



©Anagnórisis
©Los autores
©The authors
©Les auteurs

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

Adolfo Marsillach y Nuria Espert

El conjunto más importante que guarda el Museo, es la colección de fotografía, compuesta por más de 25.000 fotografías (desde 1870 hasta la actualidad), que procede, en su mayor parte de las colecciones privadas de Fernando José de Larra, de S. A. R., la Infanta Doña Isabel de Borbón «La Chata», de Pilar Millán Astray, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, de Álvaro de Retana, de Mariano José de Larra, el empresario Paco Torres, de Ceferino Palencia- Marí Álvarez Tubau, de Julia Fons y de María Guerrero, entre otros.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



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

Adolfo Marsillach and Nuria Espert

The most important archives that the Museum keeps is the photographic collection, with more than 25.000 pictures (from 1870 to today), which come from the private collections of Fernando José de Larra, of S. A. R., the Infanta Doña Isabel de Borbón «La Chata», of Pilar Millán Astray, of Serafín and Joaquín Álvarez Quintero, of Álvaro de Retana, of Mariano José de Larra, the entrepreneur Paco Torres, of Ceferino Palencia- Marí Álvarez Tubau, of Julia Fons and of María Guerrero, among others.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



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

Adolfo Marsillach et Nuria Espert

Le Musée garde une ample collection de photographies, qui contient plus de 25.000 photographies (depuis 1870 jusque l'actualité) et procède, dans sa majeure partie, des collections privées de Fernando José de Larra, de S. A. R., l'infante Doña Isabel de Borbón "La Chata", de Pilar Millán Astray, de Serafín et Joaquín Álvarez Quintero, d'Álvaro de Retana, de Mariano José de Larra, l'entrepreneur Paco Torres, de Ceferino Palencia- Marí Álvarez Tubau, de Julia Fons et de María Guerrero, entre autres.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



19
LA DIRECCIÓN DE ESCENA
THE STAGE DIRECTION
LA MISE EN SCÈNE

ANDRÉS PÉREZ-SIMÓN

After Symbolism: Theoretical Aspects of Meyerhold's
Early Theatrical Reform
Después del simbolismo: aspectos teóricos de la temprana reforma
teatral de Meyerhold

6-19

PAULA ANSALDO

Directores europeos en el teatro judío de Buenos Aires:
repertorios y experiencias de dirección en el IFT
European directors in the Buenos Aires jewish's theatre: repertoires
and direction experiences in the IFT

20-41

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ

Primera escenificación española de la *Orilla degradada*
de Heiner Müller
First Spanish staging of the *Orilla degradada* by Heiner Müller

42-62

JULIA NAWROT

Elementos de la dramaturgia kantoniana en los montajes
de Miquel Mateu y Joan Cusó
Dramaturgy of emotion: Tadeusz Kantor's influence on Miquel Mateu
and Joan Cusó

63-76

MISCELÁNEA / MISCELLANEA

SERENA PROVENZANO

La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión
y nuevas aportaciones
The life career of Ángela de Azevedo. State of the question and new
contributions

78-100

MILENA BRACCIALE ESCALADA

De profesión, actriz: el teatro lee a Eva Perón
By profession, actress: the theater reads Eva Perón

101-127

MARCELO URRALBURU

El Humanismo indígena de fray Bartolomé de Las Casas en
la obra teatral de Miguel Ángel Asturias
The indigenous Humanism of Fray Bartolomé de Las Casas in the theatrical
production of Miguel Ángel Asturias

128-152

ESTHER ANDRÉS MONTECATINI

Don Juan es doña Juana: la mujer y la fluidez de género como
estandartes de la esencia donjuanesca
Don Juan is doña Juana: women and gender fluidity as standard bearers of
the don Juan essence

153-166

MIRIAM GARCÍA VILLALBA

La incertidumbre de la posmodernidad. *Islandia* (2018) de
Lluïsa Cunillé

The uncertainty of postmodernity *Islandia* (2018) by Lluïsa Cunillé

167-183

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

PUJANTE, Ángel-Luis, *Shaokesspeare llega a España. Ilustración
y Romanticismo*

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO

185-190

Adolfo Marsillach: Escenificar a los clásicos (1986-1994)

FRANCISCO VICENTE GÓMEZ

191-197

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

VIRTUDES SERRANO

198-203

Qué pasó con Michael Jackson, de María Cárdenas y Xavo Giménez

RAMON ARAN VILÀ

204-215

Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo

PILAR JÓDAR PEINADO

216-223

Ballet y tradición clásica: el diálogo entre las artes y la literatura

ELINA MIRANDA CANCELA

224-229

Jerónimo López Mozo, dramaturgia y voces de mujer

ALBA SAURA CLARES

230-242

María, llena eres de rabia

ALBA SAURA CLARES

243-249

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

El castigo sin venganza, una tragedia tangible

ESTHER FERNÁNDEZ

250-255

After Symbolism: Theoretical Aspects of Meyerhold's Early Theatrical Reform

Andrés Pérez-Simón
University of Cincinnati
perezsas@uc.edu

Keywords:

Vsevolod Meyerhold. Maurice Maeterlinck. Alexander Blok. Symbolist theater. Russian theater.

Abstract:

This essay examines Vsevolod Meyerhold's theory of the stage in the first decade of the twentieth century. This article analyzes Meyerhold's symbolist staging of Maurice Maeterlinck's *Sister Beatrice*, in 1906, and compares it to his production of Alexander Blok's *The Fairground Booth* later that year, which constituted a break with symbolist aesthetics. Meyerhold's essay «The Fairground Booth», published in 1912, is considered the main theoretical text to understand his project of theatrical reform, one that revolved around the ideas of exposing the conventionality of theatrical art and bridging the gap between stage and audience.

Después del simbolismo: aspectos teóricos de la temprana reforma teatral de Meyerhold

Palabras clave:

Vsevolod Meyerhold. Maurice Maeterlinck. Alexander Blok. Teatro simbolista. Teatro ruso.

Resumen:

El presente ensayo estudia la teoría teatral desarrollada por Vsevolod Meyerhold en la primera década del siglo XX. Este artículo analiza la puesta en escena que Meyerhold hizo de *La hermana Beatriz*, de Maurice Maeterlinck, en 1906, y la compara con la producción de *El teatro de feria*, de Alexander Blok, que tuvo lugar a finales de ese mismo año y que representó la ruptura de Meyerhold con la estética simbolista. Se considera el ensayo «El teatro de feria», publicado en 1912, como el texto de referencia para comprender la reforma teatral propuesta en estos años por Meyerhold, reforma que gira en torno a dos ideas: exponer el carácter convencional del arte teatral y anular la distancia entre escena y espectadores.

This essay examines Vsevolod Meyerhold's theory of the stage in the first decade of the twentieth century, right after his departure from Konstantin Stanislavsky's Moscow Art Theatre in 1902. Biomechanics, a system of actor training that Meyerhold developed in the 1920s in dialogue with constructivism, has been traditionally considered his response to Stanislavsky's acting system, but in focusing on Meyerhold's early years I intend to broaden the discussion by situating Meyerhold in contact with (and in reaction to) the tradition of French symbolist theater.

Around 1890, French symbolists turned to the marionette and the puppet as the perfect instruments to achieve what Elinor Fuchs defines as the «de-individualization in favor of the Idea», a radical reform against the notion of «character as represented by the living actor» [1996: 29]. Because the actor's body ceased to be seen as a positive (or, at least, neutral) signifier, the symbolist aversion to bodied spaces led to the massive presence of puppets in dramas that revisited the allegorical patterns of medieval mysteries. Two main principles operate at the core of the symbolist praxis. In the first place, the actor is seen as an obstacle against the spiritualized art that characterizes symbolist poetics. Maurice Maeterlinck's programmatic text «Menus Propos: Le Théâtre» (1890) is one of the earliest formulations of this principle. The Belgian playwright argues that the essence of the great dramatic characters is lost when they are impersonated on the stage, the individual act of reading being the only way towards understanding these characters' inner truth. For Stéphane Mallarmé, who also privileges evocation over showing, the dramatic work is insufficient, a mere «succession of exterior aspects of things, without any moment becoming real, and all things considered, without anything happening» [qtd. in Deak, 1993: 23]. Mallarmé's ideal Hamlet is a presence devoid of corporality, very much in the same fashion as that in which Maeterlinck conceives the dramatic character of Shakespeare's play. As Fuchs explains in *The Death of Character*, «Hamlet, one of Hegel's chief examples of a tragedy of character, has here moved into a realm of



abstraction that borders on allegory, with all characters functioning as symbols, aspects, or projections of an “imaginary and somewhat abstract” hero» [1996: 31]. A second characteristic of symbolist drama is the dominance of narration over dramatic enactment. The narrator (a reciter, a chorus) enjoys a dominant position among all the performers on the stage, a strategy aimed at guaranteeing the integrity of the author’s artistic plan.

As early as 1890, authors Maurice Bouchor and Anatole France endorsed the hieratic expression of the puppets as the best remedy against the personalities of the actors. Their view was influenced by the contemporary *Le Petit Théâtre du Marionnettes*, which presented puppets of about thirty inches that were manipulated by a group of artists while another group of performers recited the text. In 1891, director Paul Fort staged Pierre Quillard’s *The Girl with Cut-off Hands*, defined by Frantisek Deak as the «first distinctive symbolist mise-en-scène» [1993: 144]. In the play’s programme, Marcel Collière explained how the original literary text was given priority over the spectacle: «The mise-en-scène of the poem is done in such a way as to give all the power to the lyric speech. Taking only the precious instrument of the human voice which resonates simultaneously in the soul of spectators, and neglecting the imperfect enticement of sets and other material devices of theater» [qtd. in Deak, 1993: 144]. A narrator in a blue tunic read the prose stage directions, and the actors monotonously declaimed their parts in verse—instead of theatrical parts, it would be more correct to describe their speeches as recitation of poetry.¹ An explicit critique of the actors’ physicality can also be found in Alfred Valette’s review of Maeterlinck’s *Pelléas and Mélisande*, performed in 1893 under the direction of Lugné-Poe. Valette lamented that acting was not completely subordinated to the symbolist principles of abstraction and stylization, for he still felt that the actors were «too human, too concrete, too material» [qtd. in Deak, 1993: 167].

¹ As Deak observes, «The individual characters’ texts (the Girl, the Father, the Poet King, and the Servant) were in verse. These texts were like short poems/monologues that acquired the character of dialogue exclusively from the context created by the narrator» [1996: 143].



