas hacía que los cacareos, el aleteo o el choque de las patas o el pico contra el metal crearan un espacio sonoro natural que incidía en la idea de vulgaridad y adversidad del entorno que les rodeaba. Además, a estas molestias casi imperceptibles de naturaleza no verbal, habría que añadirle el ruido de los cubos de agua que Juan rellena y vacía sin interrupción. En la primera obra citada, «Ella consigo misma», el repiqueteo de una vieja máquina de escribir interrumpe varias veces la acción, aunque no parezca tener relación con lo que sucede en escena. El ruido ganará en intensidad para acompañar los momentos de mayor tensión dramática y alcanzará su mayor violencia cuando se revela que todo es producto de la ficción de una escritora. La insólita ruptura de las coordenadas espaciales y temporales que tiene lugar en el encuentro inesperado de estas dos mujeres cobra sentido gracias al sonido de las teclas. Es lo mismo que sucede con *La fiera corrupta* y el ruido final del galopar de un caballo, que viene a corroborar que lo allí sucedido es real y no un cuento infantil.



En *Patético jinete del rock and roll* (2002), la música rockera que retumba con fuerza en la última escena se alza como un canto irreverente a la vida y a los placeres mundanos, mientras que en *d.juan@simetrico.es* (2009) Campos introdujo en la jornada sexta la obertura de *Don Giovanni* de Mozart con la intención de activar la intertextualidad entre su reescritura y la ópera del compositor austríaco. Acompañada del ulular del viento, un viento dramático según la acotación [Campos García, 2009b: 89], la pieza musical ayuda a configurar una atmósfera sombría que envuelve unos de los momentos de mayor misterio y tensión de la obra, la llegada de don Juan al cementerio donde invoca a los difuntos agraviados. En cambio, para la escena del arrepentimiento final, Jesús Campos incorporó una marcha circense que acentuaba la parodia del clásico de Zorrilla. Con este ritmo de paso apresurado y tono alegre, don Juan y doña Inés celebraban entre afectaciones y sonrisas la ridícula y forzada salvación del galán de la condena eterna. Los sonidos de campanas y otros efectos de una liturgia cristiana también han servido al autor en varias ocasiones para engendrar estos ambientes angustiosos tan característicos de su dramaturgia. La escena del arrepentimiento de *d.juan@simetrico.es*, en la que don Juan debe decidirse entre el acto de contrición o la condena eterna, consigue potenciar la tensión dramática del momento gracias a las campanas que doblan a muerto y la salmodia que se mantiene hasta el final. La combinación de ambos sonidos extraídos del imaginario cristiano aporta cierta solemnidad al tono paródico de los diálogos.

Finalmente, no podemos olvidar la presencia de la música en el teatro para la infancia y la juventud de Jesús Campos García, especialmente porque una de ellas fue un musical de carácter político. Las canciones que el autor compuso para *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1998) aligeraban el peso dramático de la obra, amenizaban el espectáculo para los niños y favorecían la comunicación con el público más joven. El contenido de las letras mezclaba la crítica con el humor a fin de que el mensaje didáctico resultara fácilmente asimilable. En su segunda obra infantil, *La fiera corrupta*



(2009), por el contrario, la música cumple una función más ambiental que significativa, aunque podemos encontrar algunos elementos sonoros relevantes para la intención paródica de algunas escenas. Las acciones protagonizadas por el Rey y su consejero suelen presentarse con un acompañamiento musical que evoca el universo monárquico de la Edad Media, ya que la fanfarria se utilizaba para las ceremonias oficiales de la realeza. En la obra de Campos García, esta música queda asociada a las escenas de palacio de carácter legendario y diferencia este espacio del mundo actual en que se desarrollan los episodios de los jóvenes. Además, el dramaturgo introdujo algunas variaciones de carácter cómico en la interpretación de la fanfarria, que en algunas salidas de los personajes sonaba con tono flácido, para resaltar el aspecto de marioneta del Rey y su naturaleza cobarde.

El efecto acústico de mayor significado se localiza al final de la pieza. El ruido del galope veloz que se asocia tradicionalmente al imaginario medieval de los caballeros retumba entre las paredes de las alcantarillas justo cuando los amigos de María solicitan la ayuda de San Jorge para salvar la vida de la joven. Las esperanzas depositadas en un *deus ex machina* que restaure el orden original se verán frustradas cuando el viejo consejero afirma: «en los cuentos hay caballos que vienen al galope, y hay fogonazos, y hay alucine, pero aquí no» [Campos García, 2009d: 93]. En este momento, el sonido del caballo trotando se desvanece lentamente hasta extinguirse para connotar que todo lo sucedido en escena es real e irreversible, a diferencia de los mágicos finales felices de las fábulas⁶.

⁶ Es frecuente en el teatro de Campos la utilización de ruidos de la realidad cotidiana que con el transcurso del drama adquirirán nuevos significados asociados a una idea o una acción. La desagradable descarga de cisterna que inicia la acción de «Vida social (en lugares comunes)» pasa totalmente inadvertida por el receptor, pero cuando al final de la obra se repite el mismo sonido, este queda identificado con el sentimiento de alienación que sobreviene a los personajes y con el sinsentido de la existencia humana. La obra *Naufregar en Internet* (2000) se inicia en plena oscuridad con una serie de sonidos concatenados que reproducen un accidente de coche y que hasta bien entrada la acción no vincularemos al protagonista. Al final, este ruido a priori insignificante será el desencadenante de toda la acción y el punto de partida de esta, pues todo lo que viene a continuación es la negación de este incidente. Tampoco nos puede pasar desapercibido el grito desgarrador de la mujer que da paso a la



Como vemos, los códigos no lingüísticos, en este caso sonoros o musicales, que explora Jesús Campos García se definen por la diversidad de procedimientos y la experimentación con que son llevados a escena. Por un lado, encontramos signos en apariencia irrelevantes que a medida que avanza el drama se semantizan, es decir, adquieren un nuevo significado fundamental para el desarrollo de la obra. Si al principio estos signos pasan inadvertido para el espectador, a fuerza de repetirlo acaba convirtiéndose en un símbolo, en una idea o en una realidad que resultan fundamentales para la comprensión del drama –tal es el caso de *La Primavera en 7000 gallinas y un camello* o la melodía de cierre en *la casa crecía*–.

Por otro, la música y demás elementos sonoros actúan como hilo conductor de un espectáculo para reforzar la coherencia, como en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, pero también para poner en contacto las formas pasadas con las presentes, como en *Danzas de ausencia y Entremeses variados*. Otros elementos experimentan, en cambio, un proceso de resemantización, fenómeno por el que un signo guarda un significado y después se apropia de otro diferente (Ubersfeld, 1989: 24-25) –así sucede con la marcha nupcial de *En un nicho amueblado y Nacimiento...*–, mientras que a veces un mismo signo puede ser interpretado de manera opuesta por diferentes personajes –como el baile rockero de *Patético jinete del rock and roll*, símbolo de la vitalidad para Anselmo y de patetismo para Federico– o bien puede atribuírsele una significación polisémica.

Prácticamente la totalidad de su producción explora desde diferentes ángulos la dimensión escénica, potenciando los elementos musicales y

primera escena de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Progresivamente, la queja irá transformándose en el lamento de una mujer a punto de dar a luz, de modo que, como opina Manuel Pérez [2006: 502], Campos García sustituye la idea de nacer con dolor por la de nacer para el dolor, con lo que este signo no verbal adquirirá connotaciones existenciales. Asimismo, en el entremés «La ruleta rusa» es el estruendo de un disparo de revólver quien activa el paralelismo entre el consumo de drogas y la aleatoriedad del juego siniestro que enuncia el título. Un joven sentado en un banco coloca una única bala en un revólver para jugar a la ruleta rusa, que consigue superar con éxito tres veces. Apenas unos segundos antes, el protagonista se inyecta una dosis de heroína con una jeringuilla y de pronto retumba el ruido una bala que le hace desplomarse en el banco. De no ser por este efecto acústico, la pieza perdería cierto sentido y sobre todo eficacia comunicativa.



auditivos, dotándolos de significado y combinándolos con lo visual, lo sensorial o lo gestual, incluso a veces todo a un mismo tiempo con absoluta pertinencia, para matizar, ampliar o transformar el sentido último del espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1959). «Tríptico». *La Estafeta Literaria*, 176 (septiembre), pp. 18-21.
- (1976). «Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú». En *Cuatro autores críticos. José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos*, José Monleón (ed.), pp. 146-162. Granada: Universidad de Granada.
- (1980). «Es mentira». En *Teatro de Oposición (I)*, José Monleón (ed.), pp. 143-195. Madrid: Vox.
- (1983). *7.000 gallinas y un camello*. Madrid: La avispa.
- (1993). *Danza de ausencias*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha.
- (1997). *A ciegas. (Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, col. Antología Teatral Española.
- (1997a). *Triple salto mortal con pirueta*. Alcorcón: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1997b). «Triple salto mortal con pirueta». *Primer Acto*, 270, pp. 22-23.
- (1998). *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. Madrid: CCS, col. Galería del Unicornio.
- (2002). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: IN Cultura Editorial, col. Teatro a Teatro.
- (2009). *Donjuan@simétrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.



- (2009a). *La fiera corrupta*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Col. Títere de Sueños.
- (2014). «El espacio significante. Desde mi experiencia como autor». *Don Galán (Revista de investigación teatral)*, 4. Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=2_1&pag=8>
- (2015). *¡Breve, breve! ¡brevísimo!* Madrid: Ediciones Antígona.
- (2016). *Y la casa crecía*. Madrid: Ediciones Centro Dramático Nacional.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (2009). «Retrato de primavera con armadura». En *7.000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp. 181-204. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- MARTÍN, María (2002). *Entrevista con Jesús Campos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. Digital. Consultado el 12 de marzo de 2013 en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937395339071513087624/p0000001.htm#I_1_>
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2007). «*Entremeses variados*, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000–2006)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 415-430. Madrid: Visor Libros.
- UBERSFIELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra y Universidad de Murcia.



Cartas (de amor) a Stalin: génesis textual de Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga

José Corrales Díaz-Pavón
Universidad de Castilla-La Mancha
Jose.Corrales@alu.uclm.es

Palabras clave:

Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. Intertextualidad. Bulgákov.

Resumen:

Juan Mayorga escribió *Cartas de amor a Stalin* inspirado por *Cartas a Stalin*, recopilación de algunas de las cartas que dos escritores rusos, Mijaíl Bulgákov y Eugeni Zamiatin, dirigieron a *Koba* en la década de los 30 del siglo XX. En el presente trabajo procedemos a examinar las cartas originales y el texto mayorguiano para dilucidar hasta qué punto el dramaturgo español se inspiró en las palabras de los escritores rusos para componer su obra.

Cartas (de amor) a Stalin: textual genesis of Cartas de amor a Stalin, by Juan Mayorga

Key Words:

Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. Intertextuality. Bulgákov

Abstract:

Juan Mayorga wrote *Cartas de amor a Stalin* inspired by *Cartas a Stalin*, compilation of some of the letters that two Russian writers, Mijaíl Bulgákov and Eugeni Zamiatin, directed to *Koba* in the decade of the 30 of the 20th century. In the present work we proceed to examine the original letters and the Mayorga's play to elucidate to what extent the Spanish playwright was inspired by the words of the Russian writers to compose his work.

*Agradezco la inestimable ayuda de Enrico Di Pastena,
de la Università degli Studi di Pisa,
en la composición de este trabajo.*

En su síntesis de las claves dramáticas de Juan Mayorga, Germán Brignone relaciona el aparente fracaso de la crítica al realizar una explicación completa de los textos mayorguianos con la compleja herencia cultural de estos [Brignone, 2016: 280-281]. Aunque ninguna obra literaria se puede entender en su totalidad sin el conocimiento de la cultura en la que su autor se inscribe, un vistazo a la producción literaria de Mayorga nos muestra un especial grado de culturalismo, en tanto que sus textos están saturados de referencias a ideas y personajes de la cultura occidental, un «número indefinido de escritores, artistas y pensadores de la Historia Universal», en palabras de Brignone [2016: 271]. Esta dificultad es especialmente manifiesta en aquellos textos del dramaturgo madrileño que toman como base obras preexistentes, sobre todo si estas se encuentran fuera de los límites de la ficción. Esta es la situación de *Cartas de amor a Stalin*, cuya relación con la obra que sirvió de inspiración al dramaturgo madrileño analizaremos a continuación. De *Cartas de amor a Stalin* contamos, hasta el momento, con 6 ediciones: la de la revista Primer Acto; la de la revista Signa; la edición exenta de la SGAE; la edición de Girol Books; la de La uña RoTa y la de Castalia. Tomaremos como base para nuestro estudio esta última, al ser la más reciente de las autorizadas por Juan Mayorga, con lo cual quedan fuera de nuestro artículo los posibles estadios intermedios o modificaciones sufridas en las diversas ediciones¹.

¹ Modificaciones que existen, y que son fundamentales para entender el proceso creativo de un dramaturgo como Juan Mayorga. Quedan pendientes de analizar en una posible edición crítica de *Cartas de amor a Stalin*.



1. El origen: *Cartas a Stalin*

Hace no mucho, en un saldo de unos grandes almacenes, encontré un libro titulado *Cartas a Stalin*. Nada más hojearlo, supe que allí había una obra de teatro.

Se trataba de una recopilación de cartas enviadas al dictador por los escritores Mijail Zamiatin y Eugeni Zamiatin. De hecho, todas las cartas salvo una se debían a Bulgákov. El libro incluía alguna información contextual. Por ejemplo, se daba noticia de una breve e interrumpida llamada telefónica que, según Bulgákov, le había dirigido el mismísimo Stalin. En esa llamada, Stalin le había expresado su respeto y le anunciaba un próximo encuentro cara a cara [Mayorga, 1999: 41]

Así explica Mayorga el origen de la idea de *Cartas de amor a Stalin*: el encuentro fortuito de *Cartas a Stalin*, libro editado por Mondadori en 1991 (edición por la que siempre citaremos) que reúne 6 cartas o borradores de Mijáil Bulgákov a Stalin, 1 de Zamiatin también dirigida al líder de la U.R.S.S., todas ellas de los años 30 del siglo XX, y dos textos complementarios, ambos de Zamiatin: un artículo titulado «Tengo miedo», y dos «Autobiografías», escritos en los años 20. Estos dos textos son traducidos del ruso por Encarna Castejón, y carecen de aparato de notas; la traducción del resto se debe a Víctor Gallego, a quien, presumiblemente, también debemos atribuir la autoría de las notas que las acompañan, y que no se limitan a ofrecer información contextual sobre Bulgákov, fundamentalmente, sino que también esbozan la evolución del pensamiento y el estado anímico del autor ruso durante la década que tratan las cartas, además de incluir sendas cronologías vitales de los literatos rusos al comienzo de esta recopilación. Esta descripción relativamente detallada de la fuente textual de Juan Mayorga no es baladí: como pretendemos demostrar en los siguientes apartados, Mayorga no toma simplemente ciertos pasajes de las cartas de Bulgákov y Zamiatin, sino que utiliza tanto la información aportada por el aparato crítico de Víctor Gallego como el artículo de Zamiatin y los dos textos autobiográficos de este traducidos por Castejón para crear escenas y pasajes enteros de su obra. Todos estos materiales son organizados por el dramaturgo para levantar una poderosa estructura teatral altamente original, como procedemos a exponer a continuación.



2. Las cartas de Bulgákov

La obra teatral mayorguiana comienza cuando Bulgákov, esposa del escritor, encuentra a este escribiendo tras una larga temporada sin hacerlo. Pero, para decepción de ella, lo que Bulgákov está escribiendo no es la continuación de una novela, ni una obra de teatro, ni un poema, sino una carta:

BULGÁKOV– (*Leyendo.*) «Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La Isla Púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbín*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (*Pausa.*) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa» [...] «Firmado: Mijaíl Bulgákov» [130-131]

Esta epístola ficticia tiene su claro origen en la primera de las cartas de Bulgákov a Stalin que antologa Gallego, pero con ciertas diferencias. Al margen de pequeños cambios estilísticos, sin duda realizados para adaptar el ritmo de la palabra escrita a la pronunciación en voz alta que exige la escena, la variante más relevante es de extensión: Mayorga extracta la carta del Bulgákov histórico para crear un texto coherente, con dos partes claramente diferenciadas: la enumeración de sus problemas para ser conocido como escritor en la U.R.S.S. y la petición para que el dictador soviético solucione de alguna forma la disyuntiva en la que se encuentra. La carta fechada por Víctor Gallego en julio de 1929 incluye toda una sección intermedia, que ocupa aproximadamente la mitad del texto, en la que el autor ruso expone sus desavenencias con la crítica rusa. También expone las reiterativas negativas (utilizando en repetidas ocasiones variaciones de «he recibido una negativa» que se contraponen con el anterior «[mi obra] ha sido prohibida») que él o su esposa han obtenido de las autoridades soviéticas en todas las peticiones que han cursado para que el matrimonio o los escritos de Bulgákov puedan salir



del país, de modo que se eviten episodios como la edición manipulada (con un final distinto) de una de las novelas de Bulgákov por parte de unos impresores de Riga. Habla también de las negativas para que le sean devueltos aquellos manuscritos en poder de la G.P.U. [17-19].

La eliminación de todo lo relativo a la crítica literaria soviética se explica porque será tratada en la siguiente carta que Bulgákov escriba a Stalin en escena (en el segmento 2 de la obra), según lo que el Bulgákov histórico escribía a Stalin en la también segunda de las cartas que antologa Gallego. La supresión de los problemas de Bulgákov con la burocracia soviética se debe a que este tema también será desarrollado posteriormente, en el segmento 7, aunque, de nuevo, según otro modelo, la quinta de las cartas que selecciona Gallego, y que analizaremos posteriormente. Sin embargo, Mayorga toma elementos de esta carta y los explota escénicamente: así, en el segmento 2, cuando su mujer interprete a Stalin para que Bulgákov pueda así comprender su psicología y escribir la carta perfecta, oiremos lo siguiente:

BULGÁKOV– No se haga el inocente. Usted ha publicado en el extranjero obras que hacen burla de nuestro pueblo.

BULGÁKOV– En Praga, unos exiliados editaron *La guardia blanca* cambiando el final... Han publicado en mi nombre palabras que yo nunca escribiría [136]

La Riga originaria se ha transformado en Praga, algo que podemos explicar por el hecho de que para el espectador hispánico la capital checa tiene unas connotaciones de las que carece la ciudad letona como ubicación de cierto movimiento de oposición al poder soviético, connotaciones estas que, aunque extemporáneas al tiempo interno de la ficción (la Primavera de Praga tuvo lugar en los años 60 y la acción, si bien no explícitamente ubicada cronológicamente, es contextualizada por los lectores y espectadores en los 30), no son tales para su tiempo externo de escritura y recepción, en los años 90. Por el mismo motivo Mayorga podría haber cambiado el G.P.U. por el K.G.B., mucho más conocido para el espectador español, pero esta vez se ha mantenido fiel a la carta original en tanto el uso escénico de ese episodio se beneficia de dicha extrañeza. El G.P.U. solo aparecerá en el texto teatral en



el segmento 9, casi al final de la obra, cuando la emanación alucinada de Stalin ya tiene plena naturaleza teatral. Así, se producirá el siguiente diálogo entre ellos:

STALIN– ¿Nunca cambiarás, Mijaíl? Tú crees que la gente no puede cambiar, ¿verdad? Ése es el tema de todas tus obras: la gente no puede cambiar. También de esa obra que estabas escribiendo por las noches. ¿Qué es de ella? Aquella obra sobre el diablo.

BULGÁKOV– Tú sabrás. Entraron unos hombres y se llevaron el manuscrito. Dijeron que se lo llevaban al GPU. ¿Llamáis así a la censura, GPU?

STALIN– ¿GPU? La primera vez que lo oigo. Preguntaré a Molotov. GPU...

BULGÁKOV– Lo pusieron todo patas arriba. Traían un papel oficial: «Orden 2287, expediente 45» [182]

Mayorga expande esta breve referencia de la primera de las cartas a Stalin para construir todo un episodio que ahonde en la pérdida de contacto de Bulgákov con la realidad y el paulatino crecimiento tanto de su obsesión con Stalin y la paranoia por la vigilancia y coerción a la que le somete el Estado soviético, lo que justifica su empleo no al comienzo de la obra teatral mayorguiana, sino en su final, cuando además ya se ha introducido la referencia al manuscrito de lo que sería una versión teatral de *El maestro y Margarita*.

Hay otras diferencias significativas entre la carta original y su trasposición teatral, que tienen que ver con el comienzo y el final. El Bulgákov histórico dirige su carta «al Secretario General del Partido I.V. Stalin, al Presidente del Comité M.I. Kalinin, al Jefe del Servicio de Bellas Artes A.I. Sviderski, a Alexei Maksimovich Gorki» [17], mientras que el Bulgákov ficticio utiliza como interlocutor únicamente a Stalin, el único que va a tener presencia escénica. Se trata, pues, de una concesión a la coherencia interna, aunque en línea con la evolución que presentan las cartas reales: las iniciales tienen un encabezamiento colectivo, la primera de ellas con nombres y cargos, la segunda dirigida «al Gobierno de la U.R.S.S.»[27]; el resto, escritas después de la conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin, se dirigen únicamente a este último. Mayorga también elimina sistemáticamente todos los títulos que el escritor se concede («literato», «dramaturgo»,



«realizador del Teatro del Arte») en la primera y las dos últimas cartas que recoge Gallego (en una renuncia y posterior reivindicación de su dignidad personal), y cambia la petición final que Bulgákov dirige a las autoridades soviéticas: en la carta histórica solo pide que se le expulse junto a su esposa (cuyos nombres se citan en las cartas, dado que Bulgákov tuvo 3 esposas distintas, frente a la ausencia del nombre propio de la cónyuge en el epistolario mayorguiano, sin duda para resumir todas las 3 Bulgákovas históricas en un único personaje), mientras que la misiva dramática establece una disyuntiva entre permanecer en la U.R.S.S. bajo condiciones libres o ser expulsado del país, posiblemente tomada de la segunda de las cartas que recoge Gallego, correspondiente a 1930, y que pasaremos a analizar a continuación.

Es esta carta, dirigida al Gobierno de la U.R.S.S. como conjunto, y dividida en 10 apartados, la base de la misiva que el Bulgákov mayorguiano escribe en el segmento 2, espoleado por la interpretación de Stalin que realiza su esposa. El dramaturgo mayorguiano comienza su carta hablando de la furibunda reacción de la crítica soviética hacia sus producciones literarias, para mostrar que «toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que no puedo vivir en la Unión Soviética...» [132]; mientras que el Bulgákov histórico enumera los mismos agravios y expresa el mismo convencimiento (de nuevo, con ligeras modificaciones estilísticas) en el segundo segmento de su carta de 1930 [28-30]. El escritor madrileño ha eliminado, por tanto, el primero de los segmentos, en los que detalla las presiones que ha recibido por parte de su entorno para

[...] escribir «una obra comunista» (pongo la cita entre comillas), y además dirigir al Gobierno de la URSS una carta de arrepentimiento por la que renunciara a mis anteriores ideas, expuestas en mis trabajos literarios; y en la que asegurara que en el futuro trabajaría como un leal compañero de viaje por la idea del comunismo; el objetivo de esta actuación sería escapar a las persecuciones, a la miseria y a un desenlace final inevitable.

No he seguido ese consejo. Es poco probable que consiguiera aparecer ante el gobierno de la URSS bajo un aspecto favorable escribiendo una carta carente de



sinceridad, que se presentaría como una sucia e indecorosa extravagancia política, por lo demás ingenua. En cuanto a escribir una obra comunista, ni siquiera lo intento; ya que sé a ciencia cierta que no seré capaz de componer un escrito semejante. [27-28]

Para encontrar un eco de estas palabras en el texto mayorguiano tenemos que adelantarnos al segmento 9 de *Cartas de amor a Stalin*. En este segmento, quizá uno de los más metateatrales de toda la obra, la emanación psíquica de Bulgákov que se manifiesta bajo la forma de Stalin (que se manifestó en escena al poco de que la mujer de Bulgákov comenzara a impersonar al dictador para ayudar a su marido a escribir la carta perfecta para él) decide interpretar a Bulgákov para convencer al escritor de que acceda a los supuestos deseos del líder soviético:

BULGÁKOV – (*A su mujer.*) Te dije que no era el camino correcto. Hay que ir directamente a Stalin.

STALIN– Pobrecita. Está a punto de estallar. «Nunca te escucharé, Mijaíl. A menos que... ¿Quieres que salgamos del infierno? Toma la pluma y da una alegría a ese cerdo».

BULGÁKOV– (*A su mujer.*) No puedo.

STALIN– «Saber escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV– (*A su mujer.*) No.

Stalin - «Inténtalo, por favor».

BULGÁKOV– (*A su mujer.*) No sería capaz. Aunque lo intentase con todas mis fuerzas.

STALIN– «Llámallo y dile que te dicte. Que firmará la obra que a él se le antoje, con burgueses envenenando a ancianitas y bolcheviques repartiendo naranjas a los niños».

BULGÁKOV– (*A su mujer.*) Lo mejor que puedo hacer es escribirle una carta.

Toma papel y pluma.

STALIN– «Por una vez, ¿podrás tragarte tu estúpido orgullo? ¿Serás capaz de fingir una pizca de arrepentimiento? ¿De disimular tus ideas? ¿Podrás escribirle algo así como: “Le aseguro, camarada, que en el futuro seré su más leal compañero de viaje”?».

BULGÁKOV – (*A su mujer.*) ¿Lo tomas por tonto? No me ganaré su simpatía con embustes. Debo dirigirle una carta sincera. Cuando se trata de Stalin, sólo vale la verdad. [184-185]

Las similitudes entre ambos textos son evidentes, y su eliminación como parte de la carta que el Bulgákov ficticio escribe a Stalin responde al deseo de Mayorga de utilizar en la medida de lo posible los elementos



dramáticos de las cartas para configurar las interacciones escénicas de sus personajes.

Si retomamos el análisis de la carta que el personaje Bulgákov está escribiendo en el segmento 2, detectamos que sigue el modelo de la carta de 1930 en sus puntos 3 y 4 y 7 y 8. Así, una vez que Bulgákov logra dar con el tono adecuado para que su interpretación de Stalin sea útil a su marido, este escribe:

BULGÁKOV– (*Interrumpiéndole.*) El Comité Central del Teatro ha calificado *La isla púrpura* como un libelo contra la Revolución.

BULGÁKOV– No he escrito *La isla púrpura* contra la Revolución, sino precisamente contra el Comité Central del Teatro... El Comité no es la Revolución, sino el asesino del espíritu creador. Su objetivo es... su objetivo es formar artistas atemorizados y serviles... Por eso dispara contra mí. Porque para Mijail Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista. Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible. [135]

Mientras que las palabras del Bulgákov histórico fueron:

[...] No me propongo juzgar hasta qué punto mi obra es ingeniosa, pero reconozco que en ella se alza realmente una sombra siniestra y esa sombra es el Comité Central del Repertorio. Es el que hace surgir ilotas, panegiristas y personas atemorizadas y serviles. Es el que asesina al espíritu creativo. Es el que se empeña en destruir la dramaturgia soviética; y la destruirá.

No manifesté tales pensamientos cuchicheando en una esquina. Los plasmé en mi panfleto dramático y puse en escena ese panfleto. La prensa soviética, interviniendo en favor del Comité Central del Repertorio, escribió que *La isla púrpura* era un libelo contra la revolución. Se trata de un comentario carente de seriedad. No hay libelos contra la revolución en la obra por muchos motivos, de los cuales por falta de espacio tan sólo expondré uno: escribir un libelo contra la revolución es IMPOSIBLE debido a su extraordinaria grandeza. El panfleto no es un libelo y el Comité Central del Repertorio no es la revolución.