The symbolist idea of the actor as a puppet/marionette became an integral part of the theoretical discourse of the directors who questioned mimetic aesthetics during the early years of the twentieth century. Edward Gordon Craig, one of the first directors to propose an explicit comparison between actors and marionettes, affirmed in 1907 that acting is not an art because actors cannot exercise a total control of their body. In accordance with the symbolist tradition, but also echoing the words of Heinrich von Kleist,² Craig declares that the actor's work «is of an accidental nature. The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions» [1968: 55-56]. Craig's formulation of the actor as *über-marionette* aimed to replace naturalistic acting and settings by an abstract presentation of shapes and colors in which the human body would appear as one of the constitutive elements of theatrical art, but not necessarily the dominant one. But Craig was not the only director who saw the living actor as an obstacle to his artistic practice. As Martin Puchner argues, the modernist resistance to the actor's presence, from Mallarmé to Oskar Schlemmer and the early Walter Benjamin, is not simply a matter of an anti-theatrical stance, a prejudice that can be ultimately traced back to Plato. What characterizes the debate in the

² In his dialogued essay «On the Puppet Theatre» (1810), von Kleist narrates his fictional encounter with Mr. C, an opera dancer who declares himself an admirer of the marionette theater of a local marketplace. When von Kleist inquires about the reason for the superiority of marionettes over human performers, his interlocutor explains that their great virtue consists in their lack of affectation—their members being «dead, pure pendulums, which follow the basic law of gravity – a marvelous quality, which we look for in vain in most of our dancers» [1982: 213]. At the bottom of von Kleist's argumentation is the idea of an automaton (the marionette) that has not fallen from Grace. His praise of the marionette is an aesthetic tractate with a notable theological orientation, which inscribes itself in the tradition of Platonic and Hermetic dialogues. Von Kleist's essay would later inspire the writings on automatons by E. T. A. Hoffmann and Giacomo Leopardi in the nineteenth century, and Rainer Maria Rilke and Bruno Schulz in the early twentieth century [Nelson, 2001: 60-73]. Nonetheless, despite the importance of a philosophical tradition that is fascinated by the human simulacrum, von Kleist's essay did not have major influence on nineteenth-century dramatists and theater directors. This was due to the fact that, for most of the century, marionettes and puppets remained confined to the realm of popular or 'low' art, a space alien to the bourgeois stage. It was only with the emergence of symbolist theater in France, in the closing years of the century, and the publication of Gordon Craig's essay on the *über-marionette* in 1907, that von Kleist's original contribution finally found its adherents.



early years of the twentieth century is, according to Puchner, the awareness of

theater's uneasy position between the performing and the mimetic arts. As a performing art like music or ballet, the theater depends on the artistry of live human performers on stage. As a mimetic art like painting or cinema, however, it must utilize these human performers as signifying material in the service of a mimetic project. [2002: 5]

An explanation to the phenomenon described by Puchner can be found in Otakar Zich's *Aesthetics of Dramatic Art*, originally published in 1931. As Zich observes, theater cannot be defined as a reproductive art, and this is not only due to its collective nature. Musical art, for instance, is collective and at the same time operates as reproductive art. This is because the role of the musical performer is limited to introducing nuances to an artwork that is clearly defined from its inception: the composer hears the music in his mind, first, and then registers it in a score. This score secures the future reproducibility of the work without room for the performer's modification, as the musical score establishes parameters such as timbre, intonation, and duration. In contrast to the reproducible musical score, a dramatic text will vary in performance by the mere presence of different actors, not to mention the role of stage directors and the overall importance of historic styles. The actors fulfill a creative task when they incorporate multiple elements, such as voice delivery and facial features, which are both (at least partially) foreign to the authorial text. Because the human body cannot be automatically converted to a sign that is equal to the rest of the stage signs, there is no way to completely control the production and reception of the actor's work. Gordon Craig epitomizes the obsession for directorial control that characterized the first decades of the twentieth century, the era of the great directors who aimed to transform theater into a reproductive art (collaboration without modification, in Zich's terminology).



Meyerhold and the reception of symbolist drama in Russia

In Russia, the symbolist theories of acting that came from France merged with a local movement that was already willing to question Stanislavsky's realist school. The second section of this essay is concerned precisely with the role of puppetry in rejecting the basic assumptions of realistic dramaturgy in the Russian context. I will discuss the central importance of Meyerhold as catalyst of the transition from a realistic to a 'stylized' drama after his departure from the Moscow Art Theater in 1902. In the wake of Maeterlinck's static drama and Gordon Craig's theory of the *über-marionette*, the metaphor of the actor as puppet/marionette acquired a central position in the discourse of the Russian innovators during the years immediately preceding the Great War. One of the most important documents in this respect is the anthology of critical texts *Theater: A Book on the New Theater*, published in Russia in 1908. This anthology contained contributions by a number of dramatists and directors who did not share the realist aesthetics of the Art Theater. This volume included texts by poet and playwright Valery Bryusov, who in 1902 had published «An Unnecessary Truth» in response to Stanislavsky's system, Meyerhold, and recognized symbolist artists such as Alexander Blok, Andrei Bely, and Fyodor Sologub. The idea of the actor as marionette is particularly prominent in Sologub's contribution, titled «The Theater of One Will», a piece clearly influenced by Nietzsche and Schopenhauer. A reputed novelist and poet, Sologub had begun writing for the stage in 1906, after meeting Meyerhold at Vera Komissarzhevskaya's Theater in Saint Petersburg. In «The Theatre of One Will», Sologub proposes the transformation of theater into liturgy following the example of the ecstatic drama of the French symbolists. In order to achieve this transformation, Sologub argues, it is necessary to go beyond the realistic idea of theatrical spectacle, which he defines as the product of enrolling «professional actors, the footlights and curtain, cunningly painted scenery seeking to give the illusion of reality, the clever contrivances of realistic theatre and the wise fabrications of conventionalized theatre»



[1977: 89]. Of all these mentioned elements, the actor represents the main obstacle for his ideal of theater of ecstasy, for the actor «draws the attention of the spectator too much upon himself and in so doing overshadows both the drama and the author. The more talented the actor, the more his tyranny is intolerable for the author and harmful for the tragedy» [1977: 89].

It is important to note that Sologub is not prescribing here the substitution of the puppet for the actor (Maeterlinck), nor the adoption of closet drama (Mallarmé). However, he insists on the necessity that the performing subject, precisely because of his corporality, be reduced to the status of «speaking marionette» because it is the only way to guarantee the rule of a single will, what he denominates «the will of the poet» [1977: 91]. Sologub privileges the dramatic text to the extent that he denies any artistic capacity to both the actors and the stage director, seen by him as intruders who disrupt the poet's supreme power. Despite numerous mentions of Christian liturgy and the de-individualized Greek tragedy, Sologub's «The Theatre of One Will» is, in the end, a simple continuation of the static theater envisioned by the French symbolists.³

In contrast to Sologub, Meyerhold initially recruited French symbolist drama to combat Stanislavsky's realism only to arrive later at his own version of puppet theater. In his symbolist years, from 1903 to approximately 1907, Meyerhold regarded Maeterlinck's symbolist drama as one of his main sources of inspiration. As Deak notes, in these years «Meyerhold came to the realization that the new theatre he was seeking would not come about by reforming the existing theatre, as Stanislavsky believed, but by a radical break with it» [1982: 42], and French symbolism offered him a coherent set of dramaturgical principles that made possible a break with realistic aesthetics. This early symbolist influence, however, was

³ Christopher Innes criticizes symbolist drama for embracing «traditional legend and artificial medievalism, while the religious aspect of their work remained within the socially accepted limits of catholicism» [1992: 22]. The same argument can be applied to Sologub's proposal.



only one of the various strains that would characterize Meyerhold's own technique of acting in the years to come.

For the staging of Maeterlinck's *Sister Beatrice*, in 1906, Meyerhold blurred the distinctive physical traits of the female cast, with the exception of the main protagonist, Sister Beatrice, played by Vera Komissarzhevskaya. Some of the elements that integrated the Nuns into a single, undifferentiated stage figure were the following: the hieratic gestures and movements that followed a unifying rhythmic pattern, modeled on the paintings of the primitive Pre-Raphaelite style; a cold delivery free from all tremolo, with extended pauses, resulting in the antithesis of naturalistic speech; and, finally, the similarity of the costumes and the set (grey-blue colors in both cases) that reinforced the depersonalization of the bodies on the stage. A long blue robe covered the body of the actresses, with the exceptions of their palms, and a blue bonnet also completely covered their heads, with no hair visible. In the third and final act, the agony of Sister Beatrice was presented in imitation of medieval paintings of Christ's descent from the cross. According to Deak's historical reconstruction of the performance, «all the nuns gesticulate in unison and the main gesture is the open palm (facing forward), imitating religious painting and used throughout the production by the chorus of Nuns» [1982: 45]. The influence of medieval aesthetic patterns was central to the creation of the stage figures in Meyerhold's adaptation, since a typical feature of European liturgical theater is the attenuation of the distinctive traits of the performing subjects.⁴

Alongside *Sister Beatrice*, Meyerhold staged Maeterlinck's *The Death of Tintagiles*, *Pelléas and Mélisande* and *The Miracle of Saint Anthony*, as well as a symbolist adaptation of Ibsen's *Hedda Gabler* in the 1906-07 season of Vera Komissarzhevskaya's theater. In view of these

⁴ As Jiří Veltruský points out, in the liturgical theater of medieval Europe «the internal polarity of the figure is weak because they (as distinct from the characters) are little differentiated, often near interchangeable. The distinctness and the unity of each figure is sacrificed to its smooth insertion in the whole set of figures. Characteristically, the performers often act in unison, as a sort of chorus, and the figures can even merge, intermittently, with the church choir» [1976: 555-556].



titles, there is little doubt about the influence of symbolist aesthetics on Meyerhold's non-naturalistic theater. However, concurrently with these symbolist productions, Meyerhold was able to forge his own dramaturgical model, one significantly different to the solemnity of French and Russian drama. The production of Blok's *The Fairground Booth* [Balaganchik], which premiered on December 30, 1906, constituted a turning point of Meyerhold's theatrical career, for Blok's text offered him the possibility of merging the symbolist tradition with the popular strains of puppetry and *commedia dell'arte*. In *The Fairground Booth*, the movements of the actors imitated the restricted repertoire of movements of puppet theater, thus foregrounding the artificial connection between actor and character instead of presenting it as a natural fact. Meyerhold placed a little booth on center stage with hybrid figures (halfway between actors and puppets) attached to wires that were visible to the audience. Outside the booth, on the main stage, an actor impersonated the Author who controls, or better attempts to control, his fictional creations. The Author, however, does not enjoy the absolute power he believes he has, as someone hidden in the wings pushes and pulls him on and off stage by his coat tails.

Columbine, for whom the cuckold Pierrot suffers, appears to the spectators as a shallow and elusive character. At the end of the play, she is converted into a cardboard figure, meaning that the metaphor of her shallowness has been subject to a literal interpretation, what Bogatyrev refers to the «realization of the metaphor» [1999: 106]. The realization of the metaphor, a typical folkloric device, is therefore recruited for anti-illusionist purposes. While the presence of theater within theater is not a novelty at all, the accumulation of apparently incompatible styles (realism, symbolism, puppetry, *commedia*) ends up producing a disharmonic modernist version⁵ of the ancient metaphor of *theatrum mundi*.

⁵ J. Douglas Clayton argues that the title of Meyerhold's production can be related to the idea of *épater le bourgeois*, for the term *balaganchik* «is used figuratively in Russian, rather as the English "farce," but more pejoratively, to mean vulgar theatre or even a scandal of any kind in which conventional decorum is flouted» [1993: 54]. In view of



The distance between symbolist drama and Meyerhold's new idea of puppet theater is evident in his humorous treatment of classic symbolist motifs. At the end of *The Fairground Booth*, Harlequin pronounces a grave speech before escaping through a window (a typically symbolist sign of the secluded life of the artist) only to find himself clumsily falling through a paper hole. Moreover, the constant confusion between the earthly Columbine and the solemn figure of Lady Beautiful/Death constitutes another example of parodic distance from symbolist drama. This parody of symbolist motifs, present in Blok's play and highlighted in Meyerhold's production, were also present in Schnitzler's pantomime *The Veil of Pierrete* when it was translated and adapted by Meyerhold, with the title of *Columbine's Scarf*, in 1910.

Meyerhold's new theatrical praxis had its theoretical counterpart in his theorizations of a new theater that would be different from both Stanislavsky's school and the symbolist orthodoxy. Meyerhold's most extensive reflection on this matter appears in the essay «The Fairground Booth» (1912). In sharp contrast to Sologub's proposal, Meyerhold explains that the reading-room of a library, and not a playhouse, «is the only proper place for such gravity and immobility» [1998: 124]. In disagreement with the omnipresence of the authorial text, Meyerhold calls for a return to an actor-creator, almost a pantomime, as «a good antidote against excessive misuse of words» [1998: 124]. This essay also contains a long reflection on the incorporation of puppetry to the modernist stage, for Meyerhold distinguishes between two possible applications of puppet theater: The first type is imitative, and the objective of the puppets is to reproduce as closely as possible the gestures and appearance of human beings; the second type, on the contrary, presents the movements of the puppets as something overtly artificial. Only this second version, according to Meyerhold, represents the

Clayton's contribution, it is possible to define Meyerhold's production as one of the earliest examples of anti-bourgeois puppetry in the twentieth century. But, rather than conveying an explicitly political message, Meyerhold defies the expectations of the audience by disrupting the mimetic illusion and questioning the stability of the theatrical frame.



theatricalist path to be explored once the mimetic imperative has been put into question.

Meyerhold's description of the puppet is in consonance with the general idea of *uslovnyi* theater (which can be translated as stylized, non-realistic, non-representational) that Meyerhold had been endorsing since late 1906. The artificial nature of the puppets is precisely what reinforces the imaginary implication of an audience that is now required to see something that is not a passive copy of reality⁶. For, as Meyerhold argues, «the puppet did not want to become an exact replica of man, because the world of the puppet is a wonderland of make-believe, and the man which it impersonates is a make-believe man» [1998: 129].

Epilogue: Laying bare the theatrical stage

Meyerhold's idea of how to activate the audience changed significantly in the years immediately following the 1917 Soviet Revolution. In attempting to literally suppress the separation between stage and audience Meyerhold tried to get rid of the element that contemporary literary theorist Viktor Shklovsky defined as the 'psychological footlights.' In 1920, Shklovsky opened a review comically titled «Papa—That's an Alarm Clock» with a description of his first impression of Meyerhold's recent production of Émile Verhaeren's *Dawn*. «The footlights», Shklovsky writes, «had been removed. The stage was stripped bare... The theater was like a coat with the collar the ripped off. It was not cheerful and not bright» [2005a: 39]. In this short text, Shklovsky reflected on the multiple efforts to suppress the fourth wall in the theater of the Soviet regime. Meyerhold, in

⁶ In 1906, Meyerhold compared the naturalist school of acting, from the Meiningen Players to the Moscow Art Theatre, to photography, an activity that he did not consider an art at that time: «The naturalistic theatre has created actors most adept in the art of 'reincarnation', which requires a knowledge of make-up and the ability to adapt the tongue to various accents and dialects, the voice being employed as a means of sound-reproduction; but in this plasticity plays no part. The actor is expected to lose his self-consciousness rather than develop a sense of aestheticism which might balk at the representation of externally ugly, misshapen phenomena. The actor develops the photographer's ability to observe the trifles of everyday life» [1998: 24-25, his emphasis].



accordance with the artistic doctrine of the Communist Party, had organized a mass spectacle conceived to transform the spectators into active agents—a transformation that parallels the new role of the proletariat in the utopian socialist state.⁷ Meyerhold removed the footlights in order to unite actors, orchestra pit (populated by Proletkult members) and audience but, Shklovsky noted with irony, in this particular production the spectators seemed to go «on strike» [2005a: 40] in view of their passive behavior. The rapid automatization of what was supposed to be a communal and liberating exercise was evident as soon as Soviet theater filled in, literally speaking, the orchestra pit (actors embedded in the auditorium, architectural reforms) only to end up reproducing the dogmas of the socialist state.

In «Regarding Psychological Footlights», another short piece of the early Soviet period, Shklovsky states that the core of theatrical art is not simply illusionism or anti-illusionism, but a constant tension between these two poles. An admirer of the futurist dramas of Velimir Khlebnikov and Vladimir Mayakovsky, Shklovsky argues that what foregrounds the materiality of the stage, its artificial condition, is the constant interplay between actuality and fiction. The main feature of non-mimetic aesthetics consists, therefore, in producing «a flickering illusion, that is, one that comes and goes» [2005b: 49]. He maintains that theater, understood as the representation of dramatic literature, cannot dispense with this requirement.

Shklovsky's thoughts on theatricality and anti-illusionism, which he published in the Russian press before temporarily leaving the country in 1922, can be read as the theoretical testament of the Russian theatrical avant-garde. At the same time, his description can be retrospectively applied to the European theater that departs from naturalism at the turn of the nineteenth century, embracing first symbolism and later the rest of the –isms in the short span of two decades. On the one hand, Shklovsky makes the laying bare of the devices one of the main principles of his general artistic

⁷ In «On the Staging of Verhaeren's *The Dawn*», a short text published in 1920, Meyerhold declared that «each spectator represents, as it were, Soviet Russia in microcosm... Now we have to protect the interests not of the author but of the spectator» [1998: 170-171].



theory, and there is little doubt that the exposure of the theatrical machinery became in these years a frequent tool against the illusionist fourth wall. On the other hand, Shklovsky is perfectly aware of the futility of simply suppressing the physical boundaries between stage and auditorium. Interestingly enough, Meyerhold himself had formulated a very similar proposition to Shklovsky's as early as 1911, in an article devoted to his experience at directing Blok's play. After consolidating a theatrical style different to Stanislavsky and the symbolists, Meyerhold proposed a return to a theater of improvisation that should adopt the «laws of the fairground booth» that were present in the Spanish and Italian Baroque:

The prologue and the ensuing parade, together with the direct address to the audience at the final curtain, so loved both by the Italians and Spaniards in the seventeenth century and by the French vaudevillistes, all force the spectator to recognize the actors' performance as pure play-acting. And every time the actor leads the spectators too far into the land of make-believe he immediately resorts to some unexpected sally or lengthy address *a parte* to remind them that what is being performed is only *a play*. [1998: 127, his emphasis]

WORKS CITED

- BOGATYREV, Pyotr, «Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre», en *The Drama Review*, 1999, vol. 43, núm. 3, 97-114.
- CLAYTON, J. Douglas, *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993.
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1968.
- DEAK, Frantisek, «Meyerhold's Staging of *Sister Beatrice*», en *The Drama Review*, 1982, vol. 26, núm. 1, 41-50.
- _____, *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.



- FUCHS, Elinor, *The Death of Character*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, London and New York, Routledge, 1992.
- KLEIST, Heinrich von, «On the Puppet Theater», en Philip B. Miller, ed. and trans., *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist with a Selection of Essays and Anecdotes*, New York, E. P. Dutton, 1982, 211-216.
- MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich, *Meyerhold on Theatre*, Edward Braun, ed. and trans., London, Methuen Drama, 1998 (rev. ed.).
- NELSON, Victoria, *The Secret Life of Puppets*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- PUCHNER, Martin, *Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2002.
- SHKLOVSKY, Viktor, «Papa—That's an Alarm Clock», en *Knight's Move*, Richard Sheldon, trans., Normal and London, Dalkey Archive Press, 2005a, 39-41.
- _____, «Regarding Psychological Footlights», en *Knight's Move*, Richard Sheldon, trans., Normal and London, Dalkey Archive Press, 2005b, 48-50.
- SOLOGUB, Fyodor, «The Theatre of One Will», en *The Drama Review*, 1977, vol. 21, núm. 4, 85-99.
- VELTRUSKÝ, Jiří, «Contribution to the semiotics of acting», en Ladislav Matejka, ed., *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor, University of Michigan, 1976, 553-606.
- ZICH, Otakar, *Estetika dramatického umění*, Prague, Panorama, 1986.



Directores europeos en el teatro judío de Buenos Aires: repertorios y experiencias de dirección en el IFT

Paula Ansaldo
UBA-IAE/CONICET
paulansaldo@hotmail.com

Palabras clave:

Teatro judío. Teatro IFT. Directores europeos. Buenos Aires.

Resumen:

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre los procesos de intercambio, circulación y cooperación que se producen entre los directores europeos que llegan a Buenos Aires durante el período de entreguerras y el teatro judío IFT (*Idisher Folks Teater*-Teatro Popular Judío), donde se incorporan como directores artísticos. Partimos de la idea de que la participación de estos directores en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética del teatro, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

European directors in the Buenos Aires jewish's theatre: repertoires and direction experiences in the IFT

Keywords:

Jewish theater. IFT Theater. European directors. Buenos Aires.

Abstract:

In this essay, I aim to explore the exchange, circulation and cooperation processes that took place between the European directors who arrived in Buenos Aires during the interwar period and the IFT Theater (*Idisher Folks Teater*-Jewish popular Theater), where they became artistic directors. I consider that the participation of these directors in the IFT was fundamental for the development of the aesthetic identity of the Theater, the selection of its repertoire and its consolidation as an innovational company within the Buenos Aires' theater scene.

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) se crea en 1932 en Buenos Aires con el nombre de IDRAMST, en el contexto de un creciente auge del teatro judío que se produce a partir de la década del 30, período en el que Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de

importancia internacional. En este sentido, su desarrollo es tardío con respecto a las principales ciudades teatrales judías en Europa y en los Estados Unidos, que experimentaron su momento de mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish-parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa, y que para ese entonces ya tenían restringido el ingreso a los Estados Unidos. Debido a esto, la ciudad se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas, ya que contaba con una rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. Por lo que durante esos años llegaron a la Argentina numerosos directores, actrices y actores que provenían de compañías teatrales europeas, y que trajeron bajo el brazo ideas y estéticas modernas con las que habían tomado contacto allí, y que influyeron notablemente en el teatro porteño.

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre los procesos de intercambio, circulación y cooperación que se producen entre los directores europeos que llegan a Buenos Aires durante ese período y el teatro IFT, donde se incorporan como directores artísticos. Consideramos que la participación de estos directores en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética del teatro, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

Cultura transnacional, teatro territorial

Para comprender estos vínculos e intercambios es necesario tener en cuenta que el teatro ídish argentino formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de idish-parlantes alrededor del mundo que constituían una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales, ya que el territorio del ídish era simplemente *ídishland*, es decir todo lugar



en donde se hablara ídish. El teatro judío –al igual que las publicaciones periódicas y los libros– operaba así, no dentro de los límites nacionales sino a través de ellos.

Desde la perspectiva de la historia transnacional, el teatro judío de este período constituye una de las denominadas prácticas transnacionales, es decir «prácticas que atraviesan fronteras estatales pero que no surgen necesariamente de agencias o actores estatales, y que pueden operar en tres ámbitos: el económico, el político y el cultural» [Martykanova y Peyrou, 2014: 13]. Reflexionar sobre la circulación transnacional del teatro judío implica por lo tanto, partir de un abordaje cartográfico como el que propone el Teatro Comparado, disciplina que estudia «los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad» [Dubatti, 2012: 110]. Esta mirada cartográfica del teatro resulta útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no necesariamente se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados Nacionales, ya que los directores, actrices y actores judíos trabajaban de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos de la Diáspora: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires. Es por esto por lo que era habitual caracterizar a estos artistas itinerantes como *blondzende shtern* (estrellas errantes), expresión tomada de la famosa novela del autor judío Sholem Aleijem escrita en 1912, que da título a su vez al libro *Vagabond Stars* de Nahma Sandrow [1996], publicado por primera vez en 1977, un trabajo clásico y fundante en la historiografía del teatro ídish.

Por esta razón –y atendiendo a la manera en que se concebía a estos directores en el período que estudiamos– no entendemos por ejemplo a David Licht como un director judío polaco, a pesar de que esta era su nacionalidad de origen, sino como un director que había formado parte de la *Vilner Trupe* y del Teatro Judío de París. A diferencia de un actor inglés que



aunque actúe en España sigue siendo un actor inglés, ligado a una localización geográfica y a una identidad nacional, en el caso de estos directores, la identidad se configuraba no ya en relación a su origen nacional, que en este contexto de movilidad permanente poco decía acerca de su experiencia como teatristas, sino en función de su pertenencia a un territorio específico: los diferentes grupos teatrales judíos a los que había pertenecido.