[...] La lucha contra la censura, cualquiera que sea, y cualquiera que sea el poder que la detente, representa mi deber de escritor, así como la exigencia de una prensa libre. Soy un ferviente admirador de esa libertad y creo que, si algún escritor intentara demostrar que la libertad no le es necesaria, se asemejaría a un pez que asegurara públicamente que el agua no le es imprescindible [30-31]

Los fragmentos eliminados por Mayorga de este apartado 3 corresponden a detalles de titulares de prensa, tanto soviéticos como extranjeros, que ejemplifican la inquina con la es recibida toda su producción



literaria. Los cambios que detectamos, como el paso de Comité Central del Repertorio a Comité Central del Teatro, y el limado y síntesis de expresiones responden quizá a un afán de dar uniformidad y coherencia a las palabras en un contexto teatral. Es de destacar, sin embargo, que Mayorga elimine la referencia a la grandeza de la revolución y, sin embargo, introduzca el rasgo megalómano de hablar de uno mismo en tercera persona.

El dramaturgo madrileño no utiliza ninguno de los materiales que le proporciona Bulgákov en los puntos 5 y 6 de su carta al gobierno de la URSS: el primero se centra en las implicaciones políticas de la trama de *La guardia blanca*; el segundo supone una *captatio benevolentiae* hacia los posibles lectores (el gobierno soviético) afirmando la buena fe del retrato que de sí mismo ha construido en los fragmentos anteriores. Su eliminación puede deberse a las siguientes razones: a Mayorga no le interesa introducir en la trama de su obra todos aquellos textos de Bulgákov que no sean el borrador teatral que, en la ficción, va a escribir posteriormente, de modo que ahorra al espectador los detalles de aquellos. En cuanto al fragmento 6, su tono, comedido y, en cierta forma, epistolarmente convencional (metaepistolar, incluso), hacen imposible que fueran escritos por el exaltado Bulgákov que Mayorga configura.

Del fragmento 7 no toma el dramaturgo madrileño palabras explícitas (más allá del inicial «en este momento estoy aniquilado» [34], que se podría corresponder con «me ha aniquilado» [136] que el escritor ficticio escribe a dictador soviético) sino una idea general: su obra, tanto la pasada como la futura, está condenada al olvido en la Unión Soviética. De hecho, escribe: «y yo, con mis propias manos, he arrojado al fuego el borrador de una novela sobre el diablo, el borrador de una comedia y el comienzo de una segunda novela: *Teatro*» [35]. Del fragmento 8 de la carta de Bulgákov al gobierno de la URSS toma Mayorga su comienzo y su final, respectivamente: «le pido al gobierno soviético que preste atención al hecho de que yo no soy un hombre político sino un literato y que he entregado toda mi producción teatral a la escena soviética» y «le pido que considere que, para mí, el no poder escribir



es lo mismo que ser enterrado vivo» [35-36], eliminando nuevas referencias textuales a la crítica soviética. Ambas expresiones, reformuladas, aparecen en el segmento 2 de la obra teatral, como resultado de la interacción entre Bulgákov y la Bulgáкова-Stalin.

La obra de teatro continúa con una enumeración de los trabajos que hasta ahora ha desempeñado Bulgákov, fundamentalmente tres: enseñar teatro en un colegio por las mañanas y trabajar por las tardes en el teatro de Stanislavski y por las noches en el teatro de la Juventud Obrera sustituyendo a actores enfermos, a lo cual hay que añadir el intento de escribir nuevas obras literarias. Sin embargo, todos ellos los ha perdido debido a su situación como apestado dentro del sistema literario soviético [138]. Para encontrar algo similar en las cartas de Bulgákov tenemos que avanzar hasta la cuarta de las recogidas por Víctor Gallego, ya en 1931, en la que explica a Stalin los trabajos que ha desempeñado desde que hablaron por teléfono, entre ellos ser realizador y sustituir a actores en el Teatro del Arte de Moscú (dirigido por Stanislavski) por el día y en el TRAM (siglas que se corresponden al Teatro de la Juventud Obrera, según aclara Gallego en las notas) por la noche, además de proyectos literarios, trabajos a los que ha tenido que renunciar debido a sus problemas de agotamiento [53-54]. Mayorga añade, pues, el detalle de su primer trabajo en un colegio, quizá como forma de aumentar ante el espectador la sensación de agotamiento del escritor, pero también trastoca el orden cronológico de los mismos, adelantándolos a la histórica llamada de Stalin a Bulgákov y, también, al propio envío de la carta que está redactando. Ello es fácilmente explicable: el Bulgákov mayorguiano no puede tener ningún tipo de trabajo, de esperanza de una vida normal en la U.R.S.S., sino que debe estar completamente desahuciado y desesperado, a merced de la manipulación a la que le someterá su propia proyección de Stalin.

Una vez que el Bulgákov ficticio ha relatado la pérdida de sus trabajos, pasa a apelar al humanitarismo de Stalin y solicitar que se le permita abandonar la U.R.S.S. o se le conceda algún empleo relacionado con el



mundo del teatro, cada uno de menor nivel que el anterior, desde la total libertad para escribir y publicar hasta limpiar los lavabos del más humilde teatro del país. Termina solicitando que se proceda con él de alguna manera, dada su posición como autor de reconocido prestigio [139-140]. Reproduce aquí Mayorga las líneas principales de los 3 últimos fragmentos (9-11) de la carta de 1930, volviendo así al texto que estaba siguiendo antes de utilizar la prolepsis de la carta de 1931.

Los siguientes ecos de las cartas de Bulgákov a Stalin que encontramos en la obra de Mayorga se sitúan en el segmento 5. En él, una vez que ya se ha producido la llamada de Stalin a Bulgákov, la alucinación de Stalin cobra cuerpo escénico, aunque todavía no dirá nada. Bulgákov, sin embargo, leerá la carta que Zamiatin ha enviado al dictador, con la que ha conseguido su propósito de marchar al extranjero. Mientras la mujer lee fragmentos de las cartas de Zamiatin, que interesan vivamente a la personificación del dictador. Para captar su atención, Bulgákov lee el comienzo de tres cartas distintas, ya preparadas para enviar a Stalin. En la segunda de estas cartas anuncia al dictador un proyecto de guía de viajes por Europa Occidental (un intento soterrado de lograr el permiso para salir de la U.R.S.S.) [149], mismo proyecto del que el Bulgákov histórico habla a Stalin en su carta de 1934, la quinta de las reunidas por Gallego [65]. ¿Por qué solo este fragmento y no otros? En escena se están leyendo simultáneamente los textos que se atribuyen a Bulgákov y a Zamiatin (trataremos por extenso la transformación de la carta de Zamiatin más adelante) con el objetivo de comparar la actitud de ambos ante los mismos temas: la reacción de la crítica y la posibilidad del exilio. Suponemos, pues, que el dramaturgo madrileño no consideraba que este contraste se pudiera dar con los fragmentos de las cartas que no tenían un desarrollo anterior o posterior a esta escena. En lugar de esto, y como posteriormente analizaremos, Mayorga elige fragmentos de la carta de Zamiatin para construir los inicios de las cartas de Bulgákov.

Encontramos otra carta de Bulgákov a Stalin en el fragmento 6 de la obra mayorguiana, aquel en el que la alucinación stalianiana habla por



primera vez, certificando así su independencia del propio Bulgákov y de Bulgáкова. La escena comienza con Bulgákov escribiendo una carta al líder de la U.R.S.S., con giros e información obtenidas por Mayorga de la cuarta de las cartas de Víctor Gallego, la de 1931 a la que antes aludimos. Si las anteriores cartas dramáticas eran escritas por el Bulgákov ficticio mediante la interacción con su esposa interpretando el papel de Stalin, en esta será la propia alucinación la que le ayude en su escritura. El dramaturgo madrileño elimina la cita de Gógol que encabeza esta carta (la utilizará más adelante), la petición directa al Gobierno de la U.R.S.S. y todas las referencias cronológicas, para iniciar su versión con la condición de fiera acosada dentro de la Unión Soviética y el agotamiento y enfermedad cardíaca que esto le ha producido [153-154]. Se trata de la misma información que el Bulgákov histórico desgrana en su carta, pero en un orden algo distinto, dado que Mayorga va a extraer la metáfora del lobo y el caniche, que en la carta histórica está ubicada entre la descripción de su ruinoso estado físico y psicológico y la analogía con la fiera y la cobardía que, para un escritor, supone callarse [51-53].

La carta dramática continúa con las siguientes preguntas de Bulgákov: «¿Estoy preso en la Unión Soviética? ¿Cómo voy a escribir canciones a un país que es para mí una cárcel?» [155]. Indudablemente el origen de estas expresiones es el siguiente: «Ha llegado a arraigar en mí una psicología de detenido. ¿Cómo voy a cantar a mi país, la URSS?» [54-55]. Los cambios son significativos, en tanto que la versión mayorguiana enfatiza las circunstancias externas frente a la introspección del original bulgakoviano (“estar preso”, “cárcel” frente a la “psicología de detenido”) y su condición de escritor (“escribir canciones” vs. “cantar”).

Mayorga no solo toma de la carta expresiones que pone en boca de su personaje Bulgákov, sino que también construye a Stalin a partir de ellas. Veamos algunos ejemplos:



STALIN— Durante años, muchas personas, del partido y de fuera del partido, se han acercado a usted con la mejor voluntad. Para advertirle que cada frase que salía de su pluma le granjeaba problemas en la Unión Soviética tanto como le cerraba la puerta del extranjero. Usted ha desoído todas esas recomendaciones. [154]

Frente a:

Durante los años en que me he dedicado a la literatura, muchas personas, tanto del partido como de fuera del partido, me aseguraban que, desde el momento en que escribí y publiqué mi primer renglón, estaba condenado, hasta el final de mi vida, a no ver nunca otros países [54]

O

Stalin- El crítico del Pravda ha escrito: «Bulgákov no es necesario para este país». Yo me pregunto: Y Bulgákov, ¿no necesita él de este país? ¿No es para Bulgákov este país tan necesario como el aire? Camarada, en el extranjero usted se moriría de pena. [...] ¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia peor mucho peor que la prohibición de sus obras? [155]

Frente a:

Me han prevenido de que debo ser especialmente prudente, si el gobierno me deja marchar, para que, bajo ninguna circunstancia, ni siquiera por descuido, se me cierre bruscamente la puerta y no puede regresar, lo que constituiría una desgracia aún peor que la prohibición de mis obras. [...] Tengo en cuenta todas esas advertencias, pero especialmente la de mi mujer, que ha estado fuera de la URSS, declarase, cuando le propuse el exilio, que no quería quedarse en el extranjero y que yo me moriría de tristeza en menos de un año. [...] «El tal Bulgákov no es necesario para el Teatro Soviético», escribió en tono moralizante uno de nuestros críticos cuando mis obras fueron prohibidas. No sé si soy necesario para el Teatro Soviético, pero a mí el Teatro Soviético me es tan necesario como el aire [55-56]

Juan Mayorga utiliza todas las indicaciones que Bulgákov apunta en sus cartas sobre las influencias que recibe del exterior (su círculo más cercano, su mujer, la prensa) para construir con ellas la alucinación bulgakoviana de Stalin, que unifica expresiones (solo utiliza el giro “cerrar la puerta” cuando en la carta se emplean “no ver nunca otros países” y el propio “cerrar la puerta”) y trasciende el ámbito del “Teatro Soviético” para referirse al conjunto del país.



El segmento 7 de *Cartas de amor a Stalin* se inicia con la aparición de la alucinación de Stalin apareciendo en la casa de Bulgákov para despachar la correspondencia, como si fuera un asunto burocrático. Lo que leerá el dictador será una misiva encabezada por la misma cita de Gógol que encontrábamos en la cuarta carta de Víctor Gallego, aunque con alguna modificación que suprime algunas frases y modifica expresiones para hacerla más concisa o más precisa al espectador español (como se puede intuir al cambiar «el presente tiene» originario [51] por «la actualidad tiene en Rusia» [160]). La personificación del dictador intentará, a continuación, dictar a Bulgákov la continuación de su carta, pero entonces llega Bulgákov para contar a su marido (y, por ende, también a Stalin, aunque solo puede verlo Bulgákov) el relato de su intento por conseguir por vía legal unos pasaportes para salir de la Unión Soviética. A cualquier espectador del siglo XXI esta peripecia levantará la sospecha de una influencia de Kafka en Mayorga², pero ha sido tomada, casi en su literalidad, de la quinta de las cartas que Bulgákov envió a Stalin según la antología de Gallego. De nuevo, hay pequeñas modificaciones que adaptan el material al nuevo molde teatral, como el hecho de sustituir a Pilniak como escritor sobre el que existe una disposición especial [68] por Zamiatin [166], al que ya se ha hecho referencia y que hace de contrapunto a Bulgákov en toda la obra [68]. Además, la versión original está protagonizada por el propio Bulgákov [68], mientras que en la obra teatral la solicitante es Bulgákov [163-166], lo que da pie a toda una cascada de pequeños cambios. Por ejemplo, si en la carta de Bulgákov quienes le felicitan son los trabajadores del teatro [68], en la obra se transforman en las limpiadoras del vestíbulo del edificio burocrático [166]. Un episodio del segmento 6, el anterior, también puede estar tomado de esta carta: en él, Bulgákov iba a ver a los responsables del Teatro de Stanislavski para que incluyeran su nombre y el de su esposo en la lista de actores que iban a viajar

² Emilio Peral Vega [2015: 44-50] analiza la influencia kafkiana en Juan Mayorga, indicando otros aspectos de *Cartas de amor a Stalin* en los que se puede detectar la herencia del escritor checo.



al extranjero [156-157], que será la última de las medidas que el Bulgákov histórico tomó para intentar salir del país, según su carta [68-69]. Sin embargo, en la obra mayorguiana serán los actores y el propio Stanislavski los que se nieguen a incluirles, mientras que la versión que Bulgákov ofrece en su carta es la de que fueron incluidos, pero la burocracia soviética les denegó los pasaportes sin razón aparente.

Una vez que, en el segmento 7, Bulgákov ha terminado de narrar su peripecia, la personificación de Stalin vuelve a reclamar la atención de Bulgákov para dictarle la continuación de la carta. Mayorga retoma aquí la carta de 1931, en la que, como colofón, Bulgákov solicitaba a Stalin una reunión personal, dado que la conversación telefónica que mantuvo con el líder soviético dejó «una profunda huella en mi memoria» [57]. Será la misma petición, formulada en los mismos términos, que dirija el ficticio Bulgákov por orden de su emanación de Stalin [166-167]. Los materiales de las cartas de Bulgákov que encontramos en los restantes segmentos son bastante residuales. Al margen del episodio del manuscrito y la G.P.U. del segmento 9 ya analizado, encontramos en el segmento 8 un detalle sobre una información biográfica incorrecta aparecida en la *Enciclopedia Soviética*, según la cual el escritor habría estado en Finlandia en los años 20, algo que el escritor desmiente en su carta de 1931 [55-56]; Mayorga pone este supuesto viaje en boca del Stalin que Bulgákov imagina, como forma de aquel de rechazar el viaje al extranjero que con tanto denuedo este solicita [173]. En este punto de la obra queda poco material que extraer de las cartas factuales de Bulgákov a Stalin, dado que a Juan Mayorga solo le resta (a parte de un borrador de 1931 que después trataremos) la carta que Gallego fecha en 1938, en la que el escritor soviético pedía clemencia para otro de sus compañeros de infortunio. En ella se aprecia la resignación de Bulgákov a su destino, mediante el gesto magnánimo de utilizar su nombre para ayudar a los demás, un gesto imposible en el personaje mayorguiano, que se encuentra inmerso en una espiral de autocompasión que facilita el sometimiento y la subordinación a la alucinación de Stalin que acaba por tomar el control de su



vida. No obstante, Mayorga sí que utilizó los elementos contextuales que esta última carta proporcionaba: el dramaturgo Erdman cumplía su exilio en las ciudades de Ieniseisk, Tomsk y Kalinin, siendo la petición de Bulgákov que le permitiera volver a Moscú para suavizar su destino [75-76].

La versión de Castalia es distinta:

[...] Me dirijo a usted para pedirle que suavice mi destino. Muchos de mis colegas han sido condenados al exilio. A mí se me permite vivir en Moscú. Sin embargo, también yo padezco una forma de exilio. No puedo respirar en una atmósfera de acoso sistemático... [...] [149]

3. La carta y los anexos de Zamiatin

Aunque el material de Zamiatin recogido por Gallego es mucho menor que el de Bulgákov, Mayorga, al igual que con este, no desaprovecha absolutamente nada de lo que aquel le proporciona. En su *Cartas de amor a Stalin*, las únicas palabras que el dramaturgo madrileño atribuye al personaje latente³ Zamiatin son las de la carta que lee en escena Bulgákov en el segmento 5. El dramaturgo madrileño sigue, en su esquema, las líneas principales de la carta histórica de Zamiatin, con dos elusiones principales (aparte de los resúmenes y reformulaciones expresivas que Mayorga realiza para adaptar esas palabras a un formato nuevo, el teatral, y un contexto histórico-geográfico distinto del actual, así como de la supresión de las referencias de Zamiatin [78-79] al resto de autores rusos y a su mujer, incompatibles con el desarrollo de la trama en la obra mayorguiana). Como con las cartas de Bulgákov, el español elimina gran parte de las detalladas referencias a la crítica y a sus primeras obras con las que Zamiatin comenzaba su carta [78-79], aunque recupera una de las expresiones de este escritor ruso para trasladarla a la primera de las cartas que Bulgákov lee en la obra teatral para intentar atraer la atención de Stalin:

³ Siguiendo la terminología de García Barrientos [2007].



[...] la crítica ha hecho de mí el diablo de la literatura soviética. Escupir al diablo se considera una buena acción y nadie se priva de hacerlo, de una forma o de otra. En todas mis obras se ha detectado infaliblemente una intención diabólica [80]

«Muy estimado Iósif Vissariónivich: Como le decía ayer, en todas mis obras la crítica ha detectado una intención maligna. Mi firma basta para calificar cualquiera de mis obras como demoniaca. Puesto que escupir al diablo se considera una buena acción, nadie se priva de hacerlo...» [148]

También en la tercera de las cartas que Bulgákov lee (en la que, como ya hemos visto, Mayorga toma material de la carta de 1938) inserta el escritor español palabras de Zamiatin: así, ese «acoso sistemático» es heredero de la «atmósfera de acoso sistemático, que se va reforzando año tras año» [80] de la que hablaba el Zamiatin histórico. De esta carta no solo se producen traslados de léxico entre Zamiatin y Bulgákov, sino entre Zamiatin y Stalin. Tomado del texto de Zamiatin está sin duda el comienzo de la carta que Stalin dicta a Bulgákov en el segmento 8 de *Cartas de amor a Stalin* [169], que se corresponde con el final de la carta de Zamiatin [86], así como la referencia a Joseph Conrad como escritor que abandona su lengua materna, algo que Zamiatin dibujaba como posibilidad [85] y Stalin utiliza en este mismo segmento 8 de la obra dramática [174] para minar de nuevo la idea de Bulgákov de exiliarse de la U.R.S.S.

Sin embargo, estas transferencias entre las cartas son menores en comparación con el uso que Mayorga hace de las palabras de Zamiatin recogidas en los anexos para configurar a su peculiar Stalin. De las dos «Autobiografías» traducidas por Encarna Castejón toma Mayorga los elementos para configurar el relato de la reunión entre Zamiatin y Stalin que utiliza la alucinación bulgakoviana de Stalin para manipular al Bulgákov ficticio. Una comparación entre estos textos y la conversación [Cartas a Stalin, 103-109; *Cartas de amor a Stalin*, 175-176] nos muestra cómo Mayorga toma, fundamentalmente (al margen queda la descripción del pueblo natal de Zamiatin, similar en ambos textos), los elementos de la biografía de Zamiatin que su Bulgákov ficticio puede manipular para denigrar la figura de Zamiatin ante Stalin: el episodio de la mordedura del perro y la



rabia, el de la medalla y su ubicación durante la Revolución de 1917, de la que se deriva la reflexión sobre lo que supuso para él no haber estado presente:

Lamento no haber visto la Revolución de Febrero y no conocer más que la Revolución de Octubre [...]. Es lo mismo que no haberme enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años o más [105]

Stalin – Así que no estaba en Rusia en Octubre. Valiente embustero. No debí dejarle salir. No estaba en Rusia en Octubre. Cuando volvió, de lo encontró todo hecho. Es como no haberse enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años [...][177]

Sin duda, más interesante es la transformación que Mayorga realiza del otro texto zamatiniano recogido, el artículo «Tengo miedo», traducido y anotado (deducimos) por Víctor Gallego tal y como se recoge en *Cartas a Stalin*. En este texto de 1921, Zamiatin analiza la situación literaria de la U.R.S.S. para concluir que la verdadera literatura corría el riesgo de desaparecer por servilismo al nuevo poder establecido. El paso lógico para Mayorga hubiera sido utilizar este material en su personaje de Bulgákov, pero en lugar de ello lo utiliza para configurar con él toda la parte central de las últimas palabras que se escuchan en *Cartas de amor a Stalin*, el monólogo de Stalin en el segmento 10. Todo este monólogo es el culmen y resumen de la evolución del personaje del dictador en la obra, que evoluciona desde el mutismo inicial de su aparición en el fragmento 5 a ser el único que hable en el 10. El pensamiento de este personaje es gran parte esquizofrénico, porque ha de defender dos posturas antitéticas: por un lado, la de que el verdadero arte es el realizado por los que no se someten al poder; por otro, la necesidad de defender al pueblo de sí mismo en aras de un bien mayor, simbolizado en *Cartas de amor a Stalin* en los kilómetros de cable telefónico que se están extendiendo por la Unión Soviética para que todos sus habitantes puedan hablar directamente con él. Ambas posturas se resumen en dos de las frases que Stalin enuncia en este monólogo, la primera de las cuales toma directamente del artículo de Zamiatin: «no habrá verdadero arte mientras el



pueblo sea un niño cuya inocencia hay que proteger» [192]⁴ vs. «es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman [...] que defenderlo de sí mismo» [191]. Toda la primera línea de este discurso contradictorio, que conforma la parte media del monólogo de Stalin, está tejida con los argumentos y ejemplos de Zamiatin, fundamentalmente por el comienzo y el final de su artículo: la existencia de artista que saben cuando cantar loas al zar y cuando a la hoz y al martillo [Bulgákov y Zamiatin, 1990: 92; Mayorga, 2016: 190]; la decadencia de Maiakovski como artista pionero en abrir sendas en el bosque para acabar en una carretera cantando al poder [93; 190]; el carácter secundario de la pobreza de los escritores rusos como problema comparado con su renuncia a ejercer un papel crítico con el poder [96-97; 190]; la analogía de la literatura servil con el papel que solo sirve para envolver jabón [97; 190]; la necesidad de haber censurado incluso una obra inocente como *El obrero Slovotekov*, de Gorki [97; 191]; y la posibilidad (que Zamiatin enunciaba como temor y que Stalin plantea como pregunta) de que a la literatura rusa solo le quede un futuro, su pasado [97; 191].

4. Las notas de Víctor Gallego

Todos los textos de Bulgákov, la carta de Zamiatin y su artículo «Tengo miedo» están profusamente anotados. Las notas no son atribuidas a nadie, pero en tanto que Víctor Gallego es el responsable de la traducción de estos textos, deducimos que lo es también de las notas (aquellos cuya traducción viene firmada por Encarna Castejón no están anotados). Al igual que con las cartas y escritos de Bulgákov y Zamiatin, Mayorga utiliza el material y la información que Gallego proporciona en estas notas para configurar no solo palabras y la psicología de sus personajes, sino escenas completas e incluso las mismas líneas maestras de la pieza. Un ejemplo de

⁴ «Tengo miedo de que no exista verdadera literatura entre nosotros mientras no dejemos de ver al demos ruso como un niño cuya inocencia hay que salvar» [97].



esto último sería el encabezamiento de la nota que acompaña al borrador de 1931:

La fecha exacta de esta carta no está indicada; la carta está inconclusa. Puede suponerse que formaba parte de una larga serie de cartas a Stalin, comenzadas, proyectadas... y nunca enviadas. Pautovski, en sus memorias, señala que en esa época Bulgákov pasaba su tiempo escribiendo cartas a Stalin, que firmaba con el nombre de Tarzán (y que, naturalmente, destruía) [...] Ese deseo, apenas expresado, con el que se corta la frase, indica igualmente una ambigüedad: establecer lazos interpersonales con Stalin. ¿Se trata de ingenuidad, de adulación servil, de masoquismo o de fascinación? Sin duda todo a la vez... [49]

Entre las escenas debemos destacar, especialmente, dos: una de ellas es la de la frustrada conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin que tiene, en la obra dramática, en el final del segmento 2 y que el personaje Bulgákov reproduce al comienzo del 3. Gallego reproduce esta conversación según el testimonio de la tercera mujer del escritor, en las notas a la segunda de las misivas de Bulgákov que recoge, indicando que esa carta de envió el 31 de marzo y el 1 de abril de 1930 y la llamada tuvo lugar el 18 de abril de ese año, al día siguiente del funeral de Estado tras el suicidio de Maiakovski; añade, además, que Bulgákov se encontraba durmiendo cuando tuvo lugar la llamada, y por tanto estaba desorientado [40-43]. Mayorga toma casi literalmente las palabras de esa conversación, eliminando la contundente despedida final de Stalin que encontramos en el testimonio original y su afirmación de que Bulgákov iba a recibir una respuesta positiva a su petición [42; 140-141], elusiones lógicas para aumentar la ambigüedad en su obra sobre si la llamada de Stalin se cortó o no, sobre si el dictador iba a proponerle una fecha para su encuentro o no, y sobre su destino final.

Gallego volverá a tratar la influencia de esta conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin en las notas a la cuarta de las cartas, de 1931. Se hace eco aquí de unas palabras de Bulgákov a Vesariiev según las cuales el autor de *El Maestro y Margarita* se preguntaba si la conversación telefónica no había sido fruto de una alucinación, dada su incomprensión de su situación actual al compararla con la conversación con Stalin [60]. Es imposible no ver



aquí una inspiración primigenia para la obra mayorguiana. Pero Gallego añade más:

Esas líneas nos muestran que los términos de la famosa conversación no son tan precisos como algunos han querido creer; según los testimonios y las variantes, encontramos por ejemplo: «partir al extranjero», «ir al extranjero», «petición para salir del país». Se puede suponer que las frases de Bulgákov de ningún modo han tenido el carácter definitivo que les ha dado. Sin cesar, Bulgákov se dedica a recrear la conversación para modificar, sin duda, el sentido; sentido que en el momento de la famosa llamada telefónica no tenía nada de fijo ni de definitivo [60]

La recreación de la conversación telefónica que el personaje Bulgákov hace en varias ocasiones en la obra mayorguiana tiene su origen aquí, incorporando incluso las valoraciones de Víctor Gallego sobre el sentido:

Bulgákov – [...] Ahora no estoy seguro de si dijo «marcharse al extranjero» o «ir al extranjero». ¿O dijo «salir al extranjero»? Debería recordar los términos con precisión. Cambiando una palabra, se cambia el sentido. [...] [151]

Hay otra escena de *Cartas de amor a Stalin* tomada de las notas de Gallego. El traductor reproduce el testimonio de Pautovski, según el cual Bulgákov, ante la imposibilidad de publicar, se inventaba pequeñas historias que contaba a sus amigos. En una de ellas, construida en forma de diálogo, Bulgákov llega a casa de Stalin y le confía su tristeza ante la previsible negativa de los teatros soviéticos para programar su nueva obra de teatro. Ante esto, el Stalin de la historia de Bulgákov llama por teléfono al Teatro del Arte para intentar que la programen, pero todos sus interlocutores, nerviosos, cuelgan el teléfono o sufren muertes repentinas para no hablar con Stalin [50]. Mayorga utiliza este material en el comienzo del fragmento 8, engarzando la nueva obra teatral de la que habla Bulgákov en esa historia con la que escribe en la pieza mayorguiana, aunque el dramaturgo madrileño modifica levemente detalles para cohesionar la escena e imbricarla con algunos leitmotiv de *Cartas de amor a Stalin*, como los teléfonos que se cortan de manera repentina [170-172]. Tanto el ejemplo anterior como este nos muestran cómo Mayorga aprovecha la información que Gallego da sobre



el estado psíquico de Bulgákov, sus sospechas de alucinaciones, sus proyecciones imaginarias de encuentros con Stalin, para levantar con ella una obra que bascula hacia el difuminado de los límites entre la realidad y la mente del protagonista. Aunque este es el uso más significativo de las notas explicativas, no es el único. No obstante, razones de espacio y concisión nos aconsejan no entrar en detalles pormenorizados, más propios de una edición crítica (aún pendiente) de *Cartas de amor a Stalin*.