Es en este sentido que desde el Teatro Comparado, nos interesa problematizar el fenómeno de des-territorialización y la posterior re-territorialización que experimentaron las concepciones teatrales que estos directores traían desde Europa, y que se modificaron y resignificaron al desarrollarse en un nuevo contexto. Asimismo, tomamos en cuenta el concepto de contexto espectacular o inmediato [De Marinis, 1997: 24] que proviene de la Semiótica Teatral y que señala la importancia que debe darse a las condiciones espectaculares concretas de la localidad de producción. Partimos así de la entidad territorial y localizada del teatro que no puede pensarse de manera abstracta o desterritorializada, en tanto que toda práctica teatral implica necesariamente el «acontecimiento convivial» [Dubatti, 20102] es decir, la reunión de cuerpo presente de espectadores y artistas en una encrucijada espacio-temporal real. Es así que entendemos que a pesar de formar parte de una cultura transnacional, el teatro judío de Buenos Aires debe ser pensado como una práctica territorializada, entendiendo que sus características en suelo argentino estuvieron influenciadas por las condiciones específicas del campo teatral porteño.

Los directores del IFT

El IFT nació en 1932, no aún como un teatro sino como un estudio dramático, tal como señala su primer nombre: IDRAMST, siglas de *Idishe Dramatishe Stude*, que en ídish significa Estudio Dramático Judío. En esta primera etapa, el Estudio funcionó como una escuela teatral, creada por integrantes de clubes obreros judíos (como por ejemplo el *Avangard*), que



querían hacer un teatro que respondiera a las necesidades de las masas populares. Al igual que muchos otros teatros independientes, el IFT hunde sus raíces en un grupo de teatro vocacional formado por actores y actrices inmigrantes recién llegados de Europa que querían aprender teatro. La mítica fundación –siguiendo el relato de sus participantes y lo registrado en la revista *Nai Teater* (Nuevo Teatro), el órgano de difusión del IFT– ocurrió un caluroso día de noviembre en la cocina de la casa de Jacobo Gleyzer y Sara Aijemboim¹. Según cuenta David Zvilij, uno de sus fundadores:

En cuanto conseguían trabajo, esos inmigrantes venían de noche a un local en la calle Cangallo 2461. En ese local se daba comida muy barata. Costaba 30 centavos un almuerzo o una cena. En esa casa de comida popular, el Estudio Dramático Israelita alquilaba una pieza y se aprendía teatro desde las 8 de la noche hasta la 1 o 2 de la mañana. [cit. en Ardiles Gray, 1978]

Después de más de seis meses de ensayos, el grupo presentó su primera obra el 1 de julio de 1933: *Los Negros*, de Guerschon Aibinder, seguida en 1934 por *Carbón*, de Galitnicof y Paparigapula. Ambas fueron dirigidas por Jacobo Flapan, de profesión peluquero, siendo su primera experiencia como director teatral. Se hicieron dos y cuatro funciones, respectivamente, en el Teatro Coliseo, con gran asistencia de público. En este período el colectivo comenzó también a montar monólogos, recitados y pequeñas obras, muchas de las cuales se realizaron en diferentes instituciones judías que invitaban al elenco del IDRAMST a presentarse en sus eventos y celebraciones. Esta forma teatral, llamada en ídish *klein kunst* (pequeño arte) debido a su brevedad, resultaba más simple desde un punto de vista práctico y servía también para dar a conocer el trabajo del Estudio entre nuevas audiencias. Es interesante señalar, que a pesar de que estas pequeñas obras fueron muy exitosas entre el público y caracterizaron

¹ Según señala la revista, además del matrimonio Gleyzer (padres del cineasta desaparecido durante la última dictadura militar: Raymundo Gleyzer), los fundadores fueron Z. Zalatzky, A. Frusman, H. Kon, B. Kutner, D. Tziguel, L. Savitzky, Feivl, A. Natanson, E. Wasserman, M. Zeleviansky como secretario y como directivos a D. Grinshpan, I. Flapan, L. Factorovsky, también designado cajero.



profundamente el trabajo del IDRAMST durante toda su primera etapa, no aparecieron consignados en el listado del repertorio del teatro publicado en la Revista del 30° Aniversario en 1962, siendo ignoradas probablemente por ser consideradas piezas menores no representativas del trabajo del Estudio.

En los siguientes años, con el creciente antisemitismo europeo y la promulgación de las leyes antisemitas en la Alemania Nazi, comenzó un éxodo de músicos, directores, actrices y actores, muchos de los cuales emigraron a la Argentina huyendo de las persecuciones. En este contexto llegó al IDRAMST el director judeo-alemán God Zhelazo, quien se había formado con Max Reinhardt. Bajo su dirección, el grupo estrenó en 1935 dos obras escritas por dramaturgos soviéticos: *Ruge China* de Sergei Tretiakov y *Cuatro Días* de M. Daniel. Al igual que los dos primeros trabajos del Estudio, la pieza de Tretiakov era un texto de denuncia política que abordaba problemáticas universales y que no tematizaba específicamente cuestiones vinculadas a la vida judía. Sin embargo, ambas obras provenían del repertorio de dos de las más importantes compañías de teatro judío europeas: la *Vilner Trupe* que había montado *Ruge China* en 1933 y el Teatro Estatal Judío de Moscú (más conocido por su acrónimo ruso: GOSET) que en 1931 había estrenado la pieza de Daniel. La elección de estas obras enlazaba así el trabajo del Estudio Dramático con la tradición teatral soviética, que se caracterizaba por enunciar una línea clara en cuanto al contenido ideológico de las obras, sin dar lugar a la ambigüedad, y por la función pedagógica que le asignaba al teatro en tanto educador del pueblo. Pero a diferencia de *Ruge China*, un drama anti imperialista originariamente estrenado en Moscú en 1926 por el teatro de Meyerhold y traducido luego al ídish, *Cuatro días* formaba parte de la nueva dramaturgia judeo-soviética, y había sido escrita por un autor judío soviético en ídish. Los personajes de esta obra pertenecían a la clase obrera judía y su protagonista era un personaje histórico: Iulius Shimeliovich (1890-1919), un activista judío bolchevique que había defendido el Soviet de Vilna, suicidándose antes de ser capturado por las fuerzas contrarrevolucionarias, junto con otros ocho



partisanos. De esta forma, sin dejar de centrarse en un conflicto de trascendencia política, la obra resaltaba la participación específica de los judíos en los primeros años de la Revolución y ponía en escena personajes judíos que no habían subido aún al escenario del IDRAMST.

En cuanto a los aspectos formales, según recuerdan sus integrantes y por lo que puede verse en las fotografías de sus puestas, Zhelazo incorporó un mayor despliegue escenográfico así como escenas de masas, que la temática revolucionaria de las obras exigía, trabajando con más de cuarenta actores en escena. Esto fue posible gracias a que ese mismo año, se incorporaron al elenco del IDRAMST actores y actrices provenientes de un grupo teatral recientemente disuelto: el *Yung Argentine* (Jóven Argentina) que compartía con ellos el objetivo de elevar la calidad artística del teatro judío. En este caso, el número de representaciones fue mayor: cuatro y ocho funciones de cada obra, a sala llena, nuevamente en el Teatro Coliseo.

En 1936 con la partida de Zhelazo, se invitó a trabajar con el Estudio a Josef Schwartzberg, quien había sido asistente de dirección en el Teatro de Arte de Maurice Schwartz en Nueva York, uno de los más importantes teatros judíos de Estados Unidos. Bajo su guía, montaron la obra *Despertar* de I.B. Tziper, que fue interpretada ocho veces. Estrenaron luego *Motín en la casa correccional* de J. Lampel dirigidos por el actor polaco Jaim Brakarz. En esta obra, se sumaron al colectivo teatral los integrantes del Estudio Itzjok Daich, que había sido creada bajo los auspicios del *Actiorn Farein*, la Sociedad de Actores Israelitas.

De esta forma, los grupos teatrales vocacionales que funcionaban durante esos años se fueron disolviendo, fundiéndose progresivamente con el IDRAMST. Es así que el Estudio Dramático se convirtió en el único grupo teatral judío que se mantenía independiente de la búsqueda de lucro, y que aspiraba a elevar el nivel artístico del teatro ídich argentino. En este sentido, el IDRAMST buscaba distanciarse del teatro empresarial judío que para la década del 30 estaba en pleno crecimiento, pero que al depender de la taquilla, no tomaba riesgos en cuanto a la experimentación formal o



estética, como sí lo hacían los grupos vocacionales. A diferencia de estos, el teatro comercial se organizaba en función de un *Star System*, un sistema de estrellas que se sostenía gracias al actor central que venía del extranjero, completando el elenco con actores locales. Los empresarios traían así figuras tales como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff, que garantizaban un éxito seguro de la temporada gracias a su fama internacional. Por lo que los actores argentinos dependían de la llegada de artistas extranjeros para poder actuar en obras de repertorio. La alternativa era participar en pequeñas piezas musicales, operetas o espectáculos de vaudeville que incluían canciones, baile y algunas veces un humor chabacano, que llevaba a muchos críticos a caracterizar estos espectáculos como ‘*shund teater*’ (teatro vulgar, bajo) por oposición a ‘*kunst teater*’ (teatro de arte), un teatro culto, literario, con una calidad estética y moral superior.

Es esta voluntad de hacer un *beser teater*, un teatro de nivel superior, y terminar con la dependencia que sufría el campo teatral local con respecto a las estrellas extranjeras, lo que llevó al colectivo del IDRAMST a emprender la tarea de crear un verdadero teatro popular judeo-argentino, y darle así a la comunidad ídish parlante de Buenos Aires un teatro que pudiese encarnar las nuevas ideas de renovación estética, sin descuidar el contenido ideológico de las obras. Con este fin, crean en 1936 un Comité Pro Teatro Popular Israelita, que realiza una campaña para conseguir los medios y el número de socios suficiente para mantener una actividad teatral sostenida y de calidad. En este mismo sentido deciden en 1937 cambiar su nombre a IFT (Teatro Popular Judío) pasando de identificarse como un «estudio» a denominarse «teatro», superando así la etapa formativa de la compañía. Este proceso culmina en 1940, cuando se constituyen legalmente como una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. El teatro comienza entonces a regirse de acuerdo con un estatuto y a contar con un marco legal. Pasa así a estructurarse a partir de tres elementos: 1) una comisión directiva constituida por intelectuales de



izquierda que se encargaban de la dirección societaria y política de la institución, compuesta por diecisiete miembros, elegida y renovada mediante votación en asamblea de socios; 2) un colectivo artístico (el *shpiler colectiv*) que tenía a su cargo la realización de la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc. y la formación del elenco teatral estable, que a partir de ese momento podía dedicarse plenamente a las tareas creativas; 3) un director artístico, que era quien dirigía el elenco, y las puestas en escena de las obras.

De esta forma, siguiendo el ejemplo de las más importantes compañías de *kunst teater* del mundo judío que tenían una figura clara que las lideraba, el naciente IFT consideraba que para convertirse en un teatro, necesitaba de un director estable. Esto puede verse en las resoluciones que publica el Comité a finales de 1936, donde se establece como una de las tareas principales, invitar a renombrados directores europeos para que realicen una labor sistemática con el elenco. En este mismo sentido, el periodista y crítico Jacobo Botoshansky sostiene en una nota publicada en marzo de 1936, en el n° 4 de la Revista *Nai Teater*:

En general se cree que un mejor teatro no se puede sostener en Buenos Aires, pero esta convicción no está basada en hechos, sino en dichos y tal vez en deseos. Un teatro permanente que no esté construido sobre la base de estrellas, sino sobre obras, actores y un director, todavía no se intentó construir en Buenos Aires².