5. Conclusiones

En una conversación entre Ignacio del Moral, Ernesto Caballero y Juan Mayorga sobre la intertextualidad, Mayorga utiliza el ejemplo del monólogo final de Stalin en *Cartas de amor a Stalin* para mostrar que el tipo de intertextualidad que a él le interesa es aquella en la que se produce un desplazamiento, «[...] qué pasa cuando pones en boca de uno lo que ha dicho otro [...] cómo un texto cambia de sentido al ser cambiado de contexto» [Caballero, 2001: 4-9]. Esas palabras se ajustan a la perfección no solo al monólogo final, sino a toda la obra. Como hemos visto, los traslados entre las cartas históricas y las notas de Víctor Gallego y los personajes ficticios son continuos, pero esto no debe ocultar que estamos lejos del modelo del teatro documento. Juan Mayorga se siente libre para modificar los elementos extraños para el espectador español que contienen las cartas y reduce y cohesiona estas para adecuarlas al cosmos cerrado que levanta en su texto.

Es remarcable, además, que Mayorga toma de las notas de Gallego no solo palabras que construirán la psicología de sus personajes, sino la propia base de su trama: un Bulgákov obsesionado con Stalin, al que escribe cartas que no envía y con el que fantasea inventando encuentros. Consideramos necesario, por tanto, que todo análisis de la originalidad o de la composición de *Cartas de amor a Stalin* parta de su fuente, reconociendo el papel de Víctor Gallego, en tanto que compilador y traductor de la mayor parte del material base de Mayorga. No queremos, sin embargo, sugerir que la labor del dramaturgo es la de un mero aprovechamiento de materiales preexistentes. Al



margen del trabajo de selección y organización de estos, de su genio nacen elementos tan fundamentales para la obra como la contraposición y evolución inversa entre los personajes de Bulgákov y Stalin; la construcción de la relación entre Bulgákov y Stalin como un remedo de dependencia emocional cuasi amorosa; o el equilibrio que el Stalin proyectado por Bulgákov pero ya emancipado de él debe hacer entre la destrucción de la autoestima del artista ruso para doblegarlo a su voluntad y la constante afirmación del valor del arte para lograr, en palabras de Mayorga, «una cobertura estética o incluso una legitimación moral» [Mayorga, 1999b: 41].

Sin embargo, la intertextualidad de *Cartas de amor a Stalin* no acaba con *Cartas a Stalin*. Eszter Katona, en su estudio de las similitudes entre *Cartas de amor a Stalin* y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, rastrea algunas posibles conexiones entre obras originales de Bulgákov y el texto mayorguiano, aunque solo las delinea; y traza un camino demasiado complicado cuando hace derivar de obras originales de Bulgákov (unas *Staliniadas* que ella misma reconoce no han sido editadas en español) [Katona, 2016: 119] elementos de la trama que han sido recogidos por Gallego en sus notas, y que, por tanto, Mayorga conocía sin necesidad de acudir al original bulgakoviano. Y, aunque las similitudes con la obra bueriana son patentes⁵, creemos haber demostrado que el origen y la principal inspiración para Mayorga es la lectura y adaptación de *Cartas a Stalin*.

⁵ La contraposición entre un artista y un gobernante tiránico que impone a aquel la elección entre libertad artística o exilio; el uso de efectos de inmersión para representar en escena el estado psíquico del protagonista; el uso de un símbolo para representar el control del poder sobre los artistas (el catalejo de Fernando VII frente al teléfono de Stalin); etc. Para un examen más detallado de las limitaciones véase Katona, 2016 o Peral Vega, 2015: 49-50.



BIBLIOGRAFÍA

- BRIGNONE, Germán, «Claves de la dramaturgia de Juan Mayorga (Multiplicidad y complejidad)», en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid: Ediciones Antígona, 2016, 265-281.
- BULGÁKOV, Mijáil y Evgueni Zamiatin, *Cartas a Stalin*, traducción de Víctor Gallego, Madrid, Mondadori: Colección El espejo de tinta, 1991.
- CABALLERO, Ernesto, Ignacio del Moral y Juan Mayorga, «Yo me cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», en *Las puertas del drama*, n.º 7, 2001, 4-9.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Análisis de Dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos-Resad, 2007.
- KATONA, Eszter, «Libertad artística y autoritarismo. De *El sueño de la razón* de Buero Vallejo a *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga» [en línea], en *Cuadernos Aispi*, n.º 7, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1001>, [consultado el 8-05-2018], 109-124 .
- MAYORGA, Juan, *Cartas de amor a Stalin*, en *Primer Acto*, n.º 280 (septiembre-octubre), 1999, 65-88.
- _____, «El poder como lo sueña el impotente», en *Las puertas del drama*, n.º 0, 1999, 41.
- _____, *Cartas de amor a Stalin* [en línea], en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 9, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_30.html#I_36_ , [consultado el 10-04-2018], 2000, 211-255.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, SGAE, 2000.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, en VV.AA., *Testimonios del teatro español: 1950-2000*, vol. I, Ottawa, Girol Books, 2002, 205-242.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, en Juan Mayorga, *Teatro (1989-2014)*, Segovia, La uña RoTa, 2014, 219-258.
-



_____, *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, edición, introducción y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo, Barcelona, Castalia, 2016, 125-192.

PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en Juan Mayorga, *Hamelin. La tortuga de Darwin*. Madrid, Cátedra, 2015.



La práctica cultural del teatro en el desarrollo de las capacidades creativas

Teatro Aplicado en contextos de estigmatización: estudio de caso con personas sin hogar

Manuel Muñoz Bellerin
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
mfmunbel@upo.es

Palabras clave:

Práctica cultural. Capacidades. Personas sin hogar. Estigma. Teatro Aplicado.

Resumen:

En contextos de estigmatización y exclusión social, la práctica cultural del teatro deviene en espacio de relaciones donde los sujetos construyen análisis críticos y descubren otras formas de interactuar desde las experiencias. En relación a este tipo de aprendizajes y contextos, el *teatro aplicado* es un enfoque centrado en dicha práctica que incorpora otras disciplinas. De manera específica, la aplicación del teatro como modelo interdisciplinario de intervención social dirigido a personas estigmatizadas consiste en un proceso donde entran en juego la idoneidad y complementariedad de técnicas específicas de la pedagogía teatral y las ciencias sociales con la finalidad de potenciar las capacidades de los participantes, entre otros logros posibles. En este artículo nos basamos en un caso práctico llevado a cabo con personas sin hogar en la ciudad de Sevilla en el que se puede analizar algunos de los fundamentos que se postulan.

The cultural practice of theatre in the development of creative abilities. Applied Theater in contexts of stigmatization: case study with the homeless

Key Words:

Culture practice. Capabilities. Homelessness. Stigma. Applied theatre.

Abstract:

In stigmatization and exclusion contexts, cultural practice of theater becomes a relational space where people construct critical analysis and learning. In relation to this type of learning and contexts, the relevance of *applied theater* is an approach

centered on this practice that incorporates other disciplines. Specifically, the application of theater as an interdisciplinary model of social intervention aimed at stigmatized persons is a process where the appropriateness and complementarity of specific techniques of theatrical pedagogy and social sciences come into play in order to enhance the capabilities of the participants, among other possible achievements. In this article we rely on a practical case carried out with homeless people in the city of Seville in which you can analyze some of the theoretical foundations that are postulated.

1. La práctica cultural del teatro en el desarrollo de las capacidades creativas en contextos de exclusión.

La propuesta de este ensayo tiene un principio fundamental: la práctica cultural del teatro como una herramienta para el desarrollo de las *capacidades creativas* de personas en contextos de exclusión social. Entendemos dicha práctica como un aprendizaje realizado a través del ejercicio de técnicas teatrales que provocan una modalidad productiva intensificada en las interacciones. Se trata de procesos donde los sujetos descubren y modifican ciertos modos relacionales por medio del ensayo teatral. Con ello, concebimos este *ensayo* como espacio de representación real y transformativa de estos modos relacionales. Lo cultural juega aquí un papel central, «es organización, disciplina del propio yo interior, es toma de posición de la propia personalidad, es conquista de una conciencia superior, por la cual se llega a comprender el propio valor histórico, la propia función en la vida, los propios derechos y deberes» [Gramsci, 2007:134]. En este sentido, la relevancia que ha tomado movimientos como el *teatro aplicado* en las últimas décadas reside, en parte, en el papel de lo cultural como un elemento distintivo que tiene en cuenta las características específicas de los individuos y los grupos en calidad de protagonistas de sus vidas [Kandil, 2016].

Teatro aplicado es un concepto que aúna proyectos y procesos que parten de la idea fundamental del teatro como instrumento de desarrollo personal, grupal y comunitario, tanto en la dimensión educativa, como terapéutica, antropológica, política y social. Pendergrast y Saxton [2009] aluden a una serie de prácticas que provienen del teatro popular, teatro del



oprimido [Boal, 1989a], teatro comunitario, teatro para el desarrollo, etc. Como se puede apreciar, con este término se dan cita diferentes proyectos de carácter socioeducativo y de desarrollo humano a partir de la intervención del teatro como instrumento metodológico. La cualidad fundamental del teatro aplicado a la intervención social está en que es un modelo abierto a diversas posibilidades de trabajo inclusivo e interdisciplinario. Esta cualidad potencia la confluencia de técnicas procedentes, dentro de la pedagogía teatral, de diferentes modelos o métodos, así como de otras disciplinas como es el caso del trabajo social o la educación social como modalidades de la intervención en lo social. Tomando en cuenta estas premisas, la práctica cultural del teatro como espacio experimental incluye estrategias tales como la recuperación de las identidades [Goffman, 2010a], la revalorización de las personas en los entornos sociales de convivencia o la representatividad sociopolítica de colectivos vulnerados.

En el caso del *sinhogarismo*, como fenómeno de exclusión social, cuyos efectos provocan en los sujetos la desvalorización de la identidad, el teatro descubre una dimensión expresiva permitiendo el desarrollo de las *capacidades*. Para Nussbaum [2012a], el «enfoque de las capacidades está comprometido con el respeto a las facultades de autodefinición de las personas» [38]. Sin embargo, la autodefinición es posible a partir de las experiencias que el sujeto posee como integrante de un contexto social en el que se producen cambios de diversa índole. Para las personas sin hogar estos cambios son generados por marcos estructurales e individuales [Pleace, 2016]. De una parte, las políticas sociales y económicas de los gobiernos impulsan o impiden las oportunidades con las que obtener medios para obtener una vida digna, por ejemplo, un empleo, una vivienda, componentes esenciales del *sinhogarismo*. De otra, hay aspectos que conciernen a las decisiones que toma cada individuo a lo largo de su trayectoria vital que inducen a una situación determinada. En cualquier caso, las capacidades están relacionadas con las *libertades sustanciales*



[Sen, 2010a], que Nussbaum [2012b] denomina como *capacidades combinadas* y que, a su vez, corresponden a una adecuación de las *capacidades internas* de cada sujeto, es decir a «los rasgos y aptitudes entrenadas y desarrolladas [...] en interacción con el entorno social, económico, familiar y político» [41].

En el sinhogarismo, las circunstancias adversas del entorno inducen en el sujeto respuestas inadecuadas, generando malestar en el propio individuo y en las interacciones sociales. El teatro como estrategia socio educativa es un marco en el que tiene cabida el entrenamiento de actitudes, relaciones e interacciones alternativas a las experimentadas por el sujeto en el contexto de la exclusión. Una estrategia que pone el «énfasis en la dignidad» [Nussbaum, 2012c: 46) en cuanto asume la *agencia* del individuo, es decir, la capacidad de acción de la persona, así como la libertad sustantiva en la que se «asigna un papel central a la habilidad real de la persona para hacer diferentes cosas que valora» [Sen, 2010: 283b]. La capacidad creativa potencia estas habilidades emergiendo en el sujeto la experimentación de formas alternativas de pensar, sentir y actuar a las vividas en el medio social cotidiano. Se trata de una capacidad en la que «la contribución del juego y de la libre expresión de las capacidades imaginativas a una vida humana nos es únicamente instrumental sino que es también, en parte, elemento constitutivo de una vida humana valiosa» [Nussbaum, 2012d: 57].

2. El estigma del sinhogarismo y la función social liberadora del arte como estrategia. La experiencia del grupo Teatro de la Inclusión.

La estigmatización en las personas sin hogar está determinada por atributos directamente relacionados con causas estructurales: no tener una vivienda, desempleo o la carencia de redes de apoyo sociofamiliares. Puede haber otros *símbolos de estigma* que tienen que ver con el individuo y que



hacen referencias a problemas físicos, mentales, etc., pero, en esencia, el sinhogarismo conlleva una dificultad estructural fundamental [Pleace, 2016b]. En los sujetos, estos atributos, por lo general, imputados por efectos de las políticas económicas y sociales conllevan «diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida» [Goffman, 2010b: 17]. Una reducción que se materializa de manera social, económica y cultural a través de diversos conductos. Social y económicamente por medio de los factores estructurales ya citados. Factores que sirven de marcadores sociales para señalar la frustración y el fracaso que supone en la sociedad actual el sinhogarismo. En el plano de lo cultural, estos marcadores procesan la construcción de un imaginario en negativo que se traduce en el rechazo y la exclusión hacia las personas que lo padecen.

La discriminación ejercida por la sociedad se materializa a través de lo que Goffman denomina como *reconocimiento cognoscitivo*, es decir, «al acto perceptual de “ubicar” a un individuo, en tanto poseedor de una identidad social o personal particular» [2010c: 89]. El acto de percepción de dicho reconocimiento se traduce en la construcción de la *identidad social* en cuanto construcción venida de fuera, desde las percepciones de los demás. El sujeto, en situación de agente pasivo, recibe estas percepciones afectando a su identidad personal. Como indica Goffman [2010d],

La vergüenza se convierte en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo percibe uno de sus atributos como una posesión impura de la que fácilmente puede imaginarse exento. [A lo cual, en contextos de interacción social] es probable que la presencia inmediata de los normales refuerce esta disociación entre las autodemandas y el yo, pero, de hecho, el individuo también puede llegar a odiarse y denigrarse a sí mismo cuando está solo frente a un espejo [19-20].

Como podemos observar, este tipo de disociación provoca serios problemas en la auto-identificación de la persona sin hogar. La intervención social contextualizada en el sinhogarismo tiene un papel decisivo en cuanto



a estrategia de transformación [Ruíz, 2005] de la discriminación ejercida como fenómeno de estigmatización. No obstante, esta transformación resulta compleja realizarse en los servicios e instituciones dirigidas a personas sin hogar. El cuestionamiento principal estriba en la escasa importancia que algunos de estos servicios e instituciones prestan a las necesidades potenciales de las personas, así como la escasa o nula relevancia que se le da a la agencialidad de del sujeto [Anderson, 2010]. Para cambiar esto, es necesario una mayor interacción entre los profesionales de los servicios y los usuarios. Esta interacción se centra en un tipo de relaciones centradas en el respeto y en el conocimiento de las personas sin hogar [Nind y otros, 2013], tanto de las circunstancias y causas de su llegada al sinhogarismo como de aquellos elementos subjetivos que le configuran como ser humano.

La innovación de algunas metodologías alternativas permite este tipo de conocimiento albergando un nivel de relaciones más positivas hacia el desarrollo de las capacidades y empoderamiento de las personas sin hogar. Se trata de una metodología que toma en cuenta las relaciones entre la agencia del sujeto y las estructuras aunque, en el caso que aquí se describe, está más centrada en las posibilidades de acción y decisión de los individuos.

El *teatro aplicado* es una de estas metodologías de innovación. El carácter creativo y pedagógico de este tipo de aplicación permite la intersección con otras disciplinas, como ya se ha explicado. Partiendo del principio de las capacidades, el teatro aplicado como modelo trata de planificar un proceso donde las técnicas puedan ser adoptadas por los participantes desde la *decibilidad* y *las formas de apropiación* [Foucault, 2014]. Es decir, desde el uso práctico del teatro como metodología en función a las necesidades vitales, sociales y culturales de los participantes en calidad de protagonistas de sus vidas.

En 2007 se creó «Teatro de la Inclusión» como grupo y proyecto sociocultural que, tras más de una década, trabaja la tentativa del teatro



aplicado teniendo presente las premisas anteriormente señaladas. Fundado por personas sin hogar, es un grupo cuya experiencia es pionera como proceso específico del arte teatral realizado por hombres y mujeres que sufren el fenómeno del sinhogarismo. Anteriormente no ha habido en el Estado español un grupo fundado y formado por personas sin hogar, de ahí esta distinción pionera. Ha habido otros proyectos similares, como es el caso «Caídos del cielo», iniciativa de Paloma Pedrero en la ciudad de Madrid y, recientemente «Mujereando» en Sevilla (ambos de la Fundación RAIS), iniciativas relevantes en la activación de estrategias participativas desde el teatro como herramienta de desarrollo humano con personas sin hogar. En el reconocimiento de la labor de estas experiencias, la única diferencia que encuentro con Teatro de la Inclusión está en el carácter original de este basado en el carácter fundacional del mismo y en una propuesta de narrativa teatral a partir de los relatos de «los propios protagonistas, generando espacios de participación y encuentro dialógico, devolviéndoles el derecho a tomar decisiones individual y colectivamente» [Muñoz y Cordero, 2017:55].

En los 10 años de trayectoria del grupo han pasado alrededor de 60 personas. El papel del autor de este artículo ha sido, principalmente, de facilitador en tareas como la programación pedagógica, planificación en la producción artística y la dramaturgia aplicando conocimientos adquiridos como actor e investigador en épocas anteriores, así como la de mediador artístico [Lederach, 2007] e interventor en calidad de trabajador social y docente en la aplicación de dinámicas relacionadas con conflictos individuales y de relaciones dentro del grupo cuando ha sido necesario. En la actualidad, el grupo lo componen doce personas (siete mujeres y cinco hombres). La metodología empleada tiene dos vías: una de entrenamiento y formación en el ejercicio de técnicas de la pedagogía teatral; la segunda vía se centra en la producción de obras a partir de dicho entrenamiento. Dentro de esta segunda vía se han realizado 6 creaciones colectivas teatrales, todas ellas representadas en diferentes espacios: teatros públicos y privados,



plazas, instituciones penitenciarias y educativas, centros cívicos, universidades, festivales de teatro, jornadas científicas, etc. Todas las obras parten de temáticas que versan sobre las circunstancias adversas en las que se encuentran dentro de una realidad social y política excluyente. A modo de ejemplo, en 2008 el grupo produjo la primera obra bajo el título «Tristeza de mundo», en la que se mostraba el tema de la soledad y otros sentimientos relacionados con una vida fuera de los entornos normalizados de convivencia. En noviembre de 2016, se estrenó en el Festival MITIN (Muestra Internacional de Teatro de Investigación) la última obra hasta la fecha con el título «Breves relatos de vergüenza y olvidos», en la que el grupo de actores y actrices han partido de entrevistas e historias de vida realizadas a compañeros y compañeras que sufren el sinhogarismo y la exclusión social en las calles de Sevilla. Esta última obra sigue representándose en diferentes espacios públicos y privados.

Teatro de la Inclusión tiene como objetivo ser un espacio de encuentro entre personas. Estos encuentros tienen como factor primordial la práctica cultural a través del teatro. Según Barba, «hacer teatro quiere decir practicar una actividad en busca de sentido» [1999a: 66]. Para personas que han perdido parte fundamental de aquellos valores que son conferidos desde la categoría de humanidad (personalidad e identidad, afectividad consigo mismo y hacia los demás, dignidad ante la vida, etc.) recobrar el sentido humano de pertenencia propia (físico y simbólico) es de vital importancia. El teatro como dimensión pedagógica emancipadora abre caminos hacia una búsqueda de sentido con la re-significación de un espacio vital que va más allá de un determinismo relacional promovido por estereotipos, divisiones o rupturas que son causados, en parte, por el sistema hegemónico neoliberal [Gallardo, 2009]. Se trata de una práctica de la aceptación, tal como argumentó Grotowski, de «una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de “nacimiento doble o compartido” se vuelve posible» [2009a: 10]. Sin embargo, esta apertura no es sencilla, requiere de una disciplina que rompa con el establecimiento de hábitos negativos; hábitos que constituyen



mecanismos de defensa y que implantan (con el tiempo) un tipo de relaciones centrada en la agresividad y la competitividad por los escasos recursos, en definitiva, actitudes que perpetúan un modelo de vida deshumanizante.

Para el grupo Teatro de la Inclusión, formado por personas que han tenido que aprehender este tipo de actitudes, el arte no es una excusa, es utilizado de manera consciente para descomponer dinámicas de violencia social generados por un sistema que discrimina. Es utilizado como proceso de recuperación identitaria desde el reconocimiento de sí mismo. Aunque «el camino es largo para el hombre actuante y sufriente hasta llegar al reconocimiento de lo que él es en verdad, un hombre “capaz” de ciertas realizaciones» [Ricoeur, 2005a: 81], ese camino puede ser transitado a partir de los valores, como los de reconocimiento y dignidad, en una sociedad donde todos y todas tengamos la oportunidad de decidir sobre nuestras vidas. El teatro permite dicho reconocimiento desde la propia conciencia de la memoria. Una memoria que, en el caso de la práctica cultural del teatro, se amplifica: memoria del cuerpo, memoria emotiva, memoria vivencial y de las experiencias.

En los apartados siguientes se expondrán algunas ideas desde la praxis teatral realizada en estos años con el grupo Teatro de la Inclusión, es decir, desde un trabajo con actores y actrices amateurs que sufren el sinhogarismo y que han decidido llevar a cabo dicha práctica como un medio de aprendizaje y de empoderamiento desde las capacidades creativas. Para ello, se abarcarán las dos vías de trabajo antes citadas: una, centrada en el *training* o entrenamiento a partir de una serie de ejercicios encaminados al desarrollo de dichas capacidades; la segunda, en el espacio de producción artística encaminado a la representación de una obra teatral. No obstante, hay que aclarar que para el grupo ambas vías forman parte de un mismo proceso cuyo eje es un tipo de entrenamiento centrado en el desarrollo humano.



3. Experiencia metodológica del teatro aplicado a personas sin hogar. El caso práctico de Teatro de la Inclusión en la ciudad de Sevilla.

3.1 Entrenamiento de las capacidades creativas: El training como aprendizaje desde la narrativa del cuerpo.

Training es un término utilizado por Eugenio Barba [1999b] para asignar ciertos ejercicios que sirven de entrenamiento para el actor y la actriz, siendo un elemento crucial la preparación física y mental del actuante. Por su parte, Grotowski [2009b] sostiene que estos ejercicios le sirven al actor para «descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales» [77]. Sin embargo, es en Barba donde el training asume una definición ampliamente desarrollada. Para el director del Odin Teatret el training acompaña al actor hacia su autonomía, ayudándolo a ejercitarse en una disciplina que le hace tomar posición. Esta toma de posición va más allá del mero entrenamiento físico y creativo, tiene un sentido ético-moral, «el training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento, extra-cotidiano frente al escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que está inmerso: frente aquello que se acepta y aquello que se rechaza» [Barba, 1999c: 171].

Esto es de suma importancia para la praxis que desarrollamos en la aplicación del teatro como herramienta de empoderamiento con colectivos en contextos de exclusión social. En Teatro de la Inclusión, el training es concebido como una técnica de teatro aplicado que sirve de entrenamiento¹ para el aprendizaje en el desarrollo de las capacidades. Más bien, habría que hablar de multi-aprendizaje o aprendizajes diversos que consta de un proceso con tres tipos de fases que conforman un conjunto integral, sinérgico y transversal en la totalidad del proceso metodológico.

¹ Utilizamos el término entrenamiento como traducción al de training, como así señala Barba (1999). No obstante, debe tenerse en cuenta que es un tipo de entrenamiento donde tienen cabida una variedad de ejercicios.



En primer lugar, el training consiste en un descubrimiento de la propia corporalidad y sus signos de estigmatización. Las personas que sufren un tipo de exclusión cronificada suelen tener cuerpos marcados por la vida en la calle o por el sufrimiento de no tener una vida digna. Algunos de estos cuerpos están deteriorados por el consumo de tóxicos, otros, por enfermedades mentales o estancias continuadas en la calle. Son cuerpos que encarnan un contra valor, no son representativos de aquello que el sistema hegemónico occidental valora como el cuerpo ideal: bello, esculpido, sano y, por tanto, admirable. Las personas sin hogar que acuden a las sesiones de entrenamientos en Teatro de la Inclusión esconden en el silencio de las palabras, y en la contracción de los cuerpos, la vergüenza de una vida fragmentada. Por esto, el training tiene un objetivo prioritario en esta fase: dar cuenta de la expresividad inherente al ser humano desde una corporalidad diversa y diferente. Además, posibilita un primer acercamiento hacia la conciencia corporal desde una perspectiva orgánica que consiste en ejercicios de respiración, estiramiento muscular y relajación encaminados a una preparación del cuerpo consciente. Estos ejercicios son fundamentales porque sirven de puente al entrenamiento posterior donde entran otro tipo de técnicas más especializadas, como es el caso de las improvisaciones.

A partir de este desarrollo de las capacidades corporales, en una toma de conciencia de las limitaciones y las potencialidades físicas, el training pasa a ser un espacio de aprendizaje en el encuentro. Encuentro con el cuerpo de uno mismo y con el cuerpo de los compañeros. Cuando la persona se auto-identifica a través de su corporalidad puede desarrollar una expresividad más abierta, conducente a una mayor creatividad. El concepto *expresión* alude, en palabras de Dewey [2008], a un tipo de construcción que «significa al mismo tiempo una acción y su resultado» [93]. Los movimientos realizados a través del cuerpo son acciones creativas que forman parte de una expresividad concreta, determinada por el actuante. Para ello, trabajamos el *principio de segmentación*¹ [Barba, 1999d] que consiste en la ejecución precisa de todos y cada uno de las acciones



ejecutadas por el actor dentro de una partitura donde este toma plena conciencia de su cuerpo. Adaptada a nuestro entrenamiento, esta técnica sirve para deconstruir cada movimiento imponiendo una destreza que obliga al participante a ejercitarse plenamente en cada instante puntualizando, con ello, las señales posibles del mismo.

Este proceso de autoconciencia del movimiento resitúa el cuerpo en una dimensión vital amplificada, lo confronta a un espacio- tiempo nuevo que, con disciplina, le capacita para darse cuenta de todas sus posibilidades. Una de ellas es la recuperación del cuerpo como memoria. El cuerpo vivido, pulsa recuerdos donde hay albergados sufrimientos, también alegrías. Para los actuates, personas sin hogar, cobra importancia el poder de la expresión a partir de la liberación de esos recuerdos que surgen de manera consciente e inconsciente: es entonces cuando se significan y se comparten las soledades, los miedos, las angustias, etc. La fragilidad se muta en cuerpos que relatan el derecho a la representatividad [Sánchez, 2012]. Podríamos hablar de una representatividad particular, interna, en la que cada actuante se sitúa a sí mismo desde una especie de *revisión de vida* [Bornat, 20001a] que le permite extraer aquellos acontecimientos que considera fundacionales en su existencia como ser humano. También le sirve, como ya se ha indicado, para relatar y re-significar sus experiencias. La memoria atestigua estas experiencias relatadas por medio de las *narraciones* [Bruner, 2009] desde el lenguaje corporal y la voz hablada.

El tercer componente del training como aprendizaje tiene que ver con la formación actoral. Paralelamente al entrenamiento corporal, el actuante está en disposición de abrirse a otras técnicas más propias del juego dramático. Si bien los ejercicios de la fase anterior implicaban un trabajo desde un nivel básico, en esta, el cuerpo se desarrolla hacia una expresión más amplia. Para ello, los participantes exploran con técnicas como *teatro imagen* [Boal, 1989b], *memoria emotiva* [Stanislavski, 2003] o la *pre-expresividad* [Barba, 1999e]. Estas técnicas consisten en una exploración de las emociones que tienen como base los relatos basados en las experiencias.



Por ejemplo, en la memoria emotiva los recuerdos denotan momentos y acontecimientos específicos que son significados a través de emociones precisas, que son revividas con objeto de analizar y rescatar situaciones vitales de suma relevancia para el protagonista. En la técnica teatro imagen es la espontaneidad del cuerpo la que muestra signos que encierran modos de relacionarnos, de ser y estar, en la vida cotidiana. Con respecto a la pre-expresividad, consiste en realizar cualquier movimiento cotidiano (naturalizado) de manera diferente, llevándolo al extrañamiento y la sorpresa. En cada una de estas técnicas hay componentes formativos y de comunicación que potencian el desarrollo de las capacidades hacia una revalorización de la persona.

En ocasiones, este modelo de aprendizaje alcanza un tipo de identificación colectiva. En el training, como dimensión formativo- creativa, los actores escenifican narraciones basadas en momentos relacionados con el sinhogarismo como fenómeno de estigmatización. Los mensajes de estas escenas son descifrados colectivamente desde una identificación simbólica cargada de situaciones y emociones comunes. Este tipo de codificación forma parte de una comprensión ideológica que se traduce en la toma de posición individual (primero) y colectiva (posteriormente) donde el teatro como práctica cultural da paso a una confrontación estratégica frente a una realidad social discriminatoria. No se trata pues, exclusivamente, del descubrimiento que hace cada actor a partir de la deconstrucción de los estereotipos sociales y culturales que han fundamentado la estigmatización particular. Además, se produce un descubrimiento grupal (y compartido) de aquellos elementos generadores de la estigmatización dirigidos a un colectivo social como son los y las sin hogar. Cuando hay una confianza idónea en el grupo se producen *grupos de discusión* [Ibáñez, 2003] en los que los participantes revelan sus experiencias pasadas. Muchas de estas, indican situaciones de discriminación generadas en la sociedad entre personas que sufren la discriminación sistemática y el resto de la ciudadanía. A veces, estas situaciones compartidas han sido llevadas al



plano de la dramaturgia por medio de *improvisaciones personales* [Johnstone, 2002] en las que a partir de la experiencia particular de una situación compartida ha sido motivo de una escenificación en la que entran en juego pautas como relaciones, acontecimientos, roles sociales, etc.

La producción de esta comprensión genera un tipo de relaciones basadas en la *reciprocidad simétrica* Heller [2000], en la que todos se posicionan desde la horizontalidad. En el grupo, las relaciones simétricas no son un punto de partida, sino de llegada, pues se hace necesario desarticular hábitos propios de una esfera social extremadamente competitiva, donde los sujetos se perciben e interaccionan entre ellos desde la agresividad. En las sesiones, se acometen pautas orientadas al establecimiento de relaciones respetuosas. Estas pautas consisten en reglas, actitudes y convenciones que todos asumimos como un medio de interaccionar desde los cuidados mutuos, precisamente, porque «el valor del teatro está en la calidad de las relaciones que crea entre los individuos y entre las diferentes voces dentro de un mismo individuo» [Barba, 2008a: 212]. En muchas de las sesiones es necesario dejar los ensayos de un montaje para afrontar y tratar conflictos personales e intra-grupales. A veces, a través de los grupos de discusión organizando un debate sobre un tema específico que ha generado el conflicto y en el que se analizan temas a través de las opiniones y reflexiones emitidas por los participantes. Otras, con *dramaturgia simultánea* [Boal, 1989c] donde se ensayan respuestas diferentes que posibiliten soluciones óptimas al problema generado.





El training es un camino en el desarrollo de las capacidades creativas en sujetos estigmatizados. En la imagen vemos a un miembro del grupo Teatro de la Inclusión durante un ensayo.

3.2. Las capacidades llevadas a escena: teatro aplicado y proceso de producción artística.

Desde la motivación de los participantes, el trabajo que se lleva a cabo en las tres fases descritas puede servir de puente para la propuesta de una obra teatral. En el transcurso del training se llega a un punto en el que los actores y actrices exploran otros espacios más amplios de expresión. Cuando llega ese momento puede ocurrir que el proceso creativo derive en un montaje teatral o, por el contrario y como ya se ha detallado, convertirse en un laboratorio para el desarrollo de las capacidades (físicas y mentales, crecimiento personal, aprendizaje grupal, etc.). En el primero de los casos, los montajes son hipótesis de trabajo que suelen acabar en un producto artístico. Si es así, se lleva a cabo una planificación que toma en cuenta, de manera cohesionada, el desarrollo de las capacidades de cada *actor-persona*². Porque la centralidad humanista de la práctica cultural del teatro consiste en un proceso que tiene en cuenta tanto los aspectos creativos-artísticos del actor como los aspectos humanos (personales y sociales) de la

² El término actor-persona bien podría ser un compendio del concepto «nacimiento doble o compartido» de Grotowski donde el actor vuelve a renacer (crecer y desarrollarse) como artista y como hombre por medio del trabajo artístico y la idea que todo hombre/ mujer es un artista como postula Boal.



persona. De aquí que utilicemos este término como un modo de abarcar estas dos dimensiones que se refleja en un trabajo que surca memorias y experiencias, narrativas y expresión creadora.

En cuanto al proceso de producción artística, el enfoque de trabajo para los montajes parte del teatro aplicado como un modelo transdisciplinario que está abierto a la inserción de técnicas diversas de campos como el teatro y las ciencias sociales. Este modelo adaptativo permite un reajuste minucioso a los contextos específicos de grupos específicos como Teatro de la Inclusión. En dicho reajuste tienen cabida diferentes experimentos técnicos según las hipótesis y los cuestionamientos que se van generando a lo largo del proceso creativo. En estos diez años de andadura, el grupo ha montado 6 obras teatrales que han partido de un trabajo de investigación y análisis desde los centros de interés de los actores y actrices. A continuación detallamos algunos de estas obras con la sinopsis de las mismas: concepción término

- «*Tristeza de Mundo*» (2008), en esta obra el grupo quiso mostrar los sentimientos que albergan personas sin hogar desde la simbología poética. Es una creación colectiva que surge de las historias de vida de sus protagonistas y que refleja un mundo de emociones: miedos, soledades, tristeza, rabia, pérdidas, también alegría y sueños.

- «*El Drama Es Nuestro*» (2009), desde el imaginario de los protagonistas, se dan cita los deseos y la tragedia. En un escenario actual de un tiempo presente confluyen otros espacios y otros tiempos que forman parte del pasado. Es el drama de un grupo de personas que se dan el derecho y la oportunidad de reflejar sus tiempos y sus espacios personales, también identitarios. Y lo hacen a través de los signos, de las incógnitas, de la fantasía. Cada personaje refleja aspectos de una vida. Aspectos que han sido relevantes en el devenir de sus existencias. Todos ellos mostrarán sus necesidades,



sus frustraciones, sus anhelos y deseos: desamor, miedos, pérdidas, desarraigo, discriminación. Sin embargo la vida puede cambiar y empezar de nuevo el sueño de un nuevo mundo.

- «*Naturaleza Humana*» (2011), personas que viven en las calles: algunos lo hacen en la periferia, otros en el centro de la ciudad. Todos hacen sus vidas de manera paralela al resto de la sociedad. Ellos también duermen, comen, caminan, como pueden y les dejan. Como el resto de la humanidad, ellos también piensan, sienten, expresan. Para esta ocasión nos muestran trozos de esos sentimientos y recuerdan en primera persona anécdotas, sueños, vivencias, historias que les pertenecen pero que pueden llegar a ser reflejo de nuestra Naturaleza Humana.
- «*Se Comparte Mundo*» (2013), compartimos nuestros secretos más íntimos, secretos que pueden ser de cualquiera que haya tenido el infortunio de vivir una guerra, la violencia, la pobreza, la incompreensión, una infancia sin juguetes...
- «*La Espera*» (2014), se desarrolla a partir de las esperas como un tema que es vital para las personas sin hogar. Seres humanos que se encuentran inmersos en el devenir de una ayuda, de apoyos o necesidades y oportunidades que en bastantes ocasiones no tienen un final feliz. Es la primera vez que el grupo asume, en parte, un texto dramático universal como es todo una obra maestra del teatro del absurdo, “Esperando a Godot” de Samuel Beckett. A este clásico se unió otros textos de miembros del grupo en el transcurso de los ensayos e improvisaciones.
- «*Breves Relatos de Vergüenza y Olvido*» (2016), esta obra consiste en un tríptico donde se cuentan los relatos anónimos contados por



algunas personas sin hogar de la ciudad de Sevilla. El propio grupo formado por 12 actores y actrices realizaron una investigación aplicada a partir de entrevistas semi-estructuradas a personas que vivían en la calle o en albergues. Los relatos recogidos sirvieron de texto para los ensayos. En cada uno de los tres actos se cuentan historias de incompreensión y sufrimientos, de violencia y violación de derechos; pero también de dignidad y luchas.



Para personas estigmatizadas que han elegido el teatro como narrativas de sus experiencias, la representación en un escenario es una forma de mostrar las capacidades creativas y un espacio de representatividad. Fuente Propia

En esta fase, para alcanzar los productos finales (las obras teatrales), es importante la selección de aquellas técnicas que sean apropiadas al montaje en cuestión, pero, sobre todo, con la finalidad de que sean útiles para el tipo de desarrollo descrito. Teatro imagen, ya fue mencionada en el apartado anterior, sirve en esta fase para que el actor haga un primer bosquejo de investigación a nivel actoral. Esta búsqueda consiste en la producción de imágenes múltiples (esculturas fijas o en movimiento) que parten de una idea generadora o nuclear. A veces partimos de dibujos o fotografías como medio de inicio de una imagen intencionada. Por ejemplo, las reproducciones de pintores como Bacon, Goya y Guayasamin, proporcionaron un mundo de posibilidades a partir de las figuras y personajes reflejados en los cuadros. A modo de ejemplos: en los ensayos de



«Tristeza de Mundo» (2008) las reproducciones de cuadros del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamin tuvo como resultado la obtención de una estética afín a la temática de la obra; en el caso de «El drama es nuestro» (2009) las láminas de las *pinturas negras* de Goya sirvieron para la construcción arquetípica de algunos personajes.

La memoria emotiva también es utilizada en esta etapa de producción. En los ensayos de las obras es un ejercicio empleado por el actor para la construcción del personaje. La expresión de ciertas emociones recuperadas en los relatos sirve para analizar los contextos vividos y establecer un puente entre la persona y el personaje. En cierto modo, se trata de «una cierta conexión entre la imaginación pura y el cuerpo mismo» [Brook, 2016]. En esta conexión hay una complementariedad entre las vivencias y el imaginario creativo del actor. Muchas de las ricas (y trágicas) experiencias vitales que tienen las personas sin hogar son aprovechadas para profundizar en emociones como la soledad, el miedo, la angustia, etc., categorías que son universales en las obras de Shakespeare, Lorca o Ibsen y connaturales en el drama humano de todos los tiempos.

La *improvisación* posibilita una libertad creativa donde el actor y la actriz entran en un mundo de posibilidades creativas sin límites. Dependiendo de las diferentes vertientes pautamos las improvisaciones desde un elemento central: la acción real (in situ) que generan los verbos transitivos. Ejecutar una acción real a partir de los verbos (odiar, soñar, luchar, etc.) infiere en la *agencia* [Nussbaum, 2010e; Ricoeur, 2005b], es decir, en la capacidad para realizar una acción en un espacio- tiempo contextualizado y en una situación inmediata. Esto supone que el «actor-persona» puede hacer algo que es materialmente posible, que es bello o terrible, iracundo o melancólico, pero que, en definitiva, es una acción realizada y expresada por sujetos no acostumbrados a participar activamente en los espacios sociales y culturales de la ciudad. Dividimos las improvisaciones en 3 modalidades: *improvisaciones personales*, centradas en una búsqueda de aquellos elementos subjetivos que son consustanciales a



las experiencias que cada actor haya tenido en relación al área de investigación; *improvisaciones simbólicas*, en la búsqueda de elementos oníricos, de la fantasía u otra índole que puedan ser ricos y complementen la investigación; *improvisaciones en relación al tema* o temas centrales que el grupo ha escogido como categoría de estudio y producción. Las tres modalidades pueden ser trabajadas de manera individual o en pequeños equipos, posibilitando los dos planos de acción, tanto el subjetivo como el de las relaciones e interacciones.

Por otra parte, estas improvisaciones resultan de las metáforas. Estas juegan un doble rol: por un lado, es concebido como un motor creativo que genera toda una serie de imágenes y cualidades en el actor; en segundo lugar, despierta las asociaciones de ideas e imágenes en el imaginario del espectador. Un ejemplo: para las personas- actores que han vivido la exclusión, las palabras *hogar* o *soledad* son generadoras de emociones que pueden ser transmitidas con metáforas diferentes a la receptividad del público. Si bien en el actor- persona estas palabras le retrotraen a un mundo real, subjetivo, de sufrimientos y violencia, en el proceso creativo trabajará para producir un tipo de metáforas que rompan con la realidad objetiva, yendo a una extrañeza que posibilite un análisis crítico en el espectador. Esto redonda en la idea de Barba cuando afirma que «la forma informa» [2016a]³. Por tanto, no se trata de reflejar una realidad tal cual o de una *mimesis* de figuras y acontecimientos reales, sino del *extrañamiento* como un juego de oposiciones y rupturas con aquellas formas habituales y cotidianas de la realidad. Desde el *principio de la pre- expresividad* [Barba, 1999f], intentamos que la gestualidad, los movimientos y las acciones cotidianas resulten diferentes, ajenas a la percepción «real» del espectador. Es posible que, durante la representación, el público espere que los actores y actrices de Teatro de la Inclusión se representen a sí mismos como lo que en apariencia son: inmigrantes, sin hogar, desempleados, hombres y mujeres

³ «A arte secreta do ator». X Seminario impartido por Eugenio Barba y Julia Varley. Brasilia, Diciembre 2016.



estigmatizados. Sin embargo, se cuida de no reproducir miméticamente lo que los estereotipos generalizan; por el contrario, se pretende incurrir en la incongruencia, aquello que crea la sorpresa. En definitiva, se trata de crear una reflexión crítica en el público a partir de la ruptura con una cotidianeidad que discrimina.



Una de las últimas actuaciones del grupo. Fuente Propia

4. Conclusiones

En primer término, consideramos que el teatro aplicado como modelo de la intervención social en contextos de estigmatización permite la reconstrucción de una *identidad deteriorada* [Goffman, 2010] a través de una búsqueda activa que el sujeto realiza por medio de técnicas como el training, las improvisaciones, etc., en la vertiente pedagógica teatral; o de otras como el grupo de discusión procedentes de la intervención social. Dicha búsqueda es un proceso en el que las personas estigmatizadas hacen una especie de *revisión de vida* [Bornat, 2001b] afrontando otros roles diferentes a los señalados por la historia de la estigmatización. En ella, hay la posibilidad de encontrar acontecimientos y situaciones que enmarcan al sujeto desde una dimensión positiva, siendo la puerta de entrada hacia este tipo de recuperación identitaria.



Desde estas múltiples almas que son las persona sin hogar, desde este teatro del exilio al que hacía referencia Barba [2008b] y que sueña con sociedades más justas e igualitarias, es donde tomamos impulso, nos situamos en una equivalencia híbrida, jugamos con fragmentar una realidad que estigmatiza para convertirla en contingencias posibles, en acciones que justifican nuestra existencia como seres humanos en dignidad. Esto requiere de una disciplina y de un posicionamiento que no siempre es fácil y cómodo. La experiencia aquí descrita contiene, en paralelo, muchos momentos de frustraciones y fracasos encarnizados en personas que no han podido culminar las ilusiones de estar en un escenario con dignidad (teatral y/o vital). Momentos de crisis sobrevenidos por la ausencia de apoyos institucionales y sociales cuando más falta hizo para que Teatro de la Inclusión pudiese continuar siendo un espacio para el desarrollo cultural, identitario y humano. A ello hay que añadir que el rol profesional del facilitador en teatro aplicado en este tipo de ámbitos se mueve entre el voluntarismo y el compromiso. En general, actualmente las instituciones no toman en consideración este tipo de actividades, incluyéndola en el área lúdica, de ocio y tiempo libre, no desde el fundamento teórico- práctico que contiene. Por ende, esto genera que este tipo de proyectos no generen un empoderamiento efectivo en un número mayor de participantes. Se requiere para ello mayor dedicación profesional e interés por parte de las instituciones públicas y privadas.

Desde la concreción de la experiencia como la que se ha descrito en este artículo, desempeñar de manera activa procesos de este calado es afrontar una serie de dificultades que son precisas superar. Una de ellos es la falta de recursos materiales, humanos y económicos necesarios para impulsar proyectos de estas características. Las circunstancias sociales, económicas y personales por las que transitan los actores y actrices de Teatro de la Inclusión están determinadas por las situaciones de urgencia: desahucios de miembros del grupo, problemas con consumo de tóxicos en personas que se sienten incapaces de sobrevivir al sinhogarismo y la soledad



que se deriva de esta, incluida o la deportación como le ocurrió a un actor subsahariano que estuvo durante 6 años con el grupo. Al mismo tiempo, es fundamental contar con el apoyo de profesionales y técnicos (pedagogos, psicólogos, educadores sociales, actores, etc.) que sirvan de complemento a procesos donde están en juego tantas variables. De otro lado, el universo de la cultura tiene que expandirse hacia otras experiencias donde los niveles estéticos y de producción artística son diferentes a los del ámbito profesional. Este universo que componen artistas, profesores, críticos, dramaturgos, etc., no puede quedar ajeno a un proceso de *democracia cultural*, donde todas las personas (incluidas las que no pertenecen al gremio) tengan acceso a la cultura, tanto en su vertiente de consumo como productiva. En este sentido, es importante la incorporación en el diseño curricular académico y formativo (ESAD, Facultades de Ciencias Sociales y de la Educación, etc.) de modelos teórico- metodológicos donde analizar, transmitir y desarrollar otros ámbitos del teatro como proceso de transformación cultural desde lo social.

En definitiva, se trata de abrir espacios hacia la comprensión ideológica acerca de la importancia del arte como medio de transformación. La experiencia presentada en este artículo, con el grupo Teatro de la Inclusión, es un ejemplo de cómo el teatro consigue descomponer los estigmas que los sujetos traen consigo de un entorno discriminatorio. En una ocasión, un miembro recién ingresado en el grupo se presentó ante el resto de los compañeros diciendo «yo no sé hablar» (F., 51 años). La frase corta pero rotunda, reflejaba la falta de autoestima de esta persona. Durante los 3 años que estuvo en el grupo, F. invirtió esta percepción negativa de sí mismo en esta otra: «el teatro es parte de la transformación que quiero llevar a cabo en el futuro con mi vida»⁴. En relación a esto, Barba [2016b] advierte que «los entrenamientos se quedan en ejercicios físicos si no hay tal comprensión ideológica». Por ello, los ejercicios del training configuran un

⁴ Esta frase fue pronunciada por F. ante la presencia de profesores universitarios y alumnos durante unas jornadas de teatro social organizadas por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en 2014.



espacio de análisis crítico. Además, en el espacio público, después de las representaciones teatrales, se producen foros públicos entre los actores y los espectadores en los que los primeros toman la palabra para re-significar los mensajes emitidos a través de las escenas y que proceden de sus experiencias como personas que viven la estigmatización. Como consecuencia, desde la dimensión ideológica planteada por Barba, el training se convierte en un medio en el que «desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada. Pero esta destreza se estanca en una realidad unidimensional si no alcanza la profundidad del individuo» [Barba, 1999g: 140]. Para los miembros del grupo, el significado de estas palabras alcanza un sentido material en la práctica, en cuanto que supone una disposición hacia la acción de manera decidida, desde el compromiso con el arte y con la vida.

Otro aspecto a tener en cuenta es el tratamiento del teatro aplicado como espacio de ensayo y formación actoral y humana. Por una parte, el actor- persona aprehende a ejercitarse en el espacio dramático; por otra, le ayuda a establecer nuevos modos relacionales desde una perspectiva colaboradora, horizontal y de respeto con los compañeros. M. (56) comenta de esta manera su experiencia «el ensayo es eso: saber relacionarnos, saber llevarnos bien, con armonía porque después tenemos nuestras individualidades, con nuestras vidas inestables. Por eso es muy importante el ensayo y que somos un grupo». La importancia de este tipo de opiniones radica en que son expresadas por personas que están abocadas a un modelo de interacciones e intercambios con el resto de personas sin hogar desde un sistema de supervivencia y competitividad deshumanizante por los escasos recursos que los servicios sociales y las políticas sociales prestan en una ciudad como Sevilla.

En un nivel posterior, esta formación artística y humana contempla la propuesta de creaciones colectivas en las que las experiencias de los participantes entran en juego con un universo dramático donde se significan



sueños y realidades desde una vía divergente a la oficialidad cultural y social. A través del teatro, personas estigmatizadas que se encuentran en contextos de exclusión social adquieren un empoderamiento difícil de conseguir en el resto de las esferas sociales: el poder de decirse a sí mismo (auto-identificación), el poder de hacer (revalorización) y el poder de decir a los demás (reconocimiento). Este teatro no solo deja en evidencia «los complejos colectivos de la sociedad» [Grotowski, 2009e: 24], sueña con la práctica de la disciplina y el compromiso con otros mundos posibles [Bruner, 2010]. Un teatro que, de nuevo aludiendo a Barba [2008c], es «una acción política. Se vuelve una toma de posición, no siempre declarada o consciente, pero concreta y activa contra una sociedad que tiene miedo de sus múltiples almas» [213]. O como argumenta J. (54) actor y uno de los fundadores de Teatro de la Inclusión, opinando, tras una actuación, sobre su experiencia en el grupo durante un foro de debate con el público:

el teatro que hago es mi forma de expresarte, mi manera de llegar a ti. Todo tiene un sentido y una verdad, yo no me subo a un estrado como si fuese un político. Yo me subo a un escenario, me coloco un personaje y cuento lo que me pasa desde mis experiencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Isobel. (2010). Services for Homeless People in Europe: Supporting Pathways out of Homelessness?, en Edgar, B. & Doherty, J (Eds), *Homelessness Research in Europe* (pp. 41-63). Brussels: European Observatory on Homelessness.
- BARBA, Eugenio. (1999). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- _____. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima: Editorial San Marcos.
- BOAL, Augusto. (1989). *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen.



- BORNAT, Joanna. (2001). «Reminiscencia e historia oral: ¿universos paralelos o empeño común?», en *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 26, 53-76.
- BROOK, Peter. «El funambulista, clase magistral». Documental de Simon Brook. Brook Productions Cinemaundici y Arte France [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=mxftTt5zySVU> [consultado 20-2-2017]
- BRUNER, Jerome. (2009). *Actos de significado. Más allá de las revolución cognitiva*. Madrid: Alianza editorial.
- _____. (2010). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- DEWEY, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética.
- FOUCAULT, Michel. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- GALLARDO, Helio. (2009). *Derechos humanos como movimiento social*. Bogotá: Ediciones desde abajo. 2009.
- GOFFMAN, Erving. (2010). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GRAMSCI, Antonio. (2007). *La alternativa pedagógica*. México: Fontamara.
- GROTOWSKI, Jerzy. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- HELLER, Agnes. (2000). *Historia y futuro. ¿Sobrevivirá la modernidad?* Barcelona: Península.
- IBÁÑEZ, Jesús. (2003). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y práctica*. Madrid: Siglo XXI.
- JOHNSTONE, Keith. (2002). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- KANDIL, Yasmine. (2016). «Personal stories in applied theatre contexts: redefining the blurred lines», en *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, núm. 21, 201-213.
- LEDERACH, Jean Paul. (2007). *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Bilbao: Bakeaz.



- MUÑOZ BELLERIN, Manuel y CORDERO RAMOS, Nuria. (2017). «La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España». *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 50, pp. 42-61. DOI: 10.17533/udea.espo.n50a03
- NIND, Melanie, WILES, Rose, BENGRY-HOWELL, Andrew and CROW, Graham. (2013). «Methodological Innovation and Research Ethics: Forces in Tension or Forces in Harmony?», en *Qualitative Research*, núm. 13, 650-667.
- NUSSBAUM, Martha. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- PLEACE, Nicholas. (2016). «Researching homelessness in Europe: theoretical perspectives», en *European Journal of Homelessness*, núm. 3, 19-44.
- PRENDERGAST, Monica. & SAXTON, Juliana. (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- RICOEUR, Paul. (2005). *Caminos del Reconocimiento*. Madrid: Editorial Trotta.
- RUÍZ, Esteban. (2005). *Intervención social: cultura, discursos y poder. Aportaciones desde la antropología*. Madrid: Talasa.
- SÁNCHEZ, José Antonio. (2012). «Ética de la representación», en *Artes. La Revista*, núm. 18, 177-192.
- SEN, Amartya. (2010). *La idea de la justicia*. Madrid: Santillana Ediciones.
- STANISLAVSKI, Konstantin. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.



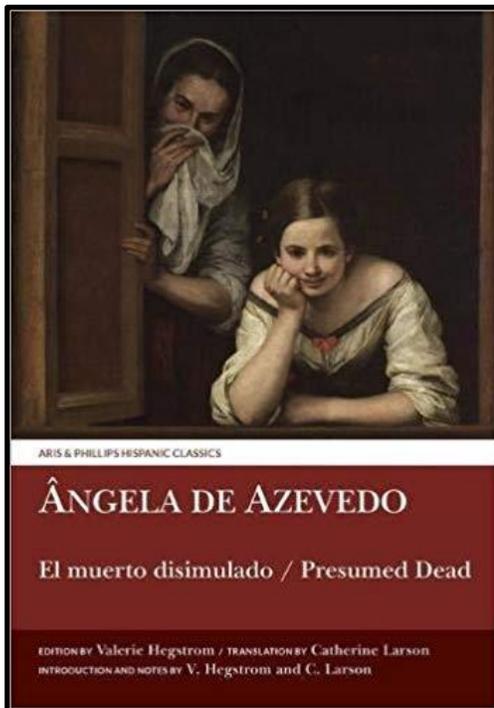
En primera fila

Front row

En première file

AZEVEDO, Ângela de, *El muerto disimulado*

Elisabeth Treviño Salazar
Universitat Autònoma de Barcelona
elizabethtrevinio@gmail.com



AZEVEDO, Ângela de, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, by. Edition by Valerie Hegstrom. Translation by Catherine Larson. Critical Introduction and Notes by Valerie Hegstrom and Catherine Larson, Liverpool, Aris & Phillips Hispanic Classics/Liverpool University Press, 2018, 236 pp. ISBN: 9781786940728.

Esta no es la primera vez que Hegstrom y Larson se embarcan, de manera conjunta, en la tarea de editar y traducir una pieza dramática de los Siglos de Oro. Lo hicieron antes, en el ocaso del siglo XX, cuando también tomaron una comedia fruto del ingenio y la pluma de una dramaturga, y prepararon una edición bilingüe de *La traición en la amistad*, de María de Zayas y Sotomayor, publicada en 1999. Casi dos décadas después, sale a luz una nueva contribución de este par al estudio y divulgación del teatro áureo, retomando ahora *El muerto disimulado*, una de las tres comedias que, a la fecha, se conocen de Ângela de Acevedo, y ofreciendo al mundo su primera traducción al inglés.

Tenemos pocos detalles de la vida de esta autora;¹ y en esto, no está sola, pues corre con la misma suerte que la gran mayoría de sus colegas escritoras cuyas biografías hoy están llenas de huecos difíciles de resarcir. Si acaso merece la pena recordar un dato que sí conocemos de ella, pues todo apunta a que fungió como dama de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, información que no deja de ser gran relevancia pues la posiciona en el contexto de gran efervescencia literaria y editorial que se vivió en la corte madrileña durante la primera mitad del siglo XVII.

Emulando aquella edición de la pieza teatral de María de Zayas (publicada bajo el título *Friendship Betrayed*), esta obra de Acevedo, intitulada en inglés como *Presumed Dead*, es presentada con el texto en lengua española, curado por Hegstrom, frente a su versión inglesa, preparada por Larson. Esto sin duda favorece una mejor comprensión del texto por parte de aquellos que dominen ambas lenguas, o que se encuentren en proceso de aprendizaje, y apoya la intención primera de las estudiosas de acercar la obra de Acevedo a un público considerablemente amplio: estudiantes, académicos, actores y audiencias (72); y, a juzgar por el resultado final, se han centrado aún más en estos últimos. La meta detrás del volumen dedicado a Zayas, según confiesa Larson en la introducción, es la misma para el caso de Acevedo:

the goal of introducing a superb Spanish comedy – and, we emphasized, one written by a woman – to a wider audience of students and theater aficionados, as well as general readers and scholars from a variety of disciplines. Our intention then and now has been to bring to light little-known plays by women dramatists whose works have been relegated to the margins of theater history for centuries. (71)

¹ Aspecto ya subrayado por muchos, entre ellos Soufas [1997:1] y Urban Baños [2014:63].