Por esta razón, una de las primeras decisiones que toma el Comité es la de contratar para hacerse cargo de la dirección artística de la institución a Nahum Melnik y Devorah Rosenblum, una pareja de actores polacos que provenía de la *Vilner Trupe*. Al igual que el IFT, la *Vilner Trupe* había nacido a partir de un grupo de teatro vocacional, en 1915: el colectivo denominado FADA (*Farein fun Idishe Dramatishe Artistn* - Agrupación de

² Todas las traducciones del ídish al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista *Nai Teater* al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.



Artistas Dramáticos Judíos), uno de los tantos grupos de teatro amateur (en ídish ‘*libhober bines*’, literalmente ‘amantes del escenario’) que desde finales del siglo XIX habían surgido a lo largo de toda Europa del Este. Debra Caplan, quien ha estudiado en profundidad la historia de la compañía [2013; 2014], considera que la *Vilner Trupe* fue el epicentro del movimiento internacional de teatro de arte judío, y que fue gracias a su gran proyección transnacional que las poéticas de vanguardia lograron aceptación al interior del campo teatral judío. Este proceso comienza a partir de 1920, con el estreno de la obra *El Dibuk* de Shlomo Anski, cuando la compañía afianza una estética propia que buscaba unir la tradición con la modernidad, lo nuevo con lo viejo, a partir de la estilización modernista del texto de Anski. Su director, David Herman, se había formado con Max Reinhardt, desarrollando una poética de dirección ligada al Expresionismo, así como al Neo-romanticismo gótico que se estaba explorando en los escenarios de la vanguardia polaca. Caplan denomina a la estética de la Vilner que comienza a definirse a partir de esta obra, como ‘fusion modernism’ [2013: 9], modernismo fusionado, ya que se trata de un modernismo inclusivo, que no tiene antagonista ni se opone a la tradición sino que la integra. Este concepto nos servirá para pensar también las producciones del IFT, y la relación ambigua que establecen simultáneamente con la tradición y con la innovación.

A partir de 1924 comienza lo que Caplan denomina el paradigma transnacional de la compañía, ya que durante esos años los miembros actuales y pasados de la *Vilner Trupe* podían ser encontrados actuando en cinco continentes. La *Vilner Trupe* comienza a funcionar en este período, no ya como una compañía, sino como una marca reconocida internacionalmente. Aparece la denominación ‘*vilner*’, es decir, ‘miembro de la *Vilner Trupe*’, nombre que les brindaba a sus integrantes una reputación y una suerte de identidad artística que los identificaba con una manera de hacer teatro que aparecía como nueva, moderna y de alta calidad.



Es con este respaldo que llegan al IFT los artistas Rosenblum y Melnik, quienes se hacen cargo de la transformación del IDRAMST en IFT, es decir, del pasaje de estudio dramático a teatro popular. La pareja de artistas es convocada a dirigir el teatro precisamente por su carácter de *vilners*, pertenencia que les proporcionaba un conocimiento práctico sobre el funcionamiento de una compañía teatral profesional, del que los directores que residían en Buenos Aires, carecían. Como hemos señalado, en Argentina aún no existían compañías judías de *kunst teater*, por lo tanto tampoco había directores nacionales que poseyeran la experiencia suficiente para llevar adelante la creación de un teatro popular, libre, judío y de alto nivel artístico.

Con su llegada se fortalece entonces la mencionada Campaña pro Teatro Popular Israelita, y se decide fundar una institución cuyo sustento no fuese la taquilla, sino el aporte mensual de sus asociados. En este sentido, es interesante destacar cómo las características específicas del campo teatral porteño y de la comunidad judía en Argentina posibilitaron una manera particular de organización del teatro, que no estaba inspirada en la forma en que funcionaban las compañías europeas que el IFT tenía como modelo. De la *Vilner Trupe*, por ejemplo, el IFT toma repertorio y poéticas de actuación, pero en cuanto a sus principios organizativos, parte de postulados completamente opuestos. Como hemos dicho, la *Vilner* –al igual que gran parte de las compañías teatrales europeas del período– sentaba sus bases en la itinerancia, desplazándose de una ciudad a otra en busca de su público. A pesar de su nombre que paradójicamente la asociaba a una locación geográfica específica, la compañía solo había residido en la ciudad de Vilna durante sus primeros dos años y no se había asentado luego en ninguna otra ciudad. Como señala Caplan [2013], la *Vilner Trupe* no se iba de gira, sino que estaba constantemente de gira.

Por el contrario, el IFT tuvo desde sus comienzos la intención de conservar una residencia fija que le permitiera lograr la estabilidad y el arraigo necesarios para poder desempeñar una función artística y moral en la



cultura judeo-argentina. En los primeros diez años, esto se resolvió alquilando las mismas salas teatrales durante largos períodos de tiempo, de manera tal que el elenco pudiese trabajar en forma continua en un mismo espacio físico. Pero ya para mitades de la década del 40, los integrantes del IFT tomaron conciencia de la necesidad de tener un espacio propio, por lo que en 1945 decidieron iniciar una campaña de recaudación para la construcción de un edificio teatral. La construcción se inició finalmente en 1947, y para 1952 el edificio se encontraba ya terminado, convirtiéndolos así en el primer y único teatro independiente de Buenos Aires en poseer una sala propia. Esta voluntad de enraizarse y convertirse en un faro cultural y artístico para la colectividad judía de Buenos Aires, contrastaba radicalmente con el principio de la itinerancia que había caracterizado a gran parte del teatro judío en las décadas previas. Este deseo de arraigarse en suelo argentino, se expresa en el cuadernillo dedicado a la colocación de la piedra fundamental el 3 de noviembre de 1946:

Pensamos y deseamos que la población judía de la Argentina tenga su teatro institucional, construido por el pueblo al igual de nuestras escuelas, y dirigido por personas responsables ante la sociedad y ante el arte teatral, capaces de ceder a esta causa su máxima expresión. Construyendo el Teatro Popular Israelita en Buenos Aires, aseguramos nuestra vida cultural judía en el país para muchas generaciones, una vida dotada del espíritu de la cultura judía universal desde sus más remotos latidos, hasta sus más lejanas conquistas en la posteridad [Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita IFT, 1946: 29]

Tampoco el GOSET podía resultar un modelo para el IFT en cuanto a su forma de funcionamiento económico, ya que si bien estaba instalado en la ciudad de Moscú, se trataba de un teatro estatal subvencionado por el Estado Soviético, un apoyo al que el IFT no podía aspirar en la Argentina. Ni siquiera los grupos *Yung Teater* (Teatro Joven) de Varsovia o el ARTEF (*Arbeter Teater Farband* – Federación de Teatro de los Trabajadores) de Nueva York, constituían un ejemplo a seguir, ya que se financiaban principalmente mediante la venta de entradas y para esa época enfrentaban



duros problemas económicos debido a la fuerte disminución de la audiencia, que tan solo unos años después, los llevarían a su definitiva disolución. El IFT en cambio, ya desde sus primeros tiempos como IDRAMST, se planteó la independencia de la taquilla como uno de sus principios fundamentales e innegociables, tomando en cambio un modelo de financiación que no provenía del ámbito teatral, sino de los clubes y organizaciones judías: el societario. Es por esta razón, por la que la Campaña para crear un teatro popular judío en Argentina fue principalmente una campaña de socios, puesto que el IFT consideraba que la construcción y el sostenimiento del teatro, tenía que ser el objetivo común de toda la colectividad progresista judeo-argentina.

Elegido el modelo societario entonces, la preocupación principal pasaba a ser la de conseguir una cantidad de socios suficiente para que el IFT pudiera sustentarse, por lo que se volvió fundamental lograr una mayor llegada al público. Tendiente a alcanzar este objetivo, el primer cambio que introdujo la nueva dirección artística presidida por la pareja Rosenblum-Melnik, fue la incorporación en el repertorio de obras que provenían de la propia tradición literaria judía. En marzo de 1937, realizaron su debut con la obra clásica del teatro ídich: *Bay nakht oyfn altn mark*, traducida por el IFT como *Sueño de una noche febril*, pero mejor conocida en español como *De noche en el viejo mercado*. Se trataba de una de las pocas incursiones del reconocido escritor I. L. Peretz en la literatura dramática y fue elegida para conmemorar el 22º aniversario de la muerte del autor, que se cumplía ese mismo año. La obra poseía una gran complejidad y resultaba un desafío para el elenco, ya que se trataba de un drama simbolista que presentaba situaciones oníricas que exigían un gran despliegue técnico³. Asimismo

³ El argumento de la obra es sumamente complejo, puesto que posee una historia marco y una historia enmarcada. Mediante un procedimiento metateatral, la historia comienza en un teatro donde se ensaya una obra que no está terminada. Un misterioso personaje aparece en escena y nadie recuerda cuál es su rol en la representación, por lo que este termina durmiéndose en el escenario y el resto de la acción de la pieza consiste en su sueño: durante una larga y mágica noche en un viejo mercado judío, los muertos se levantan de sus tumbas



implicaba el desarrollo de más de cien personajes, por lo que brindaba grandes posibilidades de realización para un elenco que ya era numeroso y que estaba en condiciones de asumir empresas más ambiciosas.

Por otro lado, montar un texto clásico del repertorio ídish, que había sido presentado por los grandes teatros judíos del mundo, buscaba demostrarle al público y a los críticos, que el IDRAMST podía ser más que un elenco de aficionados, puesto que nunca un grupo amateur se había atrevido a poner en escena una obra de tal complejidad. A partir de las notas publicadas en los diarios de la época, puede verse cómo la representación cumplió con creces esta función, ya que incluso exigentes críticos, tales como Samuel Rollansky –que en sus artículos solía ser escéptico con respecto a las posibilidades del IDRAMST– destacaron el buen trabajo que había realizado el Estudio.

De esta forma, la decisión de inaugurar esta nueva etapa en la vida de la institución, llevando a escena una obra de gran complejidad y reconocimiento, cumplió el objetivo último de brindarle al elenco la seguridad y la legitimación necesaria para transformarse en una compañía teatral estable. Lejos de ser abstractos, los resultados de esta consolidación en el campo teatral judío del período, se hicieron rápidamente evidentes: en el breve plazo de dos meses, el IFT ya había obtenido 500 nuevos socios.

Siguiendo esta misma línea, el ensamble montó luego *Doscientos Mil* del reconocido autor judío Sholem Aleijem, con la que realizaron seis funciones en el Teatro Coliseo, y *Missisipi* de Leib Malaj, una obra que el autor había escrito especialmente para la compañía *Yung Teater* de Varsovia. Para completar la temporada estrenaron también *El hijo ajeno*, una obra soviética de I. Schkvarkin que fue puesta en escena ocho veces en el Teatro Italia Unita y que fue llevada luego a La Plata; y *La vida llama* del dramaturgo soviético Bill-Belotsercovsky. Con estas obras no solo consiguieron sumar nuevos socios, sino también nuevos integrantes, ya que

y más de cien personajes tipo de la vida o de la historia judía desfilan por el escenario, presentando sus puntos de vista acerca del mundo y la modernidad.



se incorporaron al elenco actores y actrices jóvenes que compartían con el IFT el diagnóstico negativo sobre la situación del teatro empresarial en idish, y que buscaban un espacio donde poder desarrollarse.