Con tan solo ojear el texto, lo primero que llama la atención de esta edición, al menos a alguien no tan familiarizado con el campo de las traducciones del teatro áureo —y vaya esto a modo de confesión—, es que la comedia, escrita en verso naturalmente, ha sido traducida al inglés en prosa. Esto no quiere decir que, en el paso de un idioma al otro, no se hayan respetado las entradas y secuencias de los diálogos: estas se mantienen, pero se ha quedado en el camino todo lo relacionado con la métrica, que fue tan preciada y respetada por nuestros dramaturgos áureos al grado de fungir como «un elemento para estructurar sus obras dramáticas» (Fernández Guillermo, 2005: 153). Basta con recordar estos afamados versos del *Arte nuevo de hacer comedias*:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(vv. 305-312)²

Claro está que aquí estamos hablando de la métrica española y, por tanto, tiene todo el sentido apearse a ella en su lengua original y tratarla con el esmero y cuidado que merece. Pero en lo que respecta a su traducción a otra lengua, Larson, siguiendo la estela de Kidd y su labor como traductor del celeberrimo drama calderoniano *La vida es sueño*³, ha optado por traducir la «comedia de puro enredo» [Urban Baños, 2014: 115] de Acevedo en prosa, con el fin de, por un lado, evitar caer en un ritmo, rima y métrica que suenen, con todo, artificiales y forzosos; y, por el otro, priorizar una correcta transmisión de los juegos de palabras y chistes de la autora, al final tan propios del estilo barroco (72-75). O,

² Citamos por la edición de J. M. Rozas, ed. 1976.

³ Cabe señalar que esta estudiosa también alude al trabajo de preparado por D. Larson de *La discreta enamorada* de Lope de Vega como un modelo precursor de esta corriente de traducción.



visto de otra manera: sacrificando la forma en pos del fondo. Los criterios seguidos se encuentran explicados sucintamente en las notas de la traductora incluidas en el volumen, pero todos tienen en común priorizar la cualidad dramática de la obra, en tanto que pensada para montarse en un escenario.

En lo que respecta a la edición en castellano, Hegstrom, en sintonía con las ideas antes expuestas de Larson, se ha preocupado en todo momento por las conexiones entre el texto de Acevedo y su *performance*, es decir, su traspaso al escenario. Igualmente, Hegstrom y Larson, hay que señalarlo, se han nutrido de la experiencia de la puesta escena de *El muerto disimulado* y de *Presumed Dead* (es decir, de la obra de Acevedo en lengua castellana y en su traducción) emprendidas por el Brigham Young University Spanish Golden Age Theater Project en los años 2004 y 2016, respectivamente; esta última, basada precisamente en la traducción que aquí nos ocupa. Esto solo refuerza la voluntad de ambas hispanistas de afianzar la comunión entre el texto dramático —al fin literario— y el «texto» que cobra vida frente al espectador. De ahí que también se hayan detenido a explicar aspectos como los ajustes y las propiedades del escenario (*stage sets* y *stage properties*) que implican la obra y el análisis estructural de la misma, así como la revisión crítica que se brinda de los distintos montajes que se han hecho de la pieza de Acevedo desde que se llevó al escenario por primera vez, ya entrado el siglo XXI.

El muerto disimulado, presumiblemente escrita en 1682,⁴ ha llegado a nuestros días gracias a una suelta del siglo XVIII de datación incierta. Este es el texto que ha seguido Hegstrom en la preparación de su edición, cuyo mayor acierto es, a nuestro parecer, el ímpetu con el cual se ha buscado respetar la herencia portuguesa de la escritora, oriunda de Lisboa. Con ello, aspira a ser «the first modern edition of the play that resists the ‘domestication’ (Hispanicization)

⁴ Si bien la fecha de composición no se sabe con certeza, en años recientes esta ha podido delimitarse mejor temporalmente gracias a Urban Baños [2014: 128-129], quien ha argumentado que la pieza debió escribirse entre julio y diciembre del año 1682.



of Azevedo's text by the dominant (Spanish) culture» (62).⁵ En las notas firmadas por la editora se describen los criterios y normas de transcripciones tomados en cuenta por Hegstrom, y se brindan ejemplos de estos de manera exhaustiva. Algunos de ellos, como los referentes a la modernización, acentuación y puntuación del texto, perfectamente podrán ser pasados por alto por lectores especializados o familiarizados con la literatura de época; pero otros, como la detallada sinopsis de versificación incluida en la introducción y los señalamientos de las lecturas aceptadas por Hegstrom en función de la métrica, incluidos a lo largo de toda la pieza teatral, sin duda resultarán más atractivos y útiles para el lector de Acevedo que cumpla con dicho perfil.

Asimismo, de la introducción sobresalen algunas peculiaridades léxicas y lingüísticas de Acevedo resaltadas por Hegstrom, pero todas estas se encuentran debidamente anotadas a pie de página, a la par que otras tantas cuestiones más señaladas por la estudiosa. Así, es posible encontrar anotaciones donde se llama la atención del sentido portugués de alguna voz, como en los siguientes versos:

¡Caso extraño! Y, ¿qué intentas
cuando él no te la encubra
y en sí mismo te diere
del homicida *inulca*?
(vv. 2310-2313)

Como apunta pertinentemente Hegstrom: «Here the Portuguese noun *inulca* denotes 'information' or 'indication'» (232, n. 84). O, bien, se argumenta por qué es atinado respetar la forma portuguesa de *requererte*, sobre la española (*requerirte*), al atender la exigencia de rima en el verso 135. Esto por poner un par ejemplos. En términos muy generales, también se explican referencias mitológicas, latinismos y referencias históricas y geográficas, así como casos de

⁵ A propósito, Hegstrom y Larson han tomado la decisión de ceñirse a la ortografía portuguesa en lo que respecta al nombre de la autora: Ângela de Azevedo.



zeugmas y dilogías; sin embargo, se echa de menos que las aclaraciones léxicas —las cuales bien podrían ser muchas más— no remitan a lexicógrafos antiguos y solo estén sustentadas en el DRAE, pues el uso de la lengua española de Acevedo no deja de resultarnos ajeno a los lectores del siglo XXI y las pautas con las que hoy nos regimos.

A todo lo hasta aquí expuesto quisiéramos señalar un aspecto que ha llamado nuestra atención, solo por si fuere de utilidad para alguna futura revisión o reedición de *El muerto disimulado/Presumed Dead*. Y es que las notas explicativas solo acompañan la versión española; esto, creemos, se debe a que, al estar redactadas en inglés, el lector habrá de inferir que aplican también en todo lo concerniente a la traducción, pero la lectura sin duda se enriquecería mucho si también pudiéramos entender algunas de las decisiones editoriales y textuales tomadas por la traductora. Pensemos, por ejemplo, cuando en la traducción se ha optado por subrayar algún vocablo en cursiva y la razón detrás de dicho relieve no parece ser evidente. Así sucede en la siguiente entrada de diálogo pues, incluso tras remitirnos a la versión castellana, no se clarifica el porqué del subrayado y una nota sería más que oportuna para mitigar la duda: «DOROTEA: Pues márame a mí y no mates... / DOROTEA: Then kill *me* and dont' kill... » (92-93). Máxime que el término resaltado se puede confundir con una acotación, pues en la versión traducida estas se encuentran sistemáticamente insertas en el texto distinguidas únicamente y exclusivamente en cursivas, como se puede observar en el siguiente fragmento:

JACINTA: Dorotea, it wasn't a good idea to accept it, but since you did, it would be discourteous not to take a look. Let's see what it says.
She takes the letter. I'll open it; it says:
She reads: If one who shares feelings for the same reason [...]
 (119)



Por último, hay que mencionar que en la introducción que precede a esta edición bilingüe las siglodoristas también se ocupan de perfilar la vida y obra de Acevedo, situándola dentro del contexto sociohistórico y literario en el que, determinada por su condición de mujer, se desarrolló y desarrolló su pluma, lo que resulta de gran utilidad para cualquier lector que recurra a este volumen como un primer acercamiento a la obra de la dramaturga lisboeta. Con todo, tanto la edición de Hegstrom como la traducción de Larson cumplen el objetivo que se plantearon inicialmente, pues su esfuerzo conjunto facilita en buena medida la comprensión del texto y contribuye al rescate y la divulgación de la escritora áurea.

FUENTES CITADAS

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega», en M. Romanos, X. González y F. Calvo (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 153-161

SOUFFAS, Teresa Scott (ed.), *Women's Acts. Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, Lexington, The UP of Kentucky, 1997.

URBAN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Barcelona, 2014. (tesis doctoral)

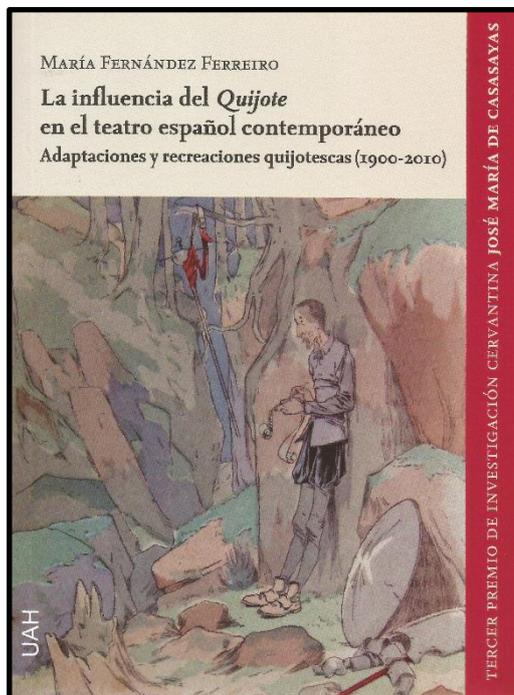
VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, en *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *La traición en la amistad/Friendship Betrayed, Edition and Notes by Valerie Hegstrom. Translation by Catherine Larson. Critical Introduction by Valerie Hegstrom and Catherine Larson*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.



FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universidad de Valladolid
guillermo.gomez.sanchez-ferrer@uva.es



FERNÁNDEZ FERREIRO, María, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Biblioteca Premio Casasayas), 2016, 479 pp.

Siguiendo la estela de otros trabajos publicados recientemente a propósito de la fortuna escénica contemporánea de la literatura y el teatro del Siglo de Oro, ve ahora la luz un necesario volumen dedicado a la fortuna del *Quijote* en el teatro del siglo XX. Se suma así el nombre de María Fernández Ferreiro, doctora por la Universidad de Oviedo, al de otros investigadores que han dado relieve en los últimos años con sus publicaciones a la puesta en escena de los textos áureos como línea de investigación. Su monografía cuenta, además, con el aliciente de haberse atrevido a entrar de lleno en el

corpus teatral generado en España en torno al caballero cervantino, que suma –según sus cálculos– hasta 320 montajes entre 1900 y 2010. A pesar de que en la nómina de representaciones recogidas existen algunas de muy discutible raigambre quijotesca –en particular, el *Daaalí* de Els Joglars, incluido porque «la última frase del texto es el epitafio de la novela» (16)–, la selección es necesaria y oportuna para evitar enfrentarse a un objeto de estudio de dimensiones ingobernables.

El libro, galardonado con el tercer premio de investigación José María de Casasayas, es resultado de una tesis doctoral dirigida por el cervantista Emilio Martínez Mata en la que cobran gran importancia también los estudios sobre la recepción de la novela cervantina llevados a cabo particularmente por Close, Canavaggio, Montero Reguera, Jurado o Cuevas. En esa línea, el libro atiende a los montajes inspirados en el *Quijote* para responder a las siguientes preguntas: «qué es lo que motiva a los dramaturgos contemporáneos a revisar, por enésima vez, la novela cervantina en el escenario teatral» y «por qué el *Quijote* sigue estimulando la creación de nuevos acercamientos teatrales a la novela y cómo se realizan estos» (13).

Para llevar a cabo tan compleja labor, Fernández Ferreiro se apoya en un bagaje teórico construido sobre los cimientos de la Semiótica y la Estética de la Recepción, tal y como se pueden encontrar en los estudios de Kristeva, Kowzan, Genette, Warning, Acosta Gómez, Bobes Naves, Morales Ladrón... a los que acaso convendría haber añadido los trabajos más actuales de Erika Fischer-Lichte, Keir Elam, Marco de Marinis u Óscar Cornago. Con tales urdimbres se adentra la autora en los aspectos teatrales del *Quijote*, construyendo su trabajo en torno a los conceptos de influencia –al que subsume los de adaptación, recreación, imitación, derivación, reescritura...–, intertextualidad, transtextualidad, recepción, transcodificación y crítica recepcional empírica. A precisar los pormenores de cada uno de esos conceptos se dedica la primera parte de la monografía (19-32).

Por su parte, en la «Metodología» deja claros los límites del estudio (32-42), insistiendo en que «nuestro análisis no es cuantitativo sino



cualitativo, [...] la intención es ir más allá y analizar las interpretaciones, los cambios de sentido... de manera global en el texto *versionado*» (31). Se plantea, pues, la necesidad de estudiar el *Quijote*, a partir de la bibliografía existente sobre el tema y de manera unitaria, en su adaptación a los diferentes géneros teatrales, dentro de España y durante los siglos XX y XXI.

Los criterios que rigen el trabajo de Fernández Ferreiro, con todo, son quizá demasiado restrictivos. Su estudio se basa exclusivamente en los textos teatrales derivados de la novela cervantina. A pesar de la riqueza de las puestas en escena –incluso para estudios de carácter estrictamente textual–, dice Fernández Ferreiro que «consideramos necesario prescindir del análisis de los códigos y signos específicos del teatro para centrarnos en el texto, aunque sin olvidar que una obra teatral siempre está escrita para su representación» (41). Asimismo, es necesario tener en cuenta que su análisis –y, por tanto, también las conclusiones que alcanza– atiende solamente a «un número determinado de obras publicadas, de más fácil acceso –teniendo en cuenta, además, la usual correspondencia entre obras de mayor categoría literaria y la publicación de las mismas–» (42).

Con todo, la autora ofrece unas herramientas hermenéuticas eficaces para el estudio que se plantea llevar a cabo y una clara clasificación del teatro de temática quijotesca que, aunque en su estudio se aplica únicamente a la obra dramática de los siglos XX y XXI, podría servir igualmente para las recreaciones previas. En el capítulo cuarto plantea Fernández Ferreiro una «Categorización de las adaptaciones dramáticas» (105-114) que, «aunque en apariencia sencilla, resulte práctica y útil en el momento del comentario o estudio de las obras quijotescas» (112). La autora no olvida las otras tentativas que ya existen pero, tras sopesar las virtudes y los peligros de tales clasificaciones, propone diferenciar únicamente entre adaptaciones –parciales o globales–, «cuya principal motivación es el trasvase de la novela al drama» (113), y recreaciones, que «no pretenden llevar el *Quijote* a las tablas sino, más bien, inspirarse en él» (114).



Pertrechada con todos los instrumentos antedichos, Fernández Ferreiro emprende en el tercer capítulo un acercamiento histórico al tema dando cuenta de la relación de Cervantes (y del *Quijote*) con el teatro (43-64). Así, presenta el interés manifiesto del ingenio alcalaíno por el arte dramático (desde una perspectiva tanto teórica como práctica) en relación con la modernidad de la comedia nueva. Lo más interesante del apartado, no obstante, pasa por el estudio de la teatralidad de la prosa cervantina que emana de las técnicas narrativas utilizadas en el *Quijote*: los debates teóricos incluidos en la misma novela, la inclusión de espectáculos o de episodios de inspiración teatral (desde *Las cortes de la muerte* hasta el retablo de Maese Pedro, pasando por la ceremonia de investidura como caballero de don Quijote o las numerosas burlas que los duques preparan en su palacio para el protagonista) y el carácter dramático que le confiere a su novela el diálogo. Termina el capítulo con un interesante acercamiento a «Don Quijote actor» (62-64), en el que se hace eco de las hipótesis de Arboleda a la hora de entender la figura de Alonso Quijano «como un personaje plenamente consciente de sus actos que al llevar a cabo sus aventuras está realizando una representación» (62).

El resto del volumen se centra en el que se había marcado al comienzo como su principal objetivo: estudiar las adaptaciones teatrales del *Quijote*, comenzando por las anteriores al siglo XX. La autora divide el material recogido en esta sección según criterios geográficos y cronológicos. Da cuenta de «las adaptaciones del *Quijote* en el teatro extranjero» (68-93), sobre todo las versiones inglesas de los siglos XVII-XVIII, las piezas operísticas italianas y alemanas del XVIII-XX y los vodeviles franceses del XIX-XX. Este «breve recorrido por las adaptaciones quijotescas en el viejo continente» (93) abre las puertas a otro panorama similar de las adaptaciones del *Quijote* en España anteriores a 1900. Aunque no ofrece datos de representaciones que no se conocieran ya, este apartado presenta bien la transmigración del *Quijote* hacia los espectáculos teatrales, desde las fiestas y máscaras populares del primer cuarto del siglo XVII hasta los libretos para zarzuela de dramaturgos



como Ventura de la Vega, pasando por las recreaciones de Guillén de Castro, Ramón de la Cruz o Meléndez Valdés.

Finalmente, en el capítulo quinto –el más extenso del volumen– el trabajo entra de lleno en el estudio de «El *Quijote* en el teatro español de los siglos XX-XXI» (115-429). Se ofrece, en primer lugar, un breve panorama en el que se pondera la importancia que alcanzó la obra en la centuria pasada, tanto en espectáculos dramáticos como musicales. Destaca Fernández Ferreiro al respecto que, «en el siglo XX, los acercamientos a la obra de Cervantes se realizan de manera más imaginativa y distanciada que en épocas anteriores, tomando no solo elementos de la novela cervantina sino reflejando textos de otros autores que hacen referencia al *Quijote*» (121). Tales ideas se encuentran concretadas en el extenso catálogo de obras que se encuentra a continuación. El núcleo del capítulo lo componen precisamente las tablas con el «Corpus de obras quijotescas en el teatro española de los siglos XX-XXI» (129-221). En ellas se reseña muy brevemente cada pieza consignando la información básica: fecha, título, autor, género, clasificación (en función de su fidelidad al texto cervantino), argumento y notas (bibliográficas, sobre todo). Aunque las páginas centrales del libro, dedicadas a rendir cuentas de cada una de las obras estudiadas, aportan una herramienta de utilidad innegable para los investigadores, más interesante es el «Análisis y comentario del corpus» (222-416) que se encuentra a continuación, basado en 98 de los 320 textos incluidos en la nómina anterior.

En ese largo capítulo Fernández Ferreiro atiende a «las características más destacables de las obras teatrales quijotescas seleccionadas para su estudio» (222). Nos permitimos destacar a continuación algunas de las ideas más sugerentes de ese apartado sin que sigan necesariamente el mismo orden que en el libro.

Desde un punto de vista sociohistórico, merece la pena constatar con Fernández Ferreiro la importancia de las efemérides (224-226) como disparadero para las adaptaciones quijotescas. En torno a ellas surgieron obras que, en su mayoría, «son autoría de dramaturgos aficionados o, al menos, no



reconocidos en la industria teatral» (226), como parece lógico teniendo en cuenta la importancia que alcanzan en ese contexto las representaciones infantiles o escolares (227-229). Contrasta, sin embargo, ese dato con el hecho de que «la mayor parte de las adaptaciones quijotescas ha sido llevada a cabo por compañías teatrales profesionales» (226).

En este sentido, además, llama la atención lo equilibrada que se encuentra la balanza entre las adaptaciones del texto, hasta 159 de las obras estudiadas, y las recreaciones, otras 142 (231-244). De igual manera, señala Fernández Ferreiro que, entre los principales géneros (líricos y dramáticos) en los que se han revivido las andanzas del caballero cervantino, existe una abundancia de zarzuelas y comedias musicales, por un lado, y de comedias, teatro de objetos, teatro de texto y teatro infantil, por otro (244-247).

Formalmente, destaca también Fernández Ferreiro que, dado el conocimiento general de la novela cervantina, es muy frecuente en las adaptaciones «la explotación de ese conocimiento previo de la obra original [...] con la mención explícita de términos quijotescos en sus títulos» (230). De manera similar se puede hablar también de la reutilización de los personajes (274-336), a los que la autora atiende con mayor detenimiento para estudiar su interfiguralidad (*interfigurality*), llegando a la conclusión de que «la situación más frecuente» es la de «los *revenants* literarios» (275), en terminología de Wolfgang Müller.

De entre todas las particularidades estudiadas sobre los personajes quizá merezca la pena destacar dos. La primera es que, en las adaptaciones, el protagonista «se convierte en un antihéroe idealizado y los rasgos psicológicos que lo definen son ahora la gallardía, la valentía, la humildad, la sabiduría, la bondad, la consideración, el respeto...» (287). Tal es su transformación que llega a identificarse con un nuevo mesías (289-291) o con los ideales españoles, en abstracto, (293-294) en algunas versiones. La segunda, que los demás personajes –entre los que no falta la reiterada presencia de Cervantes (305-314)– pueden servir para dar la réplica al enloquecido caballero o pueden adquirir un relieve que no estaba más que



insinuado en la novela original. Basta con echar un vistazo a piezas como *En aquel lugar de la Mancha* de Jerónimo López Mozo y *Quijote. Femenino. Plural* de Ainhoa Amestoy, por citar apenas dos ejemplos estudiados por Fernández Ferreiro (278-286), para darse cuenta de que hasta los secundarios pueden ser los protagonistas de las nuevas adaptaciones.

Finalmente, desde una perspectiva ideológica, es justo señalar el peso que ha alcanzado el *Quijote* como alegoría moral, sobre todo en las adaptaciones para público infantil o juvenil, ensalzando los valores positivos de los personajes de la novela, convertidos así en modelos de conducta (247-254). Con todo, las «Intenciones de las recreaciones» (254-267) en el resto de casos parecen más fácilmente enmarcables en las categorías propuestas por María Fernanda de Abreu –recogidas oportunamente por Fernández Ferreiro–: crítica social y política, función ideológica o carácter abiertamente cómico y paródico (aunque el objeto parodiado no suele ser la novela cervantina).

En relación con el contenido de las piezas, Fernández Ferreiro cierra su monografía con tres apartados de especial interés: el primero, centrado en la importancia que tiene la «Metaficción y metateatralidad» (339-367) en las adaptaciones contemporáneas del *Quijote* (ámbito en el que tienen especial relevancia, además, las alusiones literarias o a la vida real, los elementos autorreferenciales y la presencia reiterada del autor-narrador); el segundo, dedicado a los «Mecanismos de adaptación del hipotexto» (370-416), ya sea por reducción de la materia general, ya por ampliación de personajes y episodios concretos o ya por un simple proceso de modernización lingüística; en el tercero, en fin, se dan unos «Breves apuntes sobre la puesta en escena» (403-416) y se profundiza en las propuestas escénicas que los propios autores plantean en los «textos adyacentes» (403) a sus obras.

Como se puede comprobar por todo lo dicho hasta aquí, el libro de Fernández Ferreiro aborda un tema de indudable interés, superando los acercamientos parciales, para ofrecer por primera vez un estudio de conjunto a *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo*. Por ello, a pesar de los límites de su trabajo –en los que la autora promete profundizar–,

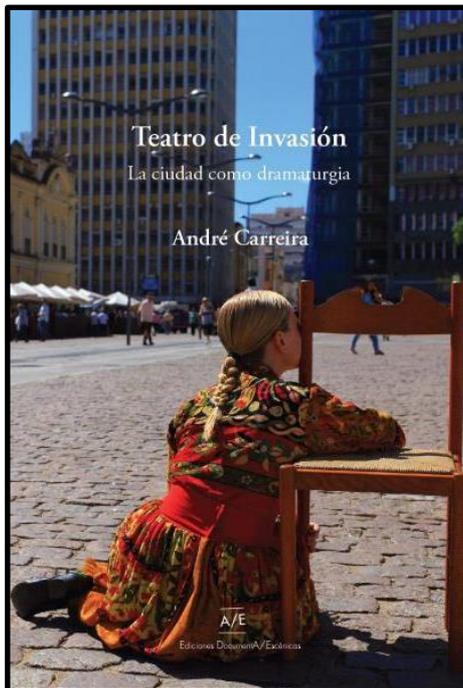


es de agradecer que exista un acercamiento de conjunto como este. Con esta monografía se da cuenta de un feliz encuentro: el de la novela de Cervantes con el teatro, en donde se conjugan «la relevancia cultural del *Quijote* en España con la facilidad de extraer materia dramática del texto cervantino» (419). María Fernández Ferreiro, en definitiva, ha preparado un trabajo en el que se constata cómo los autores de los siglos XX y XXI «actualizan la novela a través del filtro de la escritura de un dramaturgo contemporáneo, homenajean a la obra literaria española más reconocida y acercan al público, de un modo inmediato y presencial en el que los personajes se encarnan antes los ojos del espectador, al *Quijote*» (436).



**CARRERA, André, *Teatro de invasión.*
*La ciudad como dramaturgia***

Laura María Martínez Martínez
Universidad Complutense de Madrid
lauramam@ucm.es



CARRERA, André, *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Argentina: Córdoba, 2017, 231 pp. ISBN: 9789874604774.

El último libro del director de teatro y teórico brasileño André Carreira, *Teatro de invasión*, comparte la doble naturaleza de su autor y sigue una línea progresiva que parte de la teoría dramática hasta sumirse en la experiencia teatral en los últimos capítulos. Representa un avance terminológico respecto al teatro hecho fuera de las salas y la denominación tradicional «teatro de calle» o «teatro callejero». Carreira dinamita el entendimiento del teatro de invasión como sustituto del teatro de sala con el objetivo de profundizar en sus rasgos particulares sin limitarlo a un concepto finito, para ofrecer espacio a la naturaleza cambiante y aún en expansión de este tipo de teatro.

El autor se distancia del teatro callejero remarcando, como un leitmotiv, la forma en la que el teatro de invasión se integra en la ciudad como un elemento marginal que resquebraja la imagen unitaria ofrecida por las instituciones. El rechazo al término «teatro callejero» no procede de un repudio a su tradición o al carácter popular de sus actuaciones. Como el autor explícita en la introducción, este cambio terminológico está intrincado por un deseo de indagar más allá, romper con las características heredadas del teatro de sala y propugnar, mediante el concepto de teatro de invasión, el carácter franqueable de los espacios, la disolución de la frontera entre la ficción y la realidad y el rasgo político del teatro de invasión, por el mero hecho de romper con la cotidianidad de los transeúntes y agrietar la imagen oficial de la ciudad.

Teatro de invasión se alza como un gran entramado teórico donde los conceptos dialogan para constituir conjuntamente el tipo de teatro que propone Carreira. El lector es insertado con cautela en la red conceptual del autor a través de frases categóricas desde el comienzo del libro: «La ciudad es en sí mismo una dramaturgia, porque ella organiza el espectáculo, constituyendo el material central con el cual dialogan artistas y espectadores» (29); para después ser testigo del procedimiento de desentrañamiento del territorio que realiza el teórico brasileño. La subjetividad y la complejidad de la ciudad son mostradas mediante la contraposición de conceptos entre los que desfilan Lynch concibiendo la ciudad como la imagen que construimos de la misma, Georg Simmel comprendiéndola como una alegoría de la sociedad o Manuel Castells con una definición de la ciudad basada en la experiencia de habita, entre muchos otros.

Aunque el libro no pretende conformar un manual para directores y actores de teatro de invasión, es innegable la utilidad de los capítulos «Procedimientos de un teatro de invasión» y «Sobre un actor que invade las calles» para adentrarse en su funcionamiento. En estos capítulos el autor desvela pautas claves como el establecimiento de la escena sobre los flujos de la ciudad, la manera sensorial con la que los actores deben leer el espacio



o la interferencia mutua que hay entre la ciudad y el teatro: «el teatro de invasión es permeable, acepta el ruido inevitable y se alimenta del ruido, pues se construye como una trama abierta que considera la interferencia de la ciudad como parte estructurante del propio lenguaje teatral» (86). Asimismo, especifica las características idóneas de un actor de teatro de invasión: la capacidad de desempeñar una doble función: «la de actuar y al mismo tiempo escribir la escena» (117), y la adaptabilidad para completar la obra con las relaciones que el mismo actor establece con el espacio.

El último capítulo «Experiencias de invasión: metros, plazas y calles» sirve como una materialización práctica de los conceptos teóricos previamente explicados en el libro. Las experiencias descritas por Carreira completan sus anteriores capítulos hasta ofrecer ejemplos exactos. El autor ahonda, por ejemplo, en la obra que realizó en el metro de Buenos Aires, *Metromilonga*, para mostrar el proceso de habituación de los actores de teatro a la italiana al teatro de invasión y el consecuente viaje en el metro de seis meses. Además, desvela cómo en *Paraguas* evitó la disposición en círculo de los espectadores y promovió la disolución entre el público y los actores, mediante la escenificación de la escena en calles no muy amplias y callejones estrechos, para distanciar el espectáculo del teatro de calle tradicional.

El director de teatro brasileño rememora las distintas obras de invasión con detalle, así como cita los nombres de los actores integrantes y de los directores de los grupos que siguieron su legado, para llenar al lector de ejemplos tangibles en los que se ha desarrollado el teatro de invasión y ofrecerle pistas para seguir explorando las posibilidades de este tipo de teatro. En esta línea, explica cómo en la obra *Marías* el poder dramático provenía del espacio en el que se sucedía: un parque cambiante en el que convivían una gran cantidad de prostitutas y visitantes en busca de un ambiente bucólico, o cómo el miedo, en *Final de tarde*, se inmiscuye en la acción teatral por el carácter violento del lugar en el que se representa y la violencia escenificada se entremezcla con la violencia diaria, hasta que los tiros por la muerte de un personaje o la aparición de policías crea confusión entre el público.



André Carreira confronta los múltiples prismas subjetivos que definen la ciudad y fractura la imagen compacta desprendida de la arquitectura institucional. Ilumina la complejidad de la red urbana –llena de hábitos preestablecidos, ritmos marcados y áreas jerarquizadas– para demostrar que es posible introducir lo lúdico y ocupar la ciudad de una manera distinta. Si el teatro de calle rezumaba política al trasgredir las salas de teatro y albergar tramas comprometidas con la sociedad, con este libro el autor prueba que el teatro de invasión constituye una innovación teatral, que puede permitirse no girar en torno a tramas directamente políticas y profundizar en evoluciones artísticas, pues su mera intromisión en la ciudad es en sí misma una reivindicación.



**VILLEGAS-SILVA, Claudia, *Integraciones:
Nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y
las Américas***

Elba Andrade
The Citadel
andradee@citadel.edu



VILLEGAS-SILVA, Claudia,
*Integraciones: Nuevas tecnologías y
prácticas escénicas. España y las
Américas*. Santiago: Editorial Cuarto
Propio, 2017, 258 pp. ISBN:
9789562609685

La reciente publicación de Claudia Villegas–Silva es una excelente contribución al tema que la autora denomina *teatro tecnológico* por su extensión cronológica, la perspectiva adoptada y la utilización de una valiosa bibliografía teórica. El libro se refiere al papel desempeñado por la tecnología moderna, como recurso generador del denominado teatro multimedia y cibernético, definiendo su función e importancia (en la teoría y la praxis) para caracterizarlo como una práctica cultural, transnacional, transcultural e interdisciplinaria. Este enfoque dota al texto de una apropiada contextualización

caracterizando el objeto, significado y análisis de sus rasgos más sobresalientes. Allí, yace, a nuestro juicio, la hipótesis relacionada con la funcionalidad del género como instrumento de búsqueda y encuentro de nuevas expresiones escénicas y su inserción histórica y cultural.

El planteamiento anterior conduce a Villegas-Silva a estructurar su estudio en seis capítulos donde se usan obras «emblemáticas» que evidencian el gran cambio teatral surgido desde los ochenta hasta el siglo XXI. Estos momentos se entregan con el análisis de piezas que comienzan, por ejemplo, en 1985 con *Cinema Utopía* de Ramón Griffero; *Off, off, off o Sur le toit de Pablo Neruda* (1987) de Alberto Kurapel; *Esperanto* (1998) del Grupo Sémola y muchas otras cuya espectacularidad es analizada a través del variado uso de recursos aportados por la tecnología moderna.

Las páginas introductorias son de sumo interés por la claridad teórica con que se exhibe el proyecto generador del texto indicando la importancia que este asume en la representación de nuevos modos de comunicación artística. La autora señala que su motivación por estas innovadoras formas de teatro surgió en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1998) con *Un poeta en Nueva York*; experiencia sensorial y visual que influyó en su estudio sobre el teatro tecnológico de España y las Américas.

El capítulo primero titulado *Del teatro multimedia y algunas prácticas teatrales afines* se enfoca en la definición, descripción y consecuencias de este teatro multimediático enfatizando su co-existencia con otras prácticas, conceptos y términos asociados a este, tales como el *teatro de imágenes*, *teatro visual*, la *performance*, *teatro cibernético*, etc. con los cuales comparte rasgos culturales asociados a la postmodernidad y globalización.

El segundo capítulo, *La impregnación multimediática de diversas prácticas escénicas*, es el más extenso del libro y está dedicado a demostrar que la tecnología actual permea los más diversos tipos de producciones teatrales. Así se analiza el lenguaje de un teatrista que explora nuevas formas para un



teatro del exilio, dos ejemplos de teatro de calle y la introducción de elementos multimediáticos en una fiesta religiosa. Específicamente se destaca la contribución del grupo catalán Sémola Teatre y su obra *Esperanto* (1998) en donde el empleo de elementos tecnológicos son usados para mostrar la violencia y la muerte. El uso de la máquina de viento, proyecciones, videos filmicos, iluminación y música ofrece, entre otros recursos, una nueva estética altamente innovadora. Otro autor reconocido es Alberto Kurapel, creador, director, actor y fundador del grupo La Compagnie des Arts Exilio (1981) que ha acompañado su labor artística con trabajos teóricos sobre teatro y performance. La autora se concentra en dos de sus obras: *Trauco pompón de los demonios* que utiliza mitos y tradiciones usando nuevos lenguajes y *Off, off, off o Sur le toit de Pablo Neruda* (1998) donde mediante códigos y objetos culturales se intenta reconciliar el pasado histórico chileno. A estos análisis le siguen *La Condesa sangrienta* del grupo mexicano La Rendija, obra inserta en la tradición feminista; dos obras de teatro de calle representadas por el grupo Animasur tituladas: *Mammáliturki* (1998) y *No solo de máquinas vive el hombre* (1998); y del Conjunto Scura Plats se analiza *Aniversario animal. Oh! SOS* (1997). En estas obras hay énfasis en los juegos de video, la pirotecnia o efecto espectacular ígneo, y la música como lenguajes escénicos que buscan la conexión humana con los espectadores que lo «encuentran» en la calle para ser transportados a otra realidad alejada de la vida cotidiana. El capítulo se cierra con la descripción de la utilización mediática en la teatralidad de una fiesta religiosa entendida como espectáculo teatral y práctica cultural. Como ejemplo de representación se describe la fiesta religiosa de La Tirana, en el norte de Chile, en la cual se enlazan elementos religiosos y profanos que confluyen en un sincretismo de culturas opuestas. Los recursos mediáticos se expresan a través de videos de música, bailes y referencias cinematográficas.

El capítulo 3, denominado *La cinematización del teatro*, expone el uso del cine como un recurso muy atractivo en las producciones teatrales de



multimedia. Este medio supone la competencia espectral para entender el mensaje, la parodia o la ironía del espectáculo dado por el referente. Su influencia es amplia y «se pone de manifiesto en una serie de procedimientos como “tomas” de cine –intertextualidad con el cine– fragmentación del escenario, juegos de video, etc.» (127). La autora analiza los siguientes espectáculos en los que el cine es el elemento central: *Cinema Utopia* (1985) de Ramón Griffero; *El Húsar de la muerte* (2001) del grupo chileno La Patogallina; *El automóvil gris* (2002) de la Compañía Nacional Teatral de México y *Vampyria* del grupo español Teatro Corsario (1998) presentada también en el Festival de Cádiz y definida como un teatro de marionetas para adultos confirmando su intertextualidad cinematográfica desde el comienzo. Las otras obras usan modos diferentes de utilización del cine en sus espectáculos. En *El automóvil gris*, por ejemplo, se «juega con las líneas que separan las artes, cine, música, teatro, la tecnología contemporánea, etc.» (154) utilizando tendencias actuales postmodernas del cine latinoamericano, pero sin usar códigos o una estética del teatro /cine político.

El más breve de los capítulos es el número 4 bajo el título *El lenguaje de los cómics y la renovación de los lenguajes escénicos: Historia de amor de Teatro Cinema*, obra estrenada en 2013 en Santiago de Chile. Este grupo teatral fusiona el teatro y el cómic mediante el uso simultáneo de diversos lenguajes narrativos que existen al mismo tiempo en la escena. La autora señala que

el montaje abunda en recursos creativos, como la proyección de dibujos y animaciones 3D sobre el escenario, la interacción entre actores reales y otros dibujados y la inclusión de globos de texto y onomatopeyas como *Crash! Splash! Pow!*, propios de las historietas y los juegos de video. (164).

El uso de lenguajes diferentes corresponde a diversos modos de géneros narrativos que reflejan formas de crítica social para construir una forma teatral dinámica, fluida e innovadora: el teatro cómic.



El capítulo 5, *Teatro multimedia y diversidad de lenguajes escénicos: Producciones Imperdibles*, se centra en el trabajo del grupo teatral emblemático sevillano Producciones Imperdibles muy conocido por el diversificado uso de lenguajes escénicos. La tecnología usada permite la liberación del cuerpo y del espacio a través del cine, danza, pintura, noticieros, música (clásica y popular) que concluyen con nuevas cartografías escénicas. Para demostrar el impacto tecnológico producido en sus representaciones se analizan tres de sus espectáculos: *Un poeta en Nueva York* (1998), *La bombonera: La danza del voyeur* (2002) y *Réquiem 21 K626* (2005); obras que representan la culminación experimental de un conjunto en su tarea de hacer historia con el uso de impactantes lenguajes escénicos como la utilización del cuerpo, proyecciones digitales, música tecno, rayos láser, dibujos, etc.

El último capítulo titulado *Del teatro multimedia al cibernético* sintetiza la relación entre espectador y tecnología en ciertas prácticas del teatro multimedia tales como la Red, la TV y otros espacios visuales y digitales. En un espacio cerrado (casa-habitación, oficina, cafés) tiene lugar, mediante el uso del Facebook, TV, Twitter y otras redes sociales, el teatro cibernético y su ciberespacio representados por la pantalla del cine y la del computador. La autora analiza esta práctica teatral en la Red a través de la obra y pensamiento teórico de Raúl Miranda, autor y director chileno, enfatizando su contribución a la teoría del teatro multimedia expresado en su proyecto *Minimale*. Se comentan dos de sus espectáculos: *MAC...TV* (2000) y *Vanitas. Diálogo bioelectrónico* (2006) concluyendo que sus obras anticipan los espectáculos digitales y el teatro en la Red mundial. El capítulo entrega, además, las propuestas de Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco y Ricardo Domínguez como un contradiscurso en donde los nuevos medios técnicos sirven como instrumento de rebeldía y protesta. Las obras de García Peña analizadas son: *Border Brujo* (1988), *Two Undiscovered Amerindians o Couple in a Cage*, y la performance diseñada para televisión por cable denominada *Naftaztec*:



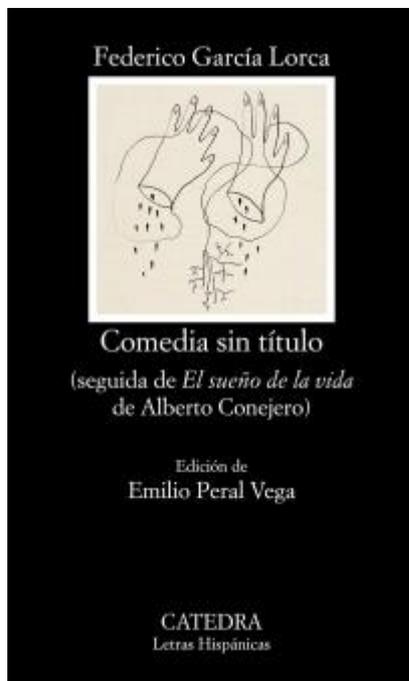
PirateCyber-TV for A.D.20. Finalmente, el capítulo se cierra con las características asumidas por el teatro de Coco Fusco y Ricardo Domínguez que desde Londres y Nueva York asumen su identidad latinoamericana a través de espectáculos críticos del sistema capitalista y la consiguiente globalización.

En conclusión, Villegas-Silva trata aspectos relevantes de las nuevas expresiones artístico-teatrales al referirse al aporte concreto de la tecnología usada por determinados grupos y sus directores y autores. Su ensayo –acompañado de una importante serie fotográfica– analiza los rasgos de este teatro tecnológico como un fenómeno nuevo, diversificador y transnacional lo cual convierte al libro en un testimonio imprescindible por certificar la *transformación* de la escena hispanoamericana contemporánea. Sus páginas son, además, una acogedora bienvenida al trabajo creativo de un grupo humano cuyo esfuerzo no ofrece permanencia y, por tanto, su lectura y consulta abre al lector interesantes perspectivas de reflexión y estudio sobre la evolución de nuestro teatro.



La iniciática «rehumanización» hacia el drama social: *Comedia sin título* de Federico García Lorca y *El sueño de la vida* de Alberto Conejero. Edición de Emilio Peral Vega (Cátedra, 2018)

Miriam García Villalba
Universidad Complutense de Madrid
mirgar05@ucm.es



GARCÍA LORCA, Federico, *Comedia sin título* (seguida de *El sueño de la vida* de Alberto Conejero), ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2018, 138 pp. ISBN: 9788437637815

Cuando hablamos de un compromiso social o de una literatura enfocada a unos fines públicos, rápidamente pensamos en el Lorca partícipe de La Barraca y su proyecto de llevar el teatro al pueblo, a aquellos sectores sociales más marginados o apartados del foco político. Es cierto. Sin embargo, a partir de 1935 Lorca abandonará La Barraca en aras de nuevos proyectos, ciertamente politizados, que lamentablemente han conducido al escritor e incluso a su obra a interpretaciones no siempre exactas desde el punto de vista histórico.

Siguiendo con su tendencia dramática del antirrealismo y surrealismo católico, el poeta granadino dejó incompleta una obra de teatro que prometía: *Comedia sin título*, un posible antecedente de lo que posteriormente se conocerá como la Generación del 36, cuyos procesos de rehumanización poética llevaban intrínsecos la idea de la poesía como «un arma cargada de futuro». Así, *Comedia sin título* ha sido tildada de «drama social» aunque, como veremos, va muchísimo más allá de ser mera intermediadora entre el artista y la sociedad. En primer lugar, debemos recordar que toda la obra literaria lorquiana está, como bien apunta Emilio Peral Vega en la recién publicada edición de Cátedra (2018: 21), «siempre soportada en la estética y en el compromiso con el pueblo». En segundo lugar, no puede pasar desapercibida la impronta de la metateatralidad, base en la que se fundamenta la intencionalidad de la obra: Lorca manifestará su compromiso social a través de una auténtica revolución literaria-teatral a través de la cual esgrime su defensa de un teatro que supere las barreras de la ficcionalidad para potenciar una sociedad de progreso y, por encima de todo, una sociedad que interiorice la literatura, el arte, como método de mejorar como personas, desde el plano más íntimo hasta el más social-comunitario; podríamos decir, pues, que se trata de un proyecto *humanístico*. En la «Introducción», Emilio Peral documenta estos inicios a través de su proyecto La Barraca, que no estuvo exento de «lecturas» políticas, ya en su propia época, un tanto desenfocadas, tanto por las propia izquierda que lo auspiciaba como por los el lado más conservador.

Introduciéndonos en el contenido del drama, su comienzo demuestra, una vez más, que Lorca fue uno de los grandes renovadores de la escena teatral a comienzos del siglo XX, pues tal inicio es puro signo del proceso de *reteatralización*, tan importante para la dramaturgia del siglo XX. El teatro ya ha mostrado la ruptura de la cuarta pared cuando el primer diálogo sucede entre un Autor teatral y un Espectador que ha acudido a ver la obra: no es cualquier obra, sino *El sueño de una noche de verano*. Los símbolos de la reateatralización ya se han presentado desde este primer



momento: la recuperación de los prólogos, el diálogo metateatral de teatro dentro de teatro en el que los actores que interpretan unos personajes vuelven a interpretar personajes en estos distintos niveles de ficción puramente cervantinos; asimismo, encontramos la intertextualidad manifiesta con la figura dramática por antonomasia de esta reteatralización: Shakespeare. Así, tendríamos dos arquetipos temáticos a partir de este Espectador y del propio Autor; mientras que ese espectador representaría, junto a la mujer que lo acompaña, una burguesía hipócrita que acude al teatro por simple frivolidad y reconocimiento social, el Autor sería una especie de alter ego de Lorca en cuanto a defensor de un teatro que derribe fronteras: es el mensaje simbólico que sustenta esta obra. Así, la intencionalidad de *Comedia sin título* se relaciona irremediabilmente con el famoso discurso del Director de *El público*, cuando pronuncia a viva voz: «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! No vale silbar desde las ventanas». En la dramaturgia lorquiana siempre permanece latente este fin, de modo que el Autor critica a esos dos espectadores por querer un teatro insulso de significación para que no se vea dañado su ego: una vez el teatro se ha disipado de toda referencialidad con los procesos de reteatralización, el espectador burgués podía acudir tranquilo pues su reputación y sus vicios de clase no serían puestos en tela de juicio y podía asistir despreocupado, pues era un teatro ausente de correspondencias con la realidad y acudía como público a representaciones que no entendían y, por ende, no suscitaban remordimientos o culpas en el auditorio. Sin embargo, este personaje del Autor se reitera en dos únicas preocupaciones: que el teatro derribe sus muros con el objetivo de formar parte de la «realidad externa» a esos sótanos en los que halla, y que la *verdad* resplandezca en las escenas; la persecución de esa *verdad* y de la concepción de la vida como teatro también nos recuerda a Calderón de la Barca, en un momento culmen como es en el que la mujer

Espectadora queda interesada en el «argumento» y el Autor le responde que entonces está interesada en la «vida». Toda esta nueva



teatralidad, explica Emilio Peral en su «Introducción», ha tenido como base otras obras de su producción, entre las que se destaca *El maleficio de la mariposa* así como *La zapatera prodigiosa*. De la misma forma, el editor señala la impronta de La Barraca en lo que se refiere a la recuperación del Siglo de Oro en la escena: las obras de Lope o Calderón se convierten en los pilares del nuevo teatro.

Esa constante búsqueda de la verdad genera mucho juego en el terreno de la metateatralidad que emplea; así, el disfraz o el personaje de la Actriz son determinantes para el tratamiento del asunto. Una de las escenas más clarividentes en este sentido es el momento en que la Actriz pronuncia un discurso tan poético y reflexivo, que el Autor piensa que la actriz ha sido ‘dominada’ y ‘controlada’ por su *disfraz*, que no es otro que el de Titania, el personaje shakesperiano de la obra que se está ensayando. El Autor se convertirá en una especie de demiurgo, al igual que los duendes shakesperianos de *Perlimplín* (Peral Vega, 2018: 37-38). La edición desglosa la idiosincrasia de los personajes más complejos desde el punto de vista simbólico, puestos en relación con todos esos antecedentes anteriormente comentados.

En la edición, se insiste en que el propósito de Lorca no es otro que la lucha por un teatro renovado que aspire a la verdad y que tal verdad no sirva para «espantar» a esos conformistas burgueses que no van al teatro «a recibir lecciones de moral ni a oír cosas desagradables» (*Comedia sin título*, pág. 79). ¿Acaso hay algo más desagradable que la vida? ¿Hay algo más desagradable que una verdad? Es lo que Lorca está poniendo en tela de juicio; esa verdad no puede seguir sepultada bajo los sótanos de un teatro, sino que merece ser exteriorizada, que esté al alcance de todos y que el teatro se entienda como la posibilidad de mejorar la sociedad y no de entretener a una clase social frívola y viciosa que esconde tales imperfecciones en máscaras de una profunda e insultante hipocresía. Lorca no quiere tal público, como tampoco quiere que el teatro se convierta en un divertimento inútil. El editor habla de un teatro «en el que la vida misma



se concibe como representación» (2018: 46-47).

En definitiva, el compromiso social manifestado en *Comedia sin título* es indiscutible en este primer acto, que ha sido el único que hemos podido conservar. No obstante, como hemos venido analizando, además de drama social es una construcción poética tan sobresaliente como el resto de sus obras de ese grupo conocido como *teatro imposible*. Una de las grandes aportaciones de Emilio Peral a este análisis de la obra es la correspondencia entre *Comedia sin título* y el drama francés *Les mystères de l'amour* (1923) de Roger Vitrac, no analizado hasta el momento.

El resurgimiento significativo de la obra tiene como motivo la propuesta de continuación llevada a cabo por Alberto Conejero. Así, el dramaturgo ha proseguido con la inacabada obra lorquiana a través de un juego intertextual y metateatral que mantiene, de la mejor manera posible, la estética del escritor granadino en lo referente al motivo del drama, pero también en la simbología, marcadamente surrealista. Esta continuación de Conejero comienza a partir del acto que se ha conservado de Lorca: a partir del segundo acto, donde aparecerán el resto de personajes que no habían podido desarrollarse ante la interrupción de la creación lorquiana y en la que encontraremos una imperante intertextualidad en la que Alberto Conejero contribuye a gestar su propuesta dramática a través de otros textos de Lorca, fundamentalmente el poemario *Poeta en Nueva York*, de estética muy apropiada para *Comedia sin título*, pero también recogerá elementos de obras teatrales como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín o El público*; en cuanto a la primera referencia, a lo largo de su producción literaria el propio Lorca emplea el drama de Perlimplín con el objeto de mostrar relaciones imposibles debido al cuerpo, esto es, lo físico como impedimento para lograr el amor (*El maleficio de la mariposa*) y, sobre todo, para dar cuenta de la virilidad del personaje masculino, como ocurre con el Leñador en la obra de Conejero. En lo que a metateatralidad se refiere, Conejero mantiene el ansia del protagonista por modificar el teatro y potenciar ese *teatro bajo la arena* («Hasta que un día descubrimos los



trajes debajo de la arena vivísima», pág.106): llevar al aire libre (falsedad) el teatro bajo la arena (teatro de la víscera, la verdad de los sentimientos). Una vez se han desprendido esas barreras con motivo de la revolución que dejó escrita Lorca, el teatro *desgarra sus telones* y el público parece sentirse complacido si pudiera vestir «un traje de primavera». La rebelión es tal que, en el tercer acto, el propio Autor decide improvisar, «levantar la cortina sin saber a qué» (pág. 131), pues, ya lo había dispuesto Lorca, el público no se puede asustar de un teatro cruel y desagradable cuando no es más que un reflejo de la vida: «No hay tal crudeza. Tal solo trasplantar la vida como es» (pág. 132). Si el público es capaz de soportar sus miserables vidas, pensaría García Lorca, será capaz de ver representado tal crudeza existencial. Es una acérrima defensa de indagar en lo cruento de la vida, de «meter las manos en el veneno. Yo el primero» (pág.132). No hay declaración estética más pura-revolucionaria, esto es, más rehumanizadora.

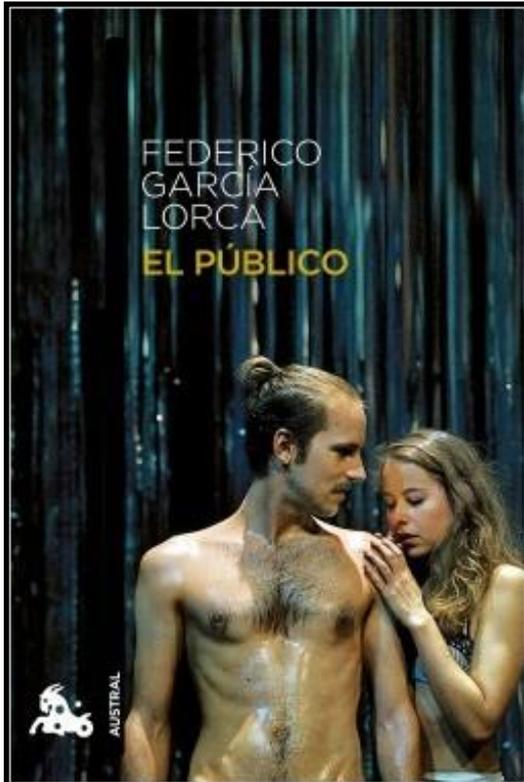
La continuación de Alberto Conejero, en definitiva, mantiene impoluta la idea lorquiana de que «no se soporta más esta injusticia» (pág. 136) y que este compromiso social debe combatirse desde los teatros, desde la literatura, desde el arte, ya concienciado sobre ello en *El público*. Conejero, habiendo asimilado la imaginería del poeta granadino, ha sabido aunar todo el simbolismo de Federico García Lorca con su insistencia en cambiar el mundo desde las tablas. En palabras del editor de la obra, «completa el dibujo de unos personajes que, de acuerdo al esquema del *auto barroco*, se perfilaban en sus caracteres más elementales» (2018: 59), es decir, beneficia a la completa formación y evolución de estos personajes.

En conjunto, la edición presentada por Cátedra ha logrado unificar, sin provocar complicaciones textuales ni autorales, dos obras dialogantes que permiten mantener la idiosincrasia lorquiana en nuestro teatro y revivir la escena del pasado siglo.



GARCÍA LORCA, Federico, *El público*

Javier Domingo Martín
Universidad Complutense de Madrid
domingomartinjavier@gmail.com



GARCÍA LORCA, Federico, *El público*, ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona, Austral 2017, 224 pp. ISBN: 9788408170501

Federico García Lorca (1898-1936) es una de las principales figuras de la literatura española contemporánea: poeta destacado de su generación así como, junto a Valle Inclán, el dramaturgo mejor de las primeras décadas del siglo XX. Dos modos se suelen distinguir en su producción: uno de condición más tradicional y otro de tendencia vanguardista, de afán renovador y exigente. Dentro de este último destaca especialmente *El público*, un drama singular que ha interesado a directores y compositores. La obra, que se plantea como un viaje surrealista al *teatro bajo la arena*, requiere, más que cualquier otra del granadino, de la guía del crítico que oriente al lector/espectador por «el torbellino de pasiones e imágenes» (p. 25) que constituye el drama.

Javier Huerta Calvo, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, asume la responsabilidad en una cuidada edición para Planeta (Austral), revisada y ampliada de la que preparara para dicha colección en 2006. Consta esta de un aparato crítico y filológico de enorme interés. Junto a una extensa introducción —en la que se abordan los principales problemas interpretativos que atañen a la tragedia—, acompaña el texto una amplia selección de 160 notas que oscilan entre la aclaración léxica, la anotación crítica y la exégesis interpretativa.

El primer punto de interés de la edición es su propuesta crítica. Se divide el drama en cinco actos correspondientes a los cinco cuadros que el autor previera en 1933. *El público*, pues, como una obra concebida de manera abierta pero a todas luces completa y perfectamente estructurada, tal y como propone Huerta en su análisis de la estructura interna de la tragedia: tres partes diferenciadas, de las cuales la primera y la última (actos primero y quinto) corresponden al *teatro al aire libre*, y la segunda (actos segundo, tercero y cuarto) al *teatro bajo la arena*. Como afirma el editor, «una fórmula de racionalidad casi matemática para embridar el torbellino de pasiones e imágenes que es *EP*» (p. 25). Destaca como novedad, asimismo, la disposición inicial de la «loa del Pastor Bobo». Esta decisión, también apoyada por otros críticos como José Rubia Barcia, se basa en el análisis de la obra completa de Lorca, en la que es frecuente la utilización de prólogos dramáticos de características similares (en *El maleficio de la mariposa* o *La zapatera prodigiosa*, por ejemplo); así como en el conocimiento de la tradición dramática española, donde este personaje interpretaba prólogos, introitos y loas de función similar.