Consideramos que en esta etapa fue particularmente a través de la presentación de un repertorio selecto, culto y de alto nivel literario, que el IFT logró establecerse como una empresa artística de importancia para la vida cultural judía de Buenos Aires. El balance de esta primera temporada, queda reflejado en la Revista *Nai Teater* n° 8 de septiembre de 1937, donde los dirigentes de la institución sostienen que:

Si el IFT tuvo alcances, éxito, si las representaciones son buenas, si el elenco se transforma en una fuerza teatral, todo esto está relacionado con los directores del IFT: Melnik y Rosenblum. Después de seis meses de trabajo con el colectivo teatral, tienen gran importancia para el desarrollo del mismo. La dirección actual del IFT escribirá una página de historia en el teatro. Rosenblum y Melnik le demostraron al espectador que el elenco del IFT es capaz de sostener el teatro que quiere crear.

Puede verse aquí la importancia concedía al rol de los directores en el éxito del trabajo de la institución, y la conciencia que tenían sus integrantes del enriquecimiento que supuso para el elenco el intercambio con un director profesional y por ende, de la necesidad ineludible de contar con una dirección artística estable.

Es por esta razón que frente a la partida de la pareja Rosemblum-Melnik, el IFT le encargó a Pinie Katz –delegado de las instituciones judías progresistas de la Argentina en el Congreso de Cultura Judía Laica realizado en París– que buscara un director que pudiese hacerse cargo de la dirección del teatro. Es así que toman contacto con David Licht, un director polaco que había formado parte de la *Vilner Trupe*, y que se encontraba dirigiendo en París un teatro popular judío como el que el IFT estaba intentando crear: el PIAT (*Pariser Idisher Arbeter Teater* – Teatro Obrero Judío de París). Unos años antes, Licht había viajado allí con la *Vilner* y junto con otros miembros, había decidido quedarse fundando en 1933 un teatro judío que seguía los lineamientos estéticos de la *Vilner Trupe* en cuanto a la búsqueda



artística, pero que respondía a una orientación ideológica de izquierda. El PIAT era un teatro de referencia para los integrantes del IFT desde los primeros tiempos del IDRAMST. Ya en los números iniciales de la revista, se señala al PIAT, junto con el ARTEF y el *Yung Teater*, como los modelos hacia los que el Estudio Dramático debía aspirar, en tanto los reconocen como los únicos grupos teatrales judíos que realizaban un teatro de arte que a su vez funcionaba como un instrumento para la rehabilitación cultural y la liberación de las masas populares. En este sentido, Licht constituía una opción sumamente apropiada para dirigir esta nueva etapa del teatro, tal como se señala en la revista *Nai Teater* n° 9 de junio de 1938: «el IFT ya está tan desarrollado que podemos permitirnos traer a un director del exterior, que dirigió el PIAT de París de éxito en éxito». Aquí nuevamente se identifica la idea de crecimiento del teatro con la posibilidad y la necesidad de contar con un director extranjero y experimentado.

Licht es entonces convocado por el IFT, y en marzo de 1938 se oficializa en asamblea general su designación como director para la temporada. Su debut se realiza con la obra *Boitre, el salteador judío* del escritor soviético Moishe Kulbak, que había realizado un recorrido de legitimación similar a las anteriores representaciones del IFT: en 1936 había sido estrenada por el GOSET, y en 1937 por ARTEF en Nueva York y por el mismo PIAT, dirigida por David Licht.

Según aparece registrado en las críticas de la época, las funciones que se realizaron en el Teatro Lasalle tuvieron una gran acogida del público, y se dieron siempre a sala llena. Incluso en las publicaciones propias del IFT, se celebra que con *Boitre* fue la primera vez en la historia del grupo que se hicieron tantas representaciones de una misma obra, llegando a presentarse más de treinta veces. En *Nai Teater*, bajo el título de «Gran éxito de *Boitre*», nuevamente se sostiene que esta victoria se debió en gran parte a la nueva dirección artística: «El elenco demostró que bajo un buen director, resulta que cada espectáculo es artístico [...] El éxito se debe en primer lugar y sobre todo, al nuevo director. En segundo lugar, la pieza tiene



méritos propios dado que está escrita por Kulbak, un gran escritor». Es importante señalar que para un teatro societario como el IFT, el triunfo o no de las representaciones no estaba dado únicamente por la venta de entradas y la asistencia de una audiencia numerosa, sino también por la concreción de nuevos socios para la institución. En este sentido, la obra fue un verdadero éxito porque permitió ampliar la cantidad de socios, ya que después de las funciones los espectadores se acercaban espontáneamente para asociarse al teatro.

Este fenómeno siguió produciéndose con los restantes estrenos de la temporada 1938: *Encadenado en el atrio* de I.L. Peretz, obra que Licht ya había montado junto con el PIAT, y luego dos obras que el director seleccionó especialmente para el elenco del IFT: *Pasada la tormenta* de Hans Hinkelman y *El diluvio* de Berger. Las conclusiones de la temporada, son similares a las realizadas al evaluar el trabajo de los anteriores directores, ya que se identifica el trabajo de dirección como el elemento fundamental que explica el éxito de las obras del IFT. En una carta enviada en agosto de 1938 para invitar a nuevos miembros a asociarse, por ejemplo, se utiliza la presencia de Licht como una prueba decisiva de la calidad del teatro:

Desde que nuestra dirección artística se halla a cargo del tan capacitado joven regisseur David Licht, nuestras representaciones han mejorado visiblemente en cantidad y calidad. Cada obra se llega a representar más de 24 veces y son vistas, admiradas y aplaudidas por 8000 personas.

Como puede verse, el IFT le otorgó a la tarea del director una importancia primordial que hasta entonces no se le había dado en el teatro ídich de Buenos Aires. Hemos señalado que los teatros empresariales judíos de la ciudad, se organizaban en función de la figura de la estrella, que si bien muchas veces era también el director del espectáculo, era conocido y apreciado exclusivamente por su trabajo como actor o actriz, y por su carácter de *star*. Por el contrario, si bien Licht era también una figura



renombrada que venía del extranjero, se lo valoraba no como actor, sino como director. El IFT seguía en este sentido a los teatros de arte judíos de Europa, que no se basaban en el *starismo*, sino en la construcción de un trabajo colectivo bajo la guía de un director con un fuerte compromiso estético. En este sentido, el director reemplazaba al primer actor como el corazón de la producción y se le daba prioridad al trabajo del ensamble por sobre las figuras particulares, buscando así romper con el individualismo que primaba en el teatro comercial. Al igual que el resto de los teatros independientes de Buenos Aires, rechazaban así una «estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo del actor» [Dubatti, 2013: 82].

Los años durante los cuales Licht fue el director artístico del IFT, de 1938 a 1953, son reconocidos como su época dorada, el momento en el que la compañía se posicionó como una trinchera no solo política, sino artística. Esto se debió, por un lado a la elección de un repertorio original y de avanzada. Licht puso en escena obras de temática judía, muchas de las cuales eran adaptaciones de cuentos y novelas de los más célebres escritores judíos, tales como Sholem Aleijem, I.L. Peretz, H. Leivik, entre otros autores que habían escrito muy poco teatro, o incluso nada. En este sentido, su tarea no fue únicamente elegir un repertorio, sino crearlo. A diferencia de los directores anteriores, que montaron obras que ya estaban legitimadas y que habían sido probadas por otras compañías teatrales judías, Licht tomó materiales de la tradición literaria ídich, y los adaptó para la escena teatral, modernizándolos mediante una puesta en escena innovadora. Rosa Rapaport, integrante del elenco, señala al respecto que con Licht las tradiciones y el folklore judío aparecieron por primera vez en escena expuestos artísticamente⁴. Siguiendo la herencia que traía de la *Vilner Trupe*, Licht desarrolló una estética cercana a la de un ‘modernismo fusionado’ [Caplan], en el sentido de que tomaba inspiración de la historia y el folklore

⁴ Entrevista a Rosa Rapaport realizada por la autora, Buenos Aires, julio 2014.



judío pero sin resignar por ello la utilización de procedimientos provenientes de las poéticas de modernización europeas. De esta forma, en lugar de luchar contra la tradición o negarla, las adaptaciones de Licht incorporaban personajes clásicos del folklore y la literatura judía, poniendo el acento en lo que en ellos había de universal.

A su vez Licht montó obras de reconocimiento internacional en traducciones al ídish, tales como *Los bajos fondos* de Máximo Gorki en 1942, *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O' Neill en 1945 y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950, dando a conocer por primera vez estas obras al público judío. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídish, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia universal, traduciéndola a su idioma.

Por otro lado, Licht aportó innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavsky. Uno de sus artículos sobre teoría teatral publicado en *Nai Teater* n° 15 de junio de 1940, titulado «Desde Antoine hasta Stanislavski», realiza un recorrido desde el naturalismo hasta las teorías Stanislavskianas y la búsqueda de un nuevo realismo. La actriz argentina Cipe Lincovsky, formada bajo su dirección, recuerda en este sentido:

Él venía del *Vilner trupe*, con toda la escuela de Stanislavsky. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando él ya había muerto y salió el primer libro del método Stanislavsky, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial [...] Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros [McGee Deutsch, 2010: s/n]

Es por esta razón que, como ha señalado María Fukelman [2017], podemos considerar al IFT como un 'teatro popular' –tal como lo enuncia



su nombre— en cuanto a su propósito de educar a las masas, pero de ‘teatro de arte’ debido a su búsqueda de modernización permanente en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco.

Con la partida de Licht, que rompió con el teatro en 1953 debido a disidencias ideológicas, el IFT dejó de tener un director artístico fijo. Pasó entonces a realizar contratos individuales para cada temporada y más adelante, para el montaje de cada obra en particular. De esta forma, el IFT perdió la identidad estética que había tenido durante más de quince años, y la coherencia que le brindaba la visión artística y teatral de un director permanente. En los años siguientes, el teatro no escatimó fuerzas para reemplazar a Licht, pero si bien algunos directores se quedaron por breves temporadas, como fue el caso de Oscar Fessler, nunca más en su historia el teatro volvió a contar con un director artístico estable.

Consideramos que esta ausencia de director y la necesidad de resolverla, fue una de las causas por las cuales, desde mediados de la década del 50, el IFT buscó una cada vez mayor integración dentro del Movimiento de Teatros Independientes de Buenos Aires, que para esa época estaba en un momento de gran desarrollo. Esto llevó, entre otras razones, a que en 1957, el IFT decidiera pasar a realizar sus obras en castellano en detrimento del ídish, hecho que marcó su definitiva integración al teatro nacional. De esta forma, eliminar la barrera idiomática que lo separaba del resto de los teatros independientes, permitió un creciente intercambio con sus compañeros. Es así que fueron invitados a dirigir al elenco del IFT, renombrados directores y miembros de reconocidos teatros independientes del período, como Oscar Ferrigno de Fray Mocho, el director uruguayo Atahualpa del Cioppo del Teatro El Galpón de Montevideo, como también Carlos Perelli y Milagros de la Vega, artistas de importante trayectoria en el teatro nacional.

En este sentido, la partida de Licht y el pasaje del ídish al castellano que transformó el carácter idiomático del teatro, implicó grandes pérdidas



para la institución, pero trajo aparejada una consecuencia positiva: permitió una mayor inserción del IFT en el campo teatral porteño del período.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDILES GRAY, Julio, «La pequeña luz necesaria», en *La Opinión Cultural*, Domingo 26 de Marzo de 1978, Buenos Aires, 8-9.
- CAPLAN, Debra Leah, *Staging Jewish Modernism: The Vilna Troupe and the Rise of a Transnational Yiddish Art Theater Movement*, Tesis doctoral, Harvard University, 2013.
- _____, «Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe's Transnational Yiddish Theatre Paradigm, 1915–1935» en *Theatre Survey*, 2014, núm. 55, 296-317.
- DE MARINIS, Marco, *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- _____, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- DUJOVNE, Alejandro, *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- FUKELMAN, María, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, Tesis doctoral inédita, 2017.
- MARIAL, José, *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Editorial Alpe, 1955.
- MARTYKANOVA, Darina; PEYROU, Florencia (eds). *Revista Ayer. La historia transnacional*, 2014, núm. 94, vol. 2.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra, «Entrevista a Cipe Lincovsky», Centro Mark Turkow, 2010.
- ORDAZ, Luis, *El Teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.



SANDROW, Nahma, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996.

VEIDLINGER, Jeffrey, *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.

VISACOVSKY, Nerina, *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Buenos Aires, Biblos, 2016.

ZAYAS DE LIMA, Perla, *Cultura judía, teatro nacional*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2001.

FUENTES CITADAS

Carta a los amigos del Teatro Popular Argentino, Buenos Aires, noviembre de 1938.

Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita IFT, *Construimos el Teatro Popular Israelita. Dedicado a la Colocación de la Piedra Fundamental del Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita Argentino*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1956.

Revistas *Nai Teater* (Nuevo Teatro)

Revista *Teatro IFT. 50 aniversario*, Buenos Aires, 1982.



Primera escenificación española de la *Orilla degradada* de Heiner Müller

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja
begona.gomez@unir.net

Palabras clave:

Heiner Müller. *Orilla degradada*. Puesta en escena española. Carlos Marquerie. La Tartana Teatro.

Resumen:

En este artículo se analiza *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* (1989); la primera puesta en escena española de la trilogía completa de Heiner Müller *Orilla degradada* que fue dirigida por Carlos Marquerie y la compañía La Tartana Teatro en coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Debido a la complejidad de la poética posdramática del dramaturgo alemán Heiner Müller también se abordan las fuentes para la creación de sus fábulas, los mecanismos utilizados para la ruptura del discurso dramático y la relación dialéctica entre cada uno de los elementos que intervienen en el hecho teatral.

First Spanish staging of the *Orilla degradada* by Heiner Müller

Keywords:

Heiner Müller. *Orilla degradada*. Spanish staging. Carlos Marquerie. La Tartana Teatro.

Abstract:

This article we analyse *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* (1989), the first Spanish staging of the complete trilogy of Heiner Müller *Orilla degradada* that was directed by Carlos Marquerie and the company La Tartana Teatro in co-production with the Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Due to the complexity of the posdramatic poetics of the German playwright Heiner Müller also addresses the sources for the creation of his fables, the mechanisms used to break the dramatic discourse and the dialectical relationship between each of the elements involved in the theatrical event.

1. LA PERTURBACIÓN RECÍPROCA ENTRE EL TEXTO Y LA ESCENA

1.1. LAS FUENTES DE LA FÁBULA

La producción dramática de Heiner Müller, «paradigma del teatro posdramático en el ámbito de la lengua alemana» se trata de «una perturbación recíproca entre el texto y la escena» [Lehmann, ed. 2017: 40-258] que construye la fábula a partir de diferentes fuentes: la literatura universal y las experiencias del autor determinadas por el contexto socio-político del estado comunista de la República Democrática Alemana (RDA).

La férrea política y el control de la cultura del gobierno comunista necesitaban de un teatro cuya función fuera la propaganda de este. Sin embargo, Müller se resistía a la mera exposición de unos acontecimientos que no correspondieran con la realidad de la dictadura a la que estaba sometido el pueblo alemán de la RDA pues según Heiner, «no se puede escribir teatro sin historia» [Mereuze, 1989: 69]. En este sentido, las obsesiones y frustraciones que le motivaron a recurrir a las fuentes históricas del pasado fueron la Segunda Guerra Mundial y el holocausto nazi, el fracaso del estado comunista y el miedo a la futura integración dentro de un único estado alemán absorbido por el estado capitalista de la República Federal de Alemania (RFA).



Prometeo (2010). Dirección de escena: Carme Portacelli
© Fotógrafo: David Ruano | Fuente: Centro de Documentación Teatral

Este refugio en el conocimiento del pasado era la única posibilidad de supervivencia dentro del estado totalitario de la RDA. La poesía alemana romántica de Goethe, Hölderlin y la recurrencia a fuentes de la literatura universal marcaron el estado vital y desgarrado de sus obras. En sus dramas de los años sesenta recreó los mitos de la tradición clásica de *Filoctetes*, *Hércules*, *Edipo*, *Prometeo*, *Orfeo* y *Electra*. *Orilla degradada*, terminada en 1982, se convirtió, por medio de la actualización que reforzaba la universalidad de la fábula, en la historia de Jasón, el mito más antiguo que ha existido sobre la colonización. Müller declaraba: «¿acaso Medea representa, por ejemplo, a una ciudadana de la Alemania Democrática que se deja arrastrar al Oeste por su amante? ¿O una checa que se lía en 1968 con un invasor soviético? ¿O una vietnamita que se larga con su amigo?» [Jenny y Karasek, 1989: 134]



Hamlet máquina (1990). Dirección de escena: Ricardo Iniesta (Atalaya)

© Fotografía: Compañía Atalaya | Fuente: Atalaya-TNT

Sobre las obras del autor que tienen como fuente literaria la dramaturgia shakesperiana, destacan *Máquina Hamlet* (1977) y *Descripción de un cuadro* (1984). Otro texto cuyo contenido argumental parte de un



texto ya elaborado es *Cuarteto* (1980). Basado en la novela epistolar de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas*, procede de la literatura gala escrita en la época de la revolución francesa. Sin embargo, las fuentes literarias aparecen también en los aspectos formales de los textos de Müller a través de la gran cantidad de citas. El componente intertextual es en ocasiones diferenciado del resto, pero solo cuando se trata de citas textuales. Para ello el uso de la mayúscula indica que procede de fragmentos de canciones populares, de citas de autores de la literatura universal, de textos clásicos o de referencias internas a la propia obra de Müller.



Cuarteto (1990). Teatro de la Ribera

© Fotógrafo: Pilar Cembrero | Fuente: Centro de Documentación Teatral

¿Cuál es la finalidad primordial por la que la mayor parte de sus creaciones proceden de fuentes de la literatura universal? El carácter contradictorio de Heiner Müller ofrece divergentes motivos. Por un lado, argumentaba que recurría a los clásicos para evadir los problemas con el Estado¹ y por otro, que «las adaptaciones de los clásicos no suponen rehuir las exigencias del día, sino una revisión del revisionismo de los clásicos, vale decir de su transmisión» [Müller, ed. 1990: 66-67]. Ana R. Calero en

¹ Heiner Müller es expulsado de la Asociación de Escritores de Alemania Oriental en 1961 por la representación de su comedia *Los campesinos*.

relación con «la reescritura paródica» de Müller en torno a Shakespeare, defiende la tesis de que:

Heiner Müller como hombre y como escritor intelectual de izquierdas se siente involucrado también en la conservación del sistema de opresión, por eso a lo largo de sus obras busca librarse de la joroba que le ha impuesto la tradición histórica y literaria [...] y reconoce que Shakespeare sigue siendo una carga que arrastramos, y si queremos llegar a nosotros mismos debemos despojarnos de ella [2002: 384].

Las fuentes literarias universales utilizadas por Heiner Müller tienen en común el contexto en que se desarrollan ya que todas son sociedades en transición. La Grecia arcaica, una sociedad basada en los clanes que posteriormente generó con las polis griegas en la sociedad de clases; la época isabelina donde el feudalismo dio cabida progresiva al capitalismo mercantil y las consecuencias inmediatas de la revolución francesa. El objetivo de la recreación de estas fuentes fue asociarlas, a través de la similitud y actualización de la fábula, con la revolución y posterior dictadura del proletariado. El autor creía indispensable esta acción previa para deshacerse de lo que supone el lastre de la sociedad de clases y abrir camino al verdadero estado comunista.



Camino de Wolokolamsk (2006). Dirección de escena: Darío Facal
© Fotógrafo: Daniel Alonso | Fuente: Centro de Documentación Teatral

En definitiva, la recurrencia al pasado, inmediato o no, como vehículo que explica lo que sucede en la actualidad, es empleado por Heiner Müller como *leitmotiv* en la mayor parte de sus creaciones dramáticas, aunque no hemos de obviar que este recurso fue anteriormente utilizado por su maestro Bertolt Brecht, pese a que Müller reconocía su preferencia por sus primeras obras, las de mayor denuncia y anarquía, en lugar de sus posteriores y mundialmente conocidas: las parábolas. Una forma dramática brechtiana que crea herencia directa en Müller es la pieza dialéctica o *Lehrstücke*. Dirigida a priori a un público nuevo, un público obrero, la realidad última de los textos de Müller los dota de gran complejidad y aleja de su finalidad.² Según Ernst Schumacher:

Müller desarrolló estos nuevos instrumentos no desde la objetivación, sino desde una progresiva subjetivación del punto de vista del autor, que finalmente coincide con la formulación de su propia situación. Dejó de construir imágenes del mundo y buscó las expresiones más adecuadas de su propia imagen del mundo [1995: 33].

Las experiencias personales de Heiner Müller se filtraban como otra nueva fuente de la fábula. Sus declaraciones al respecto eran contradictorias, si bien lo que se torna innegable es la marca que se entrevé dentro del espíritu de sus textos dramáticos. En ocasiones algunas experiencias vitales –el arresto de su padre por los nazis cuando Heiner tenía cuatro años, el suicidio de su esposa Inge Müller, el continuo debate con el partido comunista y el constante recuerdo de los muertos producidos durante la Segunda Guerra Mundial– hicieron que Müller abogara por la subjetivación de sus experiencias personales y se dirigiera hacia la progresiva reducción formal y conceptual y a la deconstrucción del discurso teatral.

² Las obras teatrales *Lehrstücke* de Heiner Müller son *Filoctetes* (1964), *El Horacio* (1968), *Mauser* (1970) y *Camino de Wolokolamsk* (1985).



1.2. LA RUPTURA DEL DISCURSO DRAMÁTICO

En el proceso continuo de creación de los textos teatrales de Heiner Müller se renuncia a la forma dramática tradicional dirigida al intelecto. La imaginación y las distintas fuentes de la fábula elaboran la poética de lo fragmentario e inacabado y representan el fin último del teatro, lo trágico contemporáneo: «el teatro busca su función. La maniobra de distracción actual, compromiso con la estructura feudal de la empresa teatral, es el mal uso de los clásicos» [Müller, ed. 1990: 74]. Esta ruptura con el discurso dramático se lleva a cabo a través de la deconstrucción tanto de sus aspectos formales como conceptuales.

A nivel formal, los rasgos configuradores de las obras de Heiner Müller tienen de base la constante huida del realismo. La construcción de la intriga, diálogos y acotaciones no responden a los cánones del discurso dramático convencional, sino a su progresiva narratividad y se rompe con el concepto tradicional de un personaje interpretado y encarnado por un actor. Si aparecen las acotaciones, estas se encuentran al comienzo o al final de los textos y son indicaciones claves para la puesta en escena. En el lenguaje se utiliza la escritura en verso con palabras y expresiones procedentes del lenguaje coloquial. Abundan las oraciones simples, las enumeraciones, la superposición de frases, la economía de palabras y a pesar de que se eliminan los signos de puntuación, las mayúsculas son las que indican el comienzo de cada oración y la concatenación de frases que dan un sentido global a los textos.