A estas cuestiones críticas se dedican las primeras páginas de una introducción que, como anunciábamos antes, no se limita al mero comentario filológico, sino que se plantea como una guía de lectura clara, rigurosa y de gran profundidad. La voluntad declarada del estudioso es, según él mismo plantea, la de «ayudar al lector para que no se pierda en el laberinto en que, a veces, parece convertirse el drama» (p. 30). La



perspectiva de Huerta Calvo es triple, y ya conocida para los seguidores de sus trabajos sobre teatro. En primer lugar, una vocación de comparatismo que permite al crítico situar las aspiraciones de Lorca dentro de una perspectiva europea y universal. Se refiere, así, al ambiente dramático que Lorca descubre en Nueva York, con grupo experimentales como el del Neighborhood Playhouse o el Theater Guild y un modo de interpretación revolucionario para la España de entonces, en relación con el teatro chino y el teatro negro. Son constantes las referencias a otras obras contemporáneas de la dramaturgia europea con las que *El público* tiene no pocas conexiones: por ejemplo, analiza el comienzo de la obra en relación con el famoso drama de Pirandello: *Seis personajes en busca de autor* y la influencia clara que ejerció en Lorca la obra *Orfeo* de Jean Cocteau. Además, desgana todas las numerosas referencias intertextuales a la obra de Shakespeare, en concreto, a *Romeo y Julieta* y al *Sueño de una noche de verano*; y la subversión de algunos de los modelos de la tradición europea, como la *Commedia dell'arte*: estudia en particular la figura de Arlequín, relacionado en su origen con la vitalidad y la alegría, pero que en *El público* es una criatura de factura trágica. Son estos unos pocos ejemplos de una larga nómina de creadores de diferentes ámbitos —Genet, Pasolini, Fassbinder, Whitman, Nietzsche— que denotan, en fin, la perspectiva comparatista de la edición, uno de sus grandes aciertos.

En segundo lugar, destaca el importante lugar que ocupan en la edición las cuestiones de representación dramática, aspecto fundamental de los estudios dramáticos contemporáneos (en esta línea, y en relación también con la visión comparatista, prepara Huerta Calvo un *Diccionario de la recepción escénica en España*). La portada elegida, en este sentido, es toda una declaración de intenciones: Nao Albet e Irene Escolar en la última representación de la obra bajo la dirección de Álex Rigola. La introducción de la edición ofrece, pues, un capítulo enteramente dedicado a las puestas en escena de la obra. Desde su estreno en 1962 —solo se representaron dos actos— por el TEU de Medicina que dirigía Juan Antonio Hormigón hasta



la última de Rigola que ilustra la portada. No se limita este apartado a hacer un inventario de las diferentes representaciones, sino que interpreta y valora los múltiples ángulos del hecho teatral, como la escenografía, la reacción del público y la recepción crítica del montaje en la prensa. Concluye Huerta el enorme interés escénico de *El público* y augura que «seguirá despertando la atención de los directores de escena en cuanto obra artística singularísima» (p. 105). De hecho, en la pasada temporada madrileña 2017/2018 se programó una estupenda puesta en escena a cargo del director japonés Yoichi Tajiri.

Esta perspectiva no es óbice para que, en paralelo, introducción y notas desarrollen un análisis hermenéutico del texto dramático de gran profundidad y detalle. Así pues, se estudian los personajes —a través de sus múltiples y difíciles transformaciones— y todo el aparatage simbólico que Lorca despliega en la obra. En este sentido es sobresaliente la anotación, «generosa con el fin no de hacer ningún alarde erudito, sino de ayudar a los lectores a elucidar los numerosos enigmas del texto» (p. 114). La significación de la *nieve*, del *caballo* o del *azul*, entre otros muchos elementos, queda perfectamente delineada. La interpretación se fundamenta en una argumentación sólida que tiene en cuenta no solo la funcionalidad del símbolo en *El público* sino en la obra completa de Lorca: teatro, poesía, conferencias e incluso dibujos (es de agradecer que en esta edición revisada se incluyan las representaciones gráficas del Arlequín, fundamentales para entender la significación de esta figura en el drama). De hecho, la introducción reserva un capítulo al análisis comparado de las obras más arriesgadas del granadino: *Poeta en Nueva York*, en poesía, y *El público*, en teatro, a partir del uso de unos símbolos comunes y un lenguaje surrealista compartido.

Esta edición revisada y actualizada, en fin, es una ocasión excepcional para volver sobre una tragedia que impone la máxima lorquiana según la cual «el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro» (p. 103). Para ello, nada mejor que las herramientas críticas con que Javier



Huerta nos guía en el viaje al *teatro bajo la arena*: una perspectiva comparatista que tiene en cuenta tanto los aspectos puramente dramáticos como los textuales.



Federico y Lola, el desencuentro, de Jon Sarasti

Alba Saura Clares
Universidad de Murcia
albasaura@gmail.com



SARASTI, Jon, *Federico y Lola, el desencuentro*, Madrid, SGAE, 2018. Colección: Teatro Autor Exprés, 55 pp. DL: 21769-2018.

Un encuentro. Un encuentro tan imaginado como real. Un encuentro ensoñado, pero posible. Un encuentro marcado por el respeto, la admiración y la discrepancia. Un encuentro intenso, atrevido, liberador. Un encuentro de pasiones y de apasionados del escenario y de la vida. Un encuentro entre artistas. Un encuentro de teatro, entre los camerinos, en el alma de este arte y de esta profesión. Un encuentro que es el desencuentro entre Federico García Lorca y Lola Membrives. Esta es la bella propuesta que ofrece Jon Sarasti en su texto *Federico y Lola, el desencuentro*.

Jon Sarasti es un dramaturgo y teatrista donostiarra residente en Madrid. *Federico y Lola*, bajo la dirección de Antonio Domínguez, se estrenó el 23 de octubre de 2017 en el Teatro Lara de Madrid, exactamente en la Sala Lola Membrives, a la que da nombre la actriz. El éxito cosechado le hizo repetir entre junio y agosto de 2018. García Lorca fue interpretado por Néstor Gutiérrez y Membrives por Tusti de las Heras. Como leemos en la dedicatoria de la edición, fue esta última actriz la que pidió a Sarasti rendir homenaje escénicamente a Lola Membrives y rememorarla en España, idea que originó el texto.

La obra presenta un espacio único, el camerino de la actriz hispano-argentina en el Teatro Avenida¹, situado en la Avenida de Mayo de Buenos Aires. El espacio íntimo y realista que se sugiere nos conduce a un tiempo histórico pasado y permite conformar el lugar del *desencuentro*, el desvelo de las intimidades, la expresión en libertad entre el creador y una de las actrices que lo consagró. En el espacio de lo privado, Sarasti hace florecer los fantasmas que rondarían a Lorca durante este tiempo y las claves de su proceso creativo, así como evidencia el ingenio de Membrives y la importancia de su legado en el teatro del siglo XX.

El desarrollo de la acción tiene lugar el 14 de marzo de 1934, en la penúltima función de *La zapatera prodigiosa* sobre este escenario. Lorca se marcharía de Buenos Aires el 27 de marzo de este mismo año. El contexto resulta idóneo para la representación porque nos sitúa ante el conflicto, en un tiempo de tensión. Se perciben los primeros miedos hacia el enfrentamiento bélico en España y se hace necesario el posicionamiento político, como

¹ El Teatro Avenida es un enclave histórico de la escena bonaerense. Inaugurado en 1908, por su escenario pasaron los grandes actores de principios de siglo, desde la familia Podestá a los afamados capocómicos. Entre algunos datos que se ofrecen en la conversación de este texto, Lola Membrives ya había estrenado en este lugar *La malquerida* y *Los intereses creados* de Jacinto Benavente en 1922. En 1933 estrenaría con gran éxito *Bodas de sangre* en el Teatro Maipó, reponiéndolo en el Teatro Avenida y acompañándolo de *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. Además, en este mismo espacio estrenaría Margarita Xirgu en 1945 *La casa de Bernarda Alba*. El teatro se incendió en los setenta, fue reinagurado en 1994 y continúa en activo hasta la actualidad, dedicado más a espectáculos líricos. La investigación de Beatriz Seibel (2010) resulta un volumen indispensable con datos precisos sobre este período.



defiende el propio Federico. La obra se despliega, por tanto, en el tiempo anterior a la tragedia, al asesinato del escritor, tan asentado en nuestra memoria colectiva. Federico se presenta en esta obra en un período de plenitud, de éxito y de vitalidad. El triunfo económico que le está profiriendo su estancia en Buenos Aires es solo comparable al éxito que vive con el proyecto de La Barraca y su inquietud por realizar un teatro de marcado compromiso estético y político: «Federico.- Después de lo que ya sé, no es coherente no utilizar mi teatro como arma» (Sarasti 2018, 50).

El contexto en que Sarasti ubica su propuesta y la disputa entre Lola y Federico al finalizar la pieza evidencia el enfrentamiento real que se vivirá en la escena bonarense como trasunto del conflicto bélico español. Pensemos que en 1937 se hallan en la capital argentina compañías españolas como la de Lola Membrives, García León-Perales, María Guerrero-Díaz de Mendoza (sobrina e hijo del afamado primer binomio con estos nombres), Valeriano León-Aurora Redondo, Irene López Heredia o Margarita Xirgu². Esta última actriz despertó numerosas polémicas por su filiación política e Irene López Heredia llegó a intentar impedir su desarrollo profesional por comunista (Seibel 2010, 139-140). Un paradigma de cómo los dos bandos ideológicos españoles se enfrentaban también sobre las tablas en Argentina es la crítica realizada por José E. Assaf en 1937, donde defiende las obras de José María Pemán y niega cualquier valor teatral en Lorca:

Conviene, entonces, no exagerar. Todo lo que Lorca sabe hacer es tomarse un romance bonito con cierta frecuencia. En saliendo de ahí, no sabe nada. (...) ¿Cómo se explica entonces el éxito que obtuvieron en Buenos Aires *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa* con doña Lola Membrives, y el ruido que hizo en el Odeón *Doña Rosita, la soltera* o *El lenguaje de las flores* con doña Margarita Xirgu? Pues es muy fácil de explicarlo. Hemos hablado de propaganda. (...) Fueron más de dos o tres los periodistas que *decretaron* el éxito de García Lorca en Buenos Aires. Fueron todos los periodistas de la izquierda social e ideológica. (Assaf 1937, 161-162)

² Para más información, remitimos a Nel Diago (1994: 17 – 32) y Beatriz Seibel (2010: 139 – 141). En el caso de Margarita Xirgu, resulta reseñable en correlación con este texto el éxito cosechado en el Teatro Smart en 1937, regentado por Blanca Podestá, con las representaciones de *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*.



Y, más adelante, afirmará:

No puede afirmarse de Pemán que sea un gran dramaturgo. Pero, en cuanto a las comparaciones entre él y García Lorca, es necesario poner en claro dos o tres verdades: Pemán es un talento de primera categoría, y Lorca un intuitivo de segunda, sentimental, lloriqueador y sin condiciones de hombre. Pemán es, antes que nada, un español entero; García fue siempre más “gitano” que español; y luego, comparado con Pemán, el pobre Federico no pasa de ser un modesto analfabeto. (Assaf 1937, 168)

Al fin y al cabo, como asegura Beatriz Seibel, «En el teatro, presentar una obra de García Lorca como Margarita Xirgu es tomar partido por los republicanos, y un beneficio de la compañía Aurora Redondo-Valeriano León en 1937 puede convertirse en un acto de exaltación falangista» (Seibel, 2010: 141). Esta realidad futura comienza a percibirse en la propuesta que Sarasti ubica en 1934.

Federico y Lola se divide en siete escenas, cuyos títulos sugerentes sintetizan el sentido de cada tramo de la conversación: «El espionaje», «La alegría (comedia)», «La fama», «Yerma», «La empresa», «Dramaturgo y actriz» y «La libertad». No obstante, todo ocurre de forma fluida y sin interrupciones durante este diálogo, entre las cinco y las siete de la tarde, como señala el dramaturgo, en las horas previas a la representación de *La zapatera prodigiosa*. El texto gira en torno a un conflicto que, aunque en apariencia anecdótico, guarda un destacado sentido profundo. Lola Membrives ha alcanzado un éxito tan elevado con los últimos estrenos de García Lorca en Buenos Aires, especialmente con *La zapatera prodigiosa*, que desea estrenar *Yerma*. En las continuas frases «esquivas» de García Lorca, como define el autor, el espectador intuye que algo profundo está inundando la mente del escritor, quien no desea que Membrives estrene su nueva obra. Esta negación emana de un marcado compromiso artístico del autor y de la evidencia de dos visiones antagónicas sobre la vida y la sociedad por parte de los protagonistas, en su extremo de las dos visiones políticas que se enfrentarán en España tras el golpe de Estado de 1936.



Federico no quiere que Lola interprete a *Yerma* porque ansía componer una tragedia contemporánea. Le reprocha, en numerosas ocasiones durante la conversación, que ella reclama un drama burgués que Lorca no desea escribir:

LOLA.- Si yo entiendo el sentido trágico del teatro, pero podemos hacer comedia para que la gente se divierta y lo pase bien, y se ría...

FEDERICO.- No, no, no. (*Entusiasta*) La muerte trágica es la única manera de tomar en serio la existencia, desde siempre. Sin la muerte no hay miedo, y el miedo mueve a las personas al teatro. (Sarasti 2018, 21)

La lectura que Membrives realiza de *Yerma* resulta mermada ante la visión profunda sobre la mujer que Lorca busca otorgar. *Yerma* no es solo una mujer sin hijos, es la construcción del deseo sexual que se había negado a las mujeres. Es un grito pasional, liberador y rebelde. *Yerma* no solo se enfrenta a Juan, desafía a la sociedad que, como en *La casa de Bernada Alba*, pide «hilo y aguja para las hembras». A su vez, como recalca Membrives, *Yerma* se convierte en el grito liberador del propio poeta que se enfrenta a la represión por su homosexualidad y a todas las ataduras sociales que oprimen a los individuos.

La obra consigue, con máximo interés, posicionarnos como espectadores de la batalla. En este sentido, el texto se aleja de un posicionamiento claro ante uno de los dos personajes. La obra fluctúa entre Lola y Federico y logra que empaticemos con ambos. El respeto que se eleva por la actriz y empresaria es el mismo que se mantiene por el dramaturgo y poeta. Incluso cuando se despiertan los comentarios más abruptos sobre política, la construcción tan cuidada que Sarasti realiza de ambos personajes nos permite conocer sus apetitos más profundos y comprender sus desvelos.

Sin duda, Sarasti ha realizado un profundo estudio histórico, ha buceado por la vida de los dos protagonistas y ha viajado con ellos al Buenos Aires de 1934. No obstante, el amplio conocimiento que demuestra se trabaja con sumo ingenio para no convertirse en una propuesta de carácter histórico. No se trata de una biografía fidedigna de ambos artistas, sino que el



dramaturgo fisgonea en sus vidas para después ficcionalizarlas. El tiempo que presenciamos en la obra fundamenta sus pilares en el trabajo histórico, pero brilla en la recreación literaria y teatral.

En la acción dramática, la intriga se genera desde el comienzo de la representación, en los planes urdidos por Lola para conseguir estrenar *Yerma*. Paulatinamente, en un proceso casi detectivesco, surgen los detalles que dejan entrever cómo la actriz tiene bajo su control todo el espacio bonearense de Lorca, y sus amistades, y cómo luchará incansablemente por alcanzar la obra que ansía representar y el éxito teatral que le augura.

Uno de los aciertos más profundos de la obra, sutil y esencial, es que en toda la propuesta se respira el teatro lorquiano. Jon Sarasti ha conseguido con gran destreza construir a través de su texto, por medio del entramado dramático, el viraje artístico que está viviendo el propio Federico en 1934. En este sentido, las primeras secuencias se construyen en un ambiente distendido y jovial, donde actriz y autor comparten recuerdos, alegrías y canciones que reproducen a *La zapatera prodigiosa*, las cuales Lola canta y Federico interpreta al piano. Conforme avanza la trama, la relación se tensa, el tempo se vuelve más denso y entramos en un espacio que evoca a la tragedia que el dramaturgo busca componer. Las escenas finales remiten a los ideales políticos del autor, a su deseo por construir un teatro que se convierta en un arma revolucionaria. Quiere liberar a la mujer, como desea liberarse a sí mismo y a la sociedad con sus propuestas. Cuando el punto álgido de la discusión se alcance, comprenderemos el sino trágico del protagonista, a quien asesinarán al comienzo de la Guerra Civil española, y la desolación de Lola, vaticinadora de su destino.

Resulta sumamente reseñable la recuperación que realiza este texto de la figura de Lola Membrives. Como el autor reconoce en su dedicatoria, una actriz esencial y olvidada en España más que en Argentina (donde un teatro lleva su nombre en la Avenida Corrientes 1280). En este arte efímero que es el teatro, el olvido resulta su esencia misma. No obstante, el homenaje realizado a Membrives a través de esta obra era un hecho necesario. No solo



por las cualidades dramáticas que sin duda tuvo como actriz, no solo por ser una de las grandes artistas de la escena, por el deleite interpretativo, por el disfrute y la emoción que provocaría en sus representaciones. Más allá de eso, como resalta Sarastí, Lola fue una empresaria. La Compañía Lola Membrives estaba regentada por esta mujer que con claridad y firmeza luchaba cada noche porque el telón subiera y el arte recibiera los beneficios económicos que mantenían a flote al equipo de trabajo. Su marido, Juan Reforzo, la acompañó en este proyecto artístico y vital que mantuvo hasta el final de sus días. En 1933, Membrives llevaba más de una década trabajando por la representación de los dramaturgos españoles en Argentina, los que a su vez le otorgaron grandes éxitos de taquilla. De ahí que ella fuera la gran embajadora teatral entre dos escenas, la española y la argentina, cuyas historias se escriben paralelas y unidas en el ámbito teatral hasta la actualidad.

A su vez, resaltar la figura de Lola Membrives, como también el texto trabaja en diferentes momentos, es homenajear a tantas otras primeras actrices que fueron empresarias de sus compañías en un contexto que mantenía bajo la sombra sus logros. Tuvieron que luchar con coraje por el teatro, por su reconocimiento como empresarias, por su respeto como mujeres. Recordamos nombres en Argentina como Blanca Podestá, Angelina Pagano o Eva Franco, con las cuales también tuvo relación artística Lorca en su estancia bonaerense. O las compañías españolas en gira y que se afincaron en Buenos Aires, como la de Irene López Heredia y Margarita Xirgu, quien logra el estreno de *Yerma* ante la rabia de Lola.

Una secuencia de suma belleza en el texto *Federico y Lola, el desencuentro* es el reclamo de la actriz por interpretar grandes papeles de mujeres. Membrives quiere ensalzar a Federico para consagrarse a sí misma en sus creaciones. Como ella le alaba, Lorca construye en sus obras a mujeres de diferentes rasgos y características, con conflictos profundos y sorprendentes en la época, rebeldes y apasionadas, para deleite de las actrices que logren interpretarlo:



FEDERICO.- (...) Soy tu mayor admirador, eres una magnífica zapatera y me emocionas cuando haces *La malquerida*, de madre viuda con una hija...

LOLA.- ¡Sí! ¿Y cuántas más como esa? El mundo es de los hombres, Federico, las mujeres no son protagonistas. Tú eres un lujo, una suerte que me ha caído del cielo. Ya lo sabes bien: los hombres que nos aplauden perdonan a una mujer protagonista si tiene destino trágico, si se equivoca, si está loca. Yo no puedo dejar escapar un personaje femenino aunque me tenga que volver del revés. (Sarasti 2018, 36)

Como observamos, más allá de una recreación histórica que desnude a estos personajes ante el espectador, la obra de Sarasti nos sitúa en el centro del teatro y la sociedad. Se discute sobre el arte como profesión y como arma política; se habla de teatro, de modos de representación, de proyectos empresariales y de poéticas dramáticas; se enfrentan visiones sobre la mujer y su necesidad de rebelión social; se escudriña la libertad, la ideología política, el miedo y el deber social. Se habla de Federico y de Lola, de dos grandes figuras en la historia teatral entre España y Argentina. El encuentro privado de estos dos nombres inconmensurables se abre hacia lo público y nos sitúa, como lectores y espectadores, ante una afrenta que es teatro puro y vida, como fueron el gran escritor Federico García Lorca y la gran actriz y empresaria Lola Membrives. Jon Sarasti ha escrito un texto de gran destreza e interés, de belleza poética y sentido crítico. Sin duda, una obra para deleitarse leyendo y, esperemos, viendo sobre los escenarios que tanto amaron Federico y Lola.

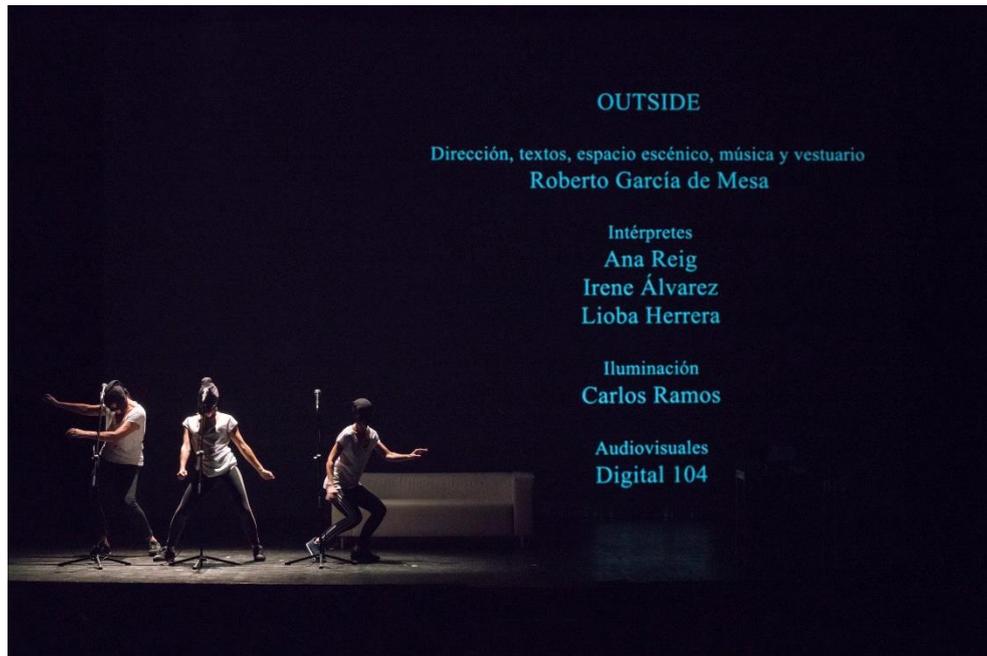
FUENTES CITADAS

- ASSAF, José. 1937. *El teatro argentino como problema nacional*. Buenos Aires: Editorial Criterio.
- DIAGO, Nel. 1994. «Buenos Aires: la capital teatral de España (1936-1939)». En *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, ed. Osvaldo Pellettieri, 17-32. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- SARASTI, Jon. 2018. *Federico y Lola, el desencuentro*. Madrid: SGAE.
- SEIBEL, Beatriz. 2010. *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.



***Outside*, de Roberto García de Mesa**

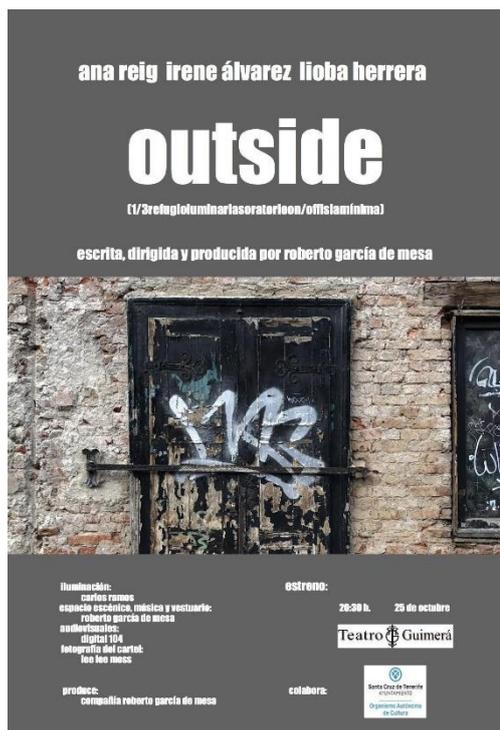
Yolanda Castro Martín
Universidad de la Laguna
yymar@outlook.es



Fotografía de Alberto Reverón

Con las primeras gotas de lluvia se estrenó *Outside* en el acogedor Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias). El jueves 25 de octubre tuvimos la oportunidad de presenciar la exquisita cosmovisión de Roberto García de Mesa, empática hacia los sucesos que tiñen el contexto mundial, capaz de abrir una ventana al cuestionamiento del individuo en el momento presente.

Outside es una obra escrita, dirigida y producida por Roberto García de Mesa, una de las voces más singulares del panorama canario actual, conocido por su talante como poeta, dramaturgo, dramaturgista, performer, director de escena, productor de teatro, creador escénico, narrador, ensayista, investigador, artista visual y músico. Si bien a lo largo de su producción literaria se ha significado por la diversidad de su gesto creativo, desde hace veinte años ha dedicado buena parte de su actividad a la escritura y creación escénica. A esto cabe añadir que es un autor mediático e internacional, algunos de sus textos han sido traducidos al inglés, griego, alemán, francés y al esloveno, además, debido a su constante participación en el panorama cultural, especialmente en el teatro, ha llegado a fundar, en 2015, su compañía con el fin de representar sus obras escritas tiempo atrás, crear, en definitiva, un repertorio propio y estable.



El conjunto de la puesta en escena de *Outside* revela la dedicación de un gran equipo profesional con verdadera sinergia, en efecto, es teatro visual porque todos los recursos se fusionan para generar la atmósfera inconfundible de la dramaturgia característica de García de Mesa. Al igual que *Hamlet Post Scriptum* (2012) y *La edad del frío. Conversaciones con Antígona* (2015), su última creación nos envuelve, pues cada una de sus capas encierra un estudio virtuoso.

Baste como muestra el exquisito cartel ilustrado por Lee Lee Moss que, en forma de metáfora, retrata, desde mi óptica, nuestros propios muros.





Fotografía de Alberto Reverón

Se narran hechos reales logrados a través de la excelente interpretación de las actrices Ana Reig, Irene Álvarez y Lioba Herrera que inducen al público en escena, mediante el uso corporal o el juego de movimientos rítmicos, a la abstracción. Todo ello, aderezado con potentes textos que animan a bifurcarnos en esencia ante nuestros miedos; es más, todas las aristas de los personajes desafían a sentir la realidad, una realidad que golpea como un balón en la cara. El espectáculo está respaldado por el montaje audiovisual de Digital 104 compuesto, en este caso, por Jairo López, Domingo J. González y Jonay García, y a esto se le suma la labor del técnico de iluminación y sonido Carlos Ramos Martín. Se debe agregar que las piezas musicales que ambientan la representación fueron compuestas, interpretadas, grabadas y producidas por el mismo dramaturgo, razón por la cual, García de Mesa nos acerca a su mundo creando con mimo cada detalle.

Ser espectador o espectadora de *Outside* consiste inicialmente en un acto de dialéctica. Sin duda, es una obra filosófica porque nos plantea grandes interrogantes, nos anima a ser críticos y a tener curiosidad por los acontecimientos que están al otro lado de la frontera que separa tanto países como géneros. La mayoría de la poesía escénica está destinada a ser disfrutada invitándonos a reflexionar, del mismo modo que se lee un periódico o se visualiza un telediario, aunque, en este caso, la información no es manipulada y las distancias que nos puede delinear el sistema se difuminan en el escenario mediante un lenguaje sutil pero revelador.



Fotografía de Alberto Reverón

Todavía cabe señalar que ha sido una propuesta vinculada a los signos de la conciencia social, en su conjunto, desprende energías poliédricas diferenciadas en cinco piezas breves en las que fluctúan motivos heterogéneos, son así denominadas: *1/3* (2006); *Refugio* (2017); *Luminarias* (2004); *Oratorio On/Off* (2011) e *Isla mínima* (2008).





Fotografía de Alberto Reverón



Fotografía de Alberto Reverón

Deseo subrayar, además, la capacidad de intromisión de la que, en apenas setenta minutos, se nos hace partícipes. De manera puntual me refiero a la facultad de explorar prejuicios sobre la situación

de los refugiados, el síndrome

del gemelo evanescente, así como una postura tajantemente crítica frente a las numerosas situaciones de machismo en nuestros días y en nuestra sociedad. Más aún, se invita a la reflexión de coyunturas inmersas desde la propia identidad hasta en los factores que ahondan dentro de un contexto y que van más allá de los colores de las banderas o religiones. Es así como se crea la ilusión de un escenario, convertido en una verja de alambre que rodea al personaje, a la vez que incluye al público a identificarse con cada



pieza, cuestionando si la presa es realmente el personaje en escena o somos nosotros.



Fotografía de Alberto Reverón

Si bien es posible sostener infinitos pareceres ante los detalles que albergan de principio a fin los conceptos de *Outside*, animo a disfrutar del espectáculo que el polifacético Roberto García de Mesa nos regala en un delicioso diálogo interno.

Ficha artística:

Título de la obra: *Outside*

Dirección, textos, espacio escénico, música y vestuario: Roberto García de Mesa.

Intérpretes: Ana Reig, Irene Álvarez y Lioba Herrera.

Iluminación: Carlos Ramos.

Audiovisuales: Digital 104.

Fotografía del cartel: Lee Lee Moss.

Diseño del cartel: Lee Lee Moss y Roberto García de Mesa.

Producido por Compañía Roberto García de Mesa.



Desde lo invisible
La Quintana Teatro. 25 de mayo
Teatro Valle-Inclán (Madrid)

Dirección: Rolando San Martín.

Dramaturgia: Irma Correa y Rubén Tejerina.

Intérpretes: Didier Maes, Victoria Teijeiro, Isabel Rodes.¹

Esther Fernández
Rice University
ef14@rice.edu

¡Qué curiosa es la vida! ¡Qué belleza esconde y qué siniestra coincidencia! ¡Cómo ver tan fácil lo difícil! ¡Cómo no dar importancia a lo que no la tiene? En ellos todo lo rápido es más lento. Tienen otro pulso, otro tiempo de respirar, otro modo de mirar. Y ¿por qué me parece que su forma de mirar es más acertada, más reposada, más sincera? Son como son, pero son verdaderos. ¿Y por qué me parece que ellos son más felices en su verdad que yo en la mía? [*Desde lo invisible*]

La luz ilumina a dos mujeres sentadas en sillas en medio del escenario. Parecen ignorarnos mientras nosotros, el público, las dedicamos toda nuestra atención intentando descifrarlas. Da la impresión que se comunican entre ellas pero a base de ruidos guturales y de gestos contorsionados, un lenguaje secreto ante el cual estamos excluidos. Y es, entonces, cuando empezamos a sentirnos incómodos en nuestras butacas porque, la mayoría, no estamos acostumbrados a mirar cara a cara a personas con diversidad funcional que la sociedad lleva

¹ *Desde lo invisible* hizo parte del festival *Una mirada diferente*, auspiciado por el Centro Dramático Nacional (CDN) que se celebró en Madrid del 18 al 27 de mayo del 2018 y que reunió a toda una serie de artistas y compañías de teatro y danza nacionales e internacionales que mostraron sus creaciones sobre el tema de la discapacidad física e intelectual.

siglos enseñándonos a relegarla a lo invisible. Sin embargo, *Desde lo invisible* consigue que el espectador medio conecte poco a poco con estas dos protagonistas y con toda una serie de personajes discapacitados en los que se desdoblán ambas actrices a lo largo del montaje.

Aunque *Desde lo invisible* rezuma contemporaneidad y urgencia se trata, en realidad, de un re-estreno del 2008, ganador del Premio Max al Espectáculo Revelación de aquel año. La obra surgió originalmente como un proyecto de fin de carrera de las dos actrices protagonistas, Victoria Teijeiro e Isabel Rodes, en su último año en la RESAD. Teijeiro y Rodes acudieron durante seis meses a un centro ocupacional de la Fundación ANDE de Madrid, donde realizaron un trabajo de campo que más tarde se convertiría en la base fundacional de este proyecto. A lo largo del proceso de ensayos y con la colaboración de los dramaturgos, Irma Correa y Rubén Tejerina, fueron dando forma a este montaje. El producto final es el resultado de un intenso proceso de investigación y de creación colectiva elaborado a fuego lento, con un cariño y una delicadeza artesanal.

La trama de la obra la compone un collage de varias escenas alrededor de situaciones que se van desarrollando y entrelazándose entre sí. Cada una de las micro historias ilustra un caso distinto entorno a la discapacidad intelectual de distintos personajes. Una madre se ve ante la difícil tesitura de dar a luz a un hijo con muchas posibilidades de que nazca discapacitado, una chica no llega a comprender el hecho de que su rutina diaria se vea interrumpida un solo día, otra joven con el síndrome de Tourette canta compulsivamente canciones de Madonna, un empleada discapacitada se enfrenta a su primer día de trabajo, una mujer cae en la desesperación al verse encargada de cuidar de su hermana durante el resto de su vida y una pareja de jóvenes que conviven en un taller ocupacional comparten con nosotros sus sueños y esperanzas.





Desde lo invisible (La Quintana Teatro)
Victoria Teijeiro, Isabel Rodes.
Foto cortesía de Victoria Teijeiro e Isabel Rodes.

Todas estas historias se van hilvanando a la vez que exhiben sus complejidades ante el espectador. El hecho de que las tramas estén entrecortadas entre sí da al público el tiempo y la distancia necesaria para asimilar lo que contempla, sin llegar a conclusiones o a juicios apresurados. En este sentido, se trata de una obra que tanto desde su contenido como desde su forma está diseñada para cuestionar al espectador cómo entiende cada una de estas situaciones y cómo reaccionaría ante ellas.



Desde lo invisible (La Quintana Teatro)
Didier Maes, Victoria Teijeiro, Isabel Rodes.
Foto cortesía de Victoria Teijeiro e Isabel Rodes.

A este marco conceptual hay que añadir una reflexiva actuación por parte de las actrices. En ningún momento caen en la caricatura, la exageración o en el paternalismo ante sus personajes. Es, precisamente, esta posición neutral pero rebotante de poesía, uno de los fuertes de la función. Gran parte del lirismo de la obra viene de la coreografía y del trabajo coral junto con el actor/músico Didier Maes que representa al monitor del centro. Este personaje resulta el más metafórico de todos ya que también da cuerpo a la música. En sus manos, una muleta tiene el poder de convertirse en una flauta. La escenografía otorga, también, a la totalidad del montaje una atmósfera onírica de juegos infantiles y de fantasía que incita a soñar y a compartir con los protagonistas sus mundos imaginarios.

Y es que *Desde lo invisible* invita a contemplar las estrellas y a mirar sin prejuicios y con la mayor naturalidad hacia lo desconocido, tal como lo deja entredicho la última acotación de la obra:



Comienza a escucharse un tema musical fundido con las voces de varios chicos del Centro de Discapacitados donde dicen lo que querrían ser de mayor. Quique les señala alguna estrella, mientras ellos miran obnubilados y Teresa se come su bocadillo de jamón. [Correa y Tejerina, *Desde lo invisible*]



Desde lo invisible (La Quintana Teatro)
Didier Maes, Victoria Teijeiro, Isabel Rodes.
Foto cortesía de Victoria Teijeiro e Isabel Rodes.

Una vez que concluye la representación conocemos las historias de estos protagonistas, sabemos quiénes son y de dónde vienen. Su presencia en escena nos reconforta y los miramos con admiración por su coraje y su fuerza vital. *Desde lo invisible* logra a través de la unión del teatro y de la investigación que la visibilidad que adquieren estos personajes en escena traspase el espacio del teatro y se extienda a la sociedad, gracias a unos espectadores que han conseguido aprender a mirar de otro modo.

***Vamos a contar mentiras, de Alfonso Paso,
en húngaro, al aire libre***

(Tihany [Hungría], 27 de julio de 2018, producción del teatro *Játékszín*)

Eszter Katona
Universidad de Szeged
katonaeszter@gmail.com



El pasado 10 de julio se cumplieron cuarenta años del fallecimiento de Alfonso Paso. Sin embargo, su obra es vigente por el mundo. Actualmente –como podemos leer en la página oficial del dramaturgo dirigida por su hija– en siete países representan alguna obra suya y en breve, en otros tres países más se estrenarán. Entre los siete países figura también Hungría donde se estrenó *Vamos a contar mentiras* en el teatro al aire libre

de Tihany por la compañía de *Játékszín* de Budapest. Aprovechando la reseña del espectáculo quisiera dar también un breve resumen sobre la recepción húngara¹ del más prolífico² dramaturgo español de la segunda mitad del siglo pasado.

Alfonso Paso no solo fue el autor más productivo sino también el más representado en los teatros españoles de la posguerra. Para los lectores españoles es bien conocido el dibujo de Antonio Mingote sobre una pareja leyendo un periódico cuya cartelera está repleta de obras de Paso, y el marido pregunta a su mujer: «¿Qué prefieres para esta noche, cine o Alfonso Paso?»



El chiste, además de expresar la enorme popularidad de Paso, tenía fundamentos: en 1968, en siete teatros de Madrid presentaban sus obras, y durante varios meses el cartel de «No hay localidades» figuraba en las taquilleras de todos ellos.

¹ La presente reseña se encuadra dentro de la investigación sobre la recepción del teatro español en Hungría apoyada por «Bolyai János Kutatási Ösztöndíj» (Beca de investigación János Bolyai de la Academia Húngara de las Ciencias).

² Escribió 230 obras de teatro de las que se estrenó 189 y nueve adaptaciones. Sus piezas han sido traducidas a 30 idiomas, entre ellos al italiano, inglés, alemán, francés, sueco, noruego, danés, ruso, checo, húngaro, japonés, polaco, portugués, turco y árabe (<http://alfonsopaso.com/teatro-de-alfonso-paso>).

El nombre de Alfonso Paso se hizo conocido en Hungría en 1967³, cuando, según los datos del Instituto y Museo de la Historia del Teatro Húngaro (OSZMI), tres teatros de la provincia estrenaron simultáneamente la comedia policíaca *Usted puede ser un asesino* (*Ön is lehet gyilkos*): el Teatro Nacional de Pécs (director: Sándor Szilágyi), el Teatro Jókai de Békéscsaba (director: Lajos Máté) y el Teatro Szigligeti de Szolnok (director: Mihály Laczkó). Dos años más tarde encontramos otros dos estrenos de la misma pieza: en el teatro Népszínház de Subotica⁴ (director: József Bór) y en el Teatro Nacional de Miskolc (director: László Hegedűs). La comedia seguía popular desde entonces y de vez en cuando aparece en el repertorio en los teatros húngaros: en 1979, en el Teatro Kisfaludy de Győr (director: Iván Vas-Zoltán), en 1982, en el Teatro Nacional de Szeged (director: Zoltán Seregi), en 1987, en el Teatro Hevesi Sándor de Zalaegerszeg (director: Imre Halasi), en 1989, en el teatro *Vidám Színpad* de Budapest (director: György Pethes), en 1994, en el Teatro Jászai Mari de Tatabánya (director: György Pethes), en 2003, en el Teatro Karinthy de Budapest (director: Dezső Straub). En total, pues, entre 1967 y 2003 encontré once estrenos de *Usted puede ser asesino*.

Otra pieza de mucha popularidad es *Vamos a contar mentiras* que está presente en las tablas húngaras –según nos informa otra vez la base de datos de OSZMI– desde 1990 hasta nuestros días, en total en diez estrenos. Se escenificó en 1990, en el Teatro Csokonai de Debrecen (director: László Porcsin), en 1991, en el Teatro Csiky Gergely de Kaposvár (director: Róbert Koltai), en 1997, en el Teatro de Újpest (directora: Denise Radó), en 1998, en el teatro *Népszínház* de Subotica (director: István Znamenák), en 2002, en el Teatro Móricz Zsigmond de Nyíregyháza (director: Miklós Tóth), otro estreno en 2002, en *Vidámszínpad* de Budapest (directora: Denise Radó), en

³ Aunque ya en 1965 una compañía universitaria estrenó *Juicio contra un sinvergüenza* (*Egy csirkefogó ügyében*) en Sopron, en el Teatro Petőfi, probablemente en la traducción de László András. De la misma pieza, en 1960, se rodó también una adaptación a la tele, dirigida por Márta Kende (1960).

⁴ Subotica pertenece a Serbia, pero la obra fue presentada en húngaro.



2010, en Keszthely por la compañía del Teatro Hevesi Sándor de Zalaegerszeg (directora: Denise Radó), en 2011, en el Teatro y Casa de Artes Bartók de Dunaújváros (director: Attila Kiss), en 2016, en el Teatro Latinovits de Budaörs (director: István Znamenák) y, por último, de momento, en 2018, en *Játékszín* de Budapest (directora: Denise Radó). Como curiosidad menciono que esta comedia –aunque siempre se utilizaba la misma traducción, la de János Horvát⁵– en las carteleras llevaba tres diferentes títulos: *Hiszi? Nem hiszi?* (1990), *Hazudj inkább, kedvesem!* (1991, 1998, 2002⁶, 2016, 2018) y *Mennyből a ... hulla* (1997, 2002⁷, 2010, 2011).

Además de estas dos obras, la tercera pieza de Paso puesta en escena en Hungría es *Cosas de papá y mamá* (*Papa és mama bonyodalmai*) que fue estrenada una sola vez en el Teatro Thália de Kassa⁸, en 2002 (director: Lajos Horváth).

Es verdad que las obras traducidas no son muchas si consideramos la enorme producción dramática de Alfonso Paso, sin embargo el número de los estrenos –once direcciones de *Usted puede ser asesino* y diez de *Vamos a contar mentiras*– de las dos comedias policíacas no es despreciable en un país donde el público apenas conoce el teatro español. Los directores húngaros en sus entrevistas muchas veces destacan que el periodo de los ensayos siempre es muy agradable, los actores trabajan con entusiasmo, visto que, como nos dice Róbert Koltai –director del estreno de 1991 de *Vamos a contar mentiras*– las obras de Paso «son muy entretenidas y es un placer estrenarlas» [Várhegyi, 1991].

Después de este breve panorama sobre las obras de Paso en Hungría, volvamos a la pieza de esta reseña, *Vamos a contar mentiras*, una de las comedias más divertidas del autor madrileño y la más representada

⁵ János Horvát, periodista, reportero, fundador de un canal televisivo de deportes y embajador de Hungría en Cuba entre 2007-2010. Traductor de textos teatrales de español e inglés.

⁶ En el estreno de Nyíregyháza.

⁷ En el estreno de Budapest.

⁸ Kassa está en Eslovaquia, pero la obra fue estrenada en húngaro.



mundialmente. La obra debutó en España a comienzos de los sesenta y con esta Paso cosechó uno de sus mayores triunfos: en Madrid quedaba en cartel 202 días entre septiembre de 1961⁹ y abril de 1962.

La historia se desarrolla en una casa familiar madrileña donde vive Julia, una mujer que pasa sus días contando mentiras para achacar la monotonía y el aburrimiento de su vida acomodada. Su fantasía vuela sin fronteras, imagina situaciones que parecen reales pero no lo son, y con estas desespera a su marido y a todos los que en ellas se ven envueltos. Una Nochebuena Julia sale con su marido (Carlos) y un amigo familiar (Lorenzo) para cenar en un restaurante de lujo, mientras tanto un ladrón, compinchado con la criada de la casa, entra a su casa a robar las joyas y el dinero de la familia. Después de una pelea, el delincuente asesina por casualidad a la criada. Las complicaciones empiezan cuando Julia repentinamente vuelve a casa, descubre al ladrón y este la amenaza con matarla a menos que le ayude a escapar con las joyas, el dinero y el cadáver de la criada. Así, Julia tiene que evitar que su marido y su amigo se enteren de todo lo que está sucediendo. Pero, después de tantas mentiras ¿quién va a creer esta vez todos sus manejos y situaciones inexplicables? Por supuesto, nadie, aunque Julia esta vez sí que intenta decir la verdad.

La construcción de la acción no sigue el modelo clásico de una historia policíaca ya que los espectadores son testigos del crimen (cometido casualmente), así, más bien la intriga, la incompreensión y las equivocaciones crean el ambiente policial. El cadáver bajo la cama es un accesorio imprescindible de este género y Eliza, la criada (Judít Román) es un muerto ejemplar durante casi todo el espectáculo, aunque para la actriz no puede ser una actuación muy agradable quedar inmóvil una hora y media bajo un mueble. El cadáver da juego de miedo, equivoco y apariencia engañosa a infinidad de situaciones de irresistible hilaridad. En cuanto al juego actoral, los papeles de Julia (Enikő Tóth), Carlos (József Kerekes) y

⁹ El estreno fue en el Teatro Infanta Beatriz, el 28 de septiembre de 1961.



Lorenzo (András Csonka) evidentemente son más gratos que el del cadáver. Representan tipos de la clase acomodada, su situación social, el aburrimiento y las mentiras de Julia nos recuerdan a *Nora* de Ibsen, pero en su versión cómica y sin honduras psicológicas.

La obra –como constata el crítico de *ABC* después del primer estreno en Madrid– encierra dificultades de ritmo, acción y movimiento [Marquerie, 1961], pero todas fueron superadas y resueltas con maestría por la directora (Denise Radó¹⁰) y los actores. Como tuve la oportunidad de ver la producción de *Játékszín*¹¹ en el teatro al aire libre de Tihany, junto al lago Balaton, pude constatar que ni los mosquitos –ingredientes indispensables de un espectáculo al aire libre junto a un agua natural– podían quitar las ganas del público que agradeció el juego repleto de humor y comicidad con grandes risas y carcajadas.



Diseños del vestuario de Yvette Alida Kovács (Fuente: Página web *Fidelio*)

¹⁰ Denise Radó dirigió esta obra ya más veces, primero en 1997, luego en 2002, en 2010 y, últimamente, en 2018. Los actores József Kerekes y András Csonka tienen ya rutina en el papel de Carlos y Lorenzo respectivamente, ya que actuaron también en los estrenos anteriores. La actriz Enikő Főth, en el papel de Julia, debutó en el espectáculo de 2018. Almudena Paso, la hija del autor, estuvo presente en el estreno de Keszthely, en 2010 y en el de Budapest, de 2018; véase la entrevista con ella en el vídeo de promoción del estreno de *Játékszín*: <https://www.youtube.com/watch?v=2f2r7poFxtA>.

¹¹ Una compañía con sede fija en Budapest que estrenó la obra el 6 de enero de 2018 en su propio teatro en la capital húngara. Durante el verano la comedia llegó a Tihany y también a Debrecen, a los teatros al aire libre.



La pieza está perfectamente escrita con unos diálogos fluidos y llenos de ingeniosas invenciones lingüísticas. El mérito del traductor –János Horvát– es que la versión húngara¹² conserva toda la fluidez del texto original y el estilo suelto del dramaturgo español.

En esta obra no hay que buscar ningún mensaje profundo o crítica social, solo la pura diversión. La intriga, las situaciones y la virtuosidad dramática del autor, además la dirección y los actores de la producción estrenada en Tihany garantizan esta diversión. Esperamos ya impacientemente la adaptación al cine de la obra cuyos trabajos preparativos –como nos informa la página web de Alfonso Paso– han empezado este año en Hungría.

BIBLIOGRAFÍA

VÁRHEGYI, «Premier: holnap. Hazudj inkább, kedvesem!» en *Népszava*, 10 de octubre de 1991, 6.

MARQUERIE, Alfredo, «Informaciones teatrales y cinematográficas. Estreno de “Vamos a contar mentiras” en el Beatriz» en *ABC*, 29 de septiembre de 1961, 59.

Otras fuentes consultadas (sin autor):

Base de datos de OSZMI: [en línea] en:

<<https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&as=11424&kv=11763263>> [06-08-2018].

Página web de *Fidelio*: [en línea] en: <<https://fidelio.hu/szinhaz/egy-hazudos-feleseg-kalandjai-a-jatekszinben-3136.html>> [06-08-2018].

Página web de Alfonso Paso: [en línea] en: <<http://alfonsopaso.com/>> [06-08-2018].

¹² El texto húngaro aún no se editó, sin embargo, las compañías teatrales lo usan desde 1990.



«*Vamos a contar mentiras* será llevada al cine en Hungría», [en línea] en:
<<http://alfonsopaso.com/contar-mentiras-sera-llevada-al-cine-hungria>>
(07-08-2018).

Vídeo de promoción del estreno de Budapest, 6 de enero de 2018, teatro
Vígszínház [en línea] en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=2f2r7poFxtA>> (07-08-2018).



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Interview: Teatro Inverso

Glenda Y. Nieto-Cuebas
Johanna Adrian Burr
Sarah Gielink
Ohio Wesleyan University
gynietoc@owu.edu
jaburr@owu.edu
smgielin@owu.edu



Paula Rodríguez and Sandra Arpa, performing in *Rosaura*
Picture courtesy of *Teatro Inverso*. Photographer: Fran Vergara

Teatro Inverso is a theater company based in Madrid and London dedicated to Spanish Golden Age Theater. Founded in 2015 by Paula Rodríguez and Sandra Arpa, its ongoing mission is to create a «new way to do classical theater». Rodríguez and Arpa, who adapt, direct, and act in their productions, creatively reimagine classical texts using the performance style of «storytelling», in which they use exaggerated body language, dance, and riveting narration to construct the story within the minds of the audience members. This style enables the modern viewer to engage with these golden-age narratives in a whole new way, while at the same time preserving the profound, philosophical essence of the original texts.

In the following interview Rodríguez and Arpa discuss *Teatro Inverso*'s production *Rosaura*, an adaptation of Calderón de la Barca's *La vida es sueño* that centers around the character of Rosaura, who sets out to revenge herself against a lover who wronged her. Rosaura's insistence on self-determination allows her to fight against restrictive gender norms and recover her honor, thereby becoming a source of transformation within her own narrative. By focusing on the journey of Rosaura rather than that of Segismundo, Rodríguez and Arpa are able to highlight the struggles that women faced and continue to face in their quest for justice and empowerment. *Teatro Inverso* is currently working on a new production titled *Wonders*, based on Miguel de Cervantes' work.

What sort of feedback have you received from this production? From men and women?

The feedback we have received is incredibly positive. We are very surprised with how moving the show is for the audience. We have created this show for everyone, men and women, to empathize with Rosaura. Our heroine is a young person trying to find her identity, her place in the world, and she is a woman, which makes it even more difficult. But we believe men feel very compelled to this journey of self-discovering too. Also, the audience have many times expressed their desire to read Calderón's play again after seeing our show, which is a great compliment.

Storytelling is a very unique and effective way of producing theatre. What led you to utilize this specific style for *Rosaura*?

We needed to tell her story, and we had recently explored Storytelling while working with expert Stephen Harrop. It was just perfect. Also, we were only two actresses, and we needed to tell the whole of *Life is a Dream*, so we needed



a dynamic and flexible tool that allowed a lot of possibilities. Storytelling is all of that and more.

How does Storytelling allow you to experiment with the best ways to bring about the messages of the play? What does it mean for your portrayal of multiple characters, comedic moments, famous final lines, etc.?

Storytelling gives you a lot of freedom and at the same time it comes with a huge responsibility. It allows you to go really far in the search of materials and to make massive jumps and swop styles and themes and places. But, all of this has to belong to the same world, so storytelling demands that you be very clear about your identity as an artist and about the world of the play. You need to create your universe, and once that is done (and believe me, is not easy to build a whole universe) all you need to do is play and tell the story.



Sandra Arpa, performing in *Rosaura*
Picture courtesy of *Teatro Inverso*. Photographer: Fran Vergara



How does the focus on movement and body language further the play's message?

The physicality of the play is extremely important to transmit the story. Especially when we work with audiences who don't speak Spanish, as we keep fragments of Calderón's texts in Spanish. Moreover, the poetics of the body (as we call it) establish the aesthetics of the play. We are conscious of the fact that most of the time the audience is watching two women moving on a stage, and that they alone represent a whole universe, from kings to warriors, to caves, mountains, courts and armies, and mothers and homes... this is also a political statement.

The female experience of the story is central to your vision. This reimagining gives a voice to Rosaura and also puts more emphasis on her relationship with her mother. Rosaura's body becomes a battleground for the tension of living up to society's impossible standards of gender, where she becomes a «monster» for trying to be both masculine and feminine. Keeping this in mind, were there any specific schools of feminist thought that you intentionally employed?

There is a key monologue in Calderón's play *Life is a Dream* in which Rosaura presents herself as a woman and as a man. In this fascinating text, Calderón is establishing the concepts of the feminine and the masculine and the possibility for them to exist inside a person beyond this person's gender. Rosaura makes it clear that she holds a man and a woman inside her, and that these two parties bring different but equally important and relevant aspects to herself. Moreover, she is offering Segismundo her support to fight a battle (an activity that has been related to men for many centuries) but she is talking about the need for female qualities to carry out this task, like humbleness and kindness. These ideas are extremely advanced. This text was a huge inspiration for us and a great mystery that we slowly have unraveled.

As artists and women, we are interested in feminist and other movements questioning gender, but when it comes to work with Calderón the objective is to



explore his words in depth. We believe the idea that masculinity and the femininity are not a question of gender is extremely accurate and interesting for us and today's society.

«Dreams the man that he is man...» Do you think there is an intrinsic difference between men and women, so that this story is meant to be told through a distinctly female voice? Or does this story in fact show that all gender is a societal construction, because Rosaura and Segismundo are in fact so similar?

The second idea is the most interesting indeed. Calderón portrays two beings searching for their freedom and identity in the world. The characters have roughly the same amount of dialogue, and their stories run parallel to each other. They enlighten each other and they help each other. In most contemporary productions of *Life is a Dream*, Segismundo is the protagonist and Rosaura is just one of the female characters, but that is not what Calderón wrote. Calderón was very clearly presenting these two people as equals and also as complex, contradictory and mysterious people that needed to know more to question their reality. They are both the heroes of this story beyond their gender.

What do you imagine happening to Rosaura after the events of the play? In the original ending she marries Astolfo, but this is a disempowering conclusion considering her treatment at his hands. In your production Rosaura and Segismundo seem drawn together magnetically. Was this meant to suggest the possibility of a romantic/sexual relationship or was it more about the meeting of kindred spirits?

We don't know, all we know is that now she is free to choose what to do. We wanted to give her options and freedom, not an ending.

Does Rosaura kill Astolfo in the end? To what extent is this sequence a dream?



This final sequence which takes place on the battlefield but after the battle is definitely a dream-like sequence, inspired in Kurosawa's movies. Rosaura is fighting her ghosts, or if we think about it in a more physiological perspective, she is fighting her mind's shadows, her traumas: the failed relationships with her first love, with the father that abandoned her and with a mother that remained living in grief. She is freeing herself.



Paula Rodríguez, performing in *Rosaura*
Picture courtesy of *Teatro Inverso*. Photographer: Ricardo Espinosa Ibeas

How has this been empowering for you as actresses to create/perform? What was the experience of taking a golden-age play and making it your own? Do you feel that the roles for women in these classical plays are limited?

This production has given us many things. We have discovered ourselves working beyond our limits. We have grown so much, both as artists and as women. We are now also much freer, like Rosaura. We have our own company



and we can do what we love and do it our way. Being an actor can be very difficult and demotivating. Having your own company is also difficult, but extremely empowering and rewarding. There are incredible female roles in the classical theatre as well as many other roles that are not female but could be performed by a woman. Cross gender productions are more and more frequent, and yes, we need actresses to work more. In my opinion we also need to revisit the figure of the actor, both actor and actress and their role in this profession. Actors should be more respected and have a more of an active task in the development of productions. Actors should be empowered too.

In what ways can theater empower women?

In so many ways. Theatre is full of women, making decisions and bold choices, fighting, loving, and thinking. Theatre is empowering for everyone, and one of our main objectives was to share our experience as women doing what we love and working hard for it and enjoying it. Maybe this is also inspiring for other women and men too.