Sin una fábula que responda a las leyes de la tensión aristotélica – presentación, nudo y desenlace –, su estructura externa está formada por *collages* o fragmentos sintéticos en los que se intercala el componente intertextual de las citas y «presenta simultáneamente tantos puntos como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir» [Müller, ed. 1996: 155]. El conflicto dramático se muestra sin resolución, para Heiner Müller «el pensamiento europeo está obsesionado por las soluciones, y esa es su enfermedad, pues la solución significa el final de la presencia. Por no



mencionar que las soluciones son siempre aburridas» [Raddatz y Landolt, 1990: 20]. El proceso de deconstrucción formal reduce a la esencia todos sus elementos y deja abierta la herida de la tragedia contemporánea ante un espectador inmerso en la problemática planteada.

En el contenido de sus obras, los argumentos son modelos de un mundo en destrucción por la crueldad y las leyes darwinistas. La contradicción y «el placer por la catástrofe» [Müller, ed. 1996: 161] son la base discursiva en la que se insertan individuos que, tanto en sus conflictos internos como externos, tienen un gran oponente: el estado comunista. Por medio del uso de la metáfora, Müller realiza una nueva lectura de las fuentes literarias de la literatura universal y recurre a la transmitificación³ para mostrar su concepción de la historia como devenir histórico o círculo vicioso de violencia, unido a su obsesión por la resurrección de los muertos. Según él mismo declara: «el trabajo principal en el arte y en el teatro es liberar a los muertos de su silencio. Reflexionar a fondo sobre el pasado es la única posibilidad que tenemos para el presente» [Bueno, 1990].

Debido a todo lo anterior, Heiner Müller ha sido tachado de pesimista histórico, y de «un Beckett del Este» [Müller, ed. 1996: 194] por su visión existencialista. El uso del silencio dramático y la pérdida de la supremacía del discurso dialogado son algunos rasgos en común con Samuel Beckett, así como la importancia del público que debe completar la significación de la propuesta del director escénico. Ana R. Calero declara que a Müller no le interesa la resolución o desenlace final de sus textos ya que al no plantear soluciones existe una «esperanza frágil» que aboga por la capacidad del espectador de encontrar la finalidad del teatro. En sus textos no dirigidos al intelecto este «autor realista en busca de la utopía que la

³ El concepto de «transmitificación» es atribuido por Diana de Paco Serrano a los textos dramáticos que: «inspirados en el mismo argumento mítico-trágico [...], inserta la materia tradicional y la referencia a un momento de la historia actual». Véase Paco Serrano, 2001: 83. Heiner Müller declaraba que «no se trata en absoluto de hablar en clave. Yo no escribo alegorías. Escribo, desde mi contexto actual, sobre asuntos que constituyen siempre un buen material, por ejemplo, sobre la Cólquide en la República Democrática». Véase Jenny y Karasek, 1989: 136.



tradición parece negar» [Calero, 2002: 383] ofrece la doble mirada o perspectivas distintas de lectura. La universalidad de los temas planteados por Heiner Müller dota a la creación artística de un fuerte compromiso con la realidad de cada momento.

Así mismo, en ocasiones Heiner Müller declaró que había escrito textos que eran comedias y ponía como ejemplo a *Cuarteto*. Incluso argumentaba que la mayor parte de sus obras tenían un componente cómico que nunca se había captado o aprovechado. El director de escena Guillermo Heras reconoce que el humor del este es muy difícil de entender: «Müller vivió una contradicción permanente y se rio de ello. [...] Es diferente el humor alemán del humor mediterráneo» [Díaz Díaz, 2006: 114]. A pesar de todo lo anterior, lo que es innegable es el componente irónico que contienen la mayor parte de las declaraciones y entrevistas de Heiner Müller.



Filoctetes (1990). Producción: Centro Dramático Nacional
© Fotógrafo: Pilar Cembrero | Fuente: Centro de Documentación Teatral

La ruptura con el discurso teatral convencional ofrece unos textos con grandes posibilidades visuales y sonoras a la hora de su escenificación. Lo importante es el poder de transmisión de la palabra no psicologizada y el gesto o movimiento que conlleva; su entonación, ritmo, sonoridad, gesto,

emoción, silencios; y no el componente semántico de las mismas. Según Lehmann, la «presencia del texto que resulta incorpórea solo en apariencia» se establece «conscientemente como contrapunto a la escena teatral» para lograr su objetivo, que no pueda «realizarse en el teatro tal y como está escrito» [ed. 2017: 258-88]. Es por ello que son innegables en Heiner Müller las influencias tanto de Antonin Artaud, creador del espectáculo escénico directo al inconsciente que fragmenta y carga de violencia el discurso teatral, como de la mencionada forma dramática *Lehrstück* de Bertolt Brecht; los textos del Müller otorgan «al público la tarea de cumplir la configuración o permanecer en el caos de las impresiones» [Sánchez, ed. 1999: 155].

En conclusión, la abundancia de elementos narrativos en la poética del discurso teatral de Heiner Müller podría relacionarse, en alguno de sus aspectos, con el progresivo mecanismo de distanciamiento de sus traumas personales. Si bien el componente poético de sus textos enlaza con el aspecto más documental que convierte al «teatro como laboratorio de la fantasía social», [Müller, ed. 1996: 149] el lector y el público de la época y lugar concreto son los encargados de dar el sentido último de la obra y llenar los huecos creados por su fragmentación formal y conceptual. Según Müller su dramaturgia «estaría a ambos lados del frente, entre los frentes, por encima de ellos» [Schumacher, 1995: 30] con lo que la poética de la deconstrucción provoca necesaria e inevitablemente la ruptura con el discurso dramático convencional y la «perturbación recíproca entre el texto y la escena», una interesante diatriba para la puesta en escena [Lehmann, ed. 2017: 258].



2. LA DIRECCIÓN DE ESCENA DE CARLOS MARQUERIE EN *ORILLA DEGRADADA*

Carlos Marquerie con la compañía La Tartana Teatro⁴ fue el primero en representar en la escena española la trilogía completa de *Orilla degradada* escrita por Heiner Müller. El espectáculo se denominó con el nombre de los textos que la componen, *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas*. Tanto la obra, publicada por primera vez en España en la revista *Primer Acto* en 1988, como su «raro escritor» [Haro Tecglen, 1989] eran prácticamente desconocidos en nuestro país fuera del sector especializado. Solo contados grupos teatrales habían subido a las tablas un texto de Müller en el territorio nacional⁵ por lo que se trataba del momento idóneo para que una de las entonces compañías más veteranas de la escena madrileña realizara su particular visión de la trilogía.

En coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid el 12 de enero de 1989 dentro de la programación del Ciclo Fronteras del Teatro.⁶ La dirección escénica de Carlos Marquerie no aparecía mencionada en el

⁴ La compañía madrileña La Tartana Teatro fue fundada en 1977 por Juan Muñoz y Carlos Marquerie. Desde 1996, Juan Muñoz la dirige en solitario con producciones centradas en el teatro objetual para el público infantil y adulto.

⁵ Según los datos del Centro de Documentación Teatral (INAEM), los espectáculos estrenados con anterioridad en España a partir de textos de Heiner Müller son los siguientes:

La Maquinahamlet de la compañía Espacio Cero. Estrenado el 10 de enero de 1986 en el Teatro San Pol de Madrid.

Quartet – Medea de la compañía Teatre Set de Barcelona. Estrenado el 17 de enero de 1987 en la Sala La Cuina de Teatres de l’Institut del Teatre de Barcelona.

Quartett de la compañía Teatro do Atlántico de A Coruña. Estrenado el 15 de diciembre de 1987 en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo (Pontevedra).

Pieza de corazón y otras tripas (sobre textos de Heiner Müller y Bertolt Brecht) por el Centro Dramático Elvira de Granada. Estreno el 29 de abril de 1988 en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

Medea Paisatge amb argonautes de la compañía Teatre Obert de Tarragona. Estreno el 12 de octubre de 1988 en el Salón de Plenos de la Antigua Diputación de Tarragona.

⁶ El espectáculo se representó hasta el 22 de enero en la Sala Olimpia de Madrid. Posteriormente realizó una extensa gira europea que lo llevó a Polonia, Italia, Portugal e Inglaterra. En España participaron en la séptima edición del desaparecido Festival Internacional de Teatro de Granada de 1989 y en la inauguración de la programación de la temporada 1989-90 del Mercat de les Flors de Barcelona.



programa de mano y sí se indicaba su nombre como creador del espacio escénico y co-realizador del diseño de iluminación [«Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», 1989]. La traducción corrió a cargo de Brigitte Aschwanden y la versión y adaptación fue firmada por Guillermo Heras, director del CNNTE. Al reparto formado por cuatro actores y tres actrices no se le asignó un personaje concreto, a excepción de la actriz que interpretaba a Medea.

La recepción de la crítica especializada del momento fue en general negativa pues no llegó a comprender el nuevo lenguaje propuesto tanto por Heiner Müller como por la puesta en escena. Eduardo Haro Tecglen (1989) manifestaba la dificultad de comprensión: «la tensión es la misma continuamente, de principio a fin [...], y puede producir cansancio en espectadores no aficionados a este tipo de espectáculo, que quizá esté fuera de la corriente actual». En la revista *Reseña* se incidía en la falta de original del lenguaje escénico: «no llegamos a entender por qué se considera que este es un teatro de vanguardia; todos los recursos escénicos y lenguajes utilizados ya han sido vistos [...] y los “discursos” que parece transmitir el espectáculo [...] suenan ya a conocidos» [C. F., 1989: 16]. Por otra parte, en el periódico *La Vanguardia* de Barcelona [Broch, 1989] se reconocía que, aunque habían «errores y tedio, también», existía «una potencialidad y fuerza escénica evidente». Sobre la afluencia de público, la crítica recogió que no acudió un gran número de espectadores y que los que asistieron, eran conocedores de las particulares características del texto Müller.

Esta situación de «adormecimiento» del teatro español contemporáneo la predijo Guillermo Heras en el programa de mano del espectáculo:

Este montaje de Carlos Marquerie pude ser como una piedra arrojada a las aguas de un lago estancado, sus ondas concéntricas pude ser que lleguen hasta la orilla, pero lo más probable, no nos engañemos, es que todo se quede como un impacto violento, pero sin mayor repercusión en el adormecimiento general. Porque el texto de Müller es incómodo, difícil, desgarrado, lúcido y trasgresor. A partir de ahí, el



montaje de Carlos se endurece y no deja resquicios a concesiones innecesarias. [«Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», 1989]

En el proceso de trabajo llevado a cabo por la compañía La Tartana Teatro, el análisis dramático que comenzó en el otoño de 1986 y finalizó antes del comienzo de los ensayos –verano de 1988– fue una pieza fundamental para asentar los principios básicos del escaso mes de montaje. Pese a ello, Carlos Marquerie afirmaba que las ideas fruto de este periodo de trabajo previo fueron ideas sin finalización que no reflejaban la mayor parte del resultado final: «el viaje continuo, [...] todo tiene cantidad de justificaciones teóricas, pero es algo que en escena dice mucho más que cualquier planteamiento ideológico que podamos hacer» [Fernández Lera, 1989].



Orilla degradada. Ribera despojada (1989). La Tartana Teatro
© Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

Al ser la primera vez que el director de escena de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* trabajaba con un texto de las características posdramáticas de Heiner Müller, este advirtió las grandes

posibilidades dramáticas y escénicas y potenció la experimentación con distintos estilos y lenguajes artísticos. Lo subjetivo y la relación amenazante entre la sociedad y el avance tecnológico configuraron el planteamiento ideológico junto con el deseo de lograr un espectáculo que sucediera entre escena y sala y que motivara en el público la reflexión y significación de sus diferentes «retratos»; [Fernández Lera, 1989] de hecho, en el programa de mano se insistía en la colocación frontal del patio de butacas sobre gradas a modo de los teatros de la antigüedad.

El texto de Müller de apenas ocho páginas de extensión se convirtió en un espectáculo de casi hora y media de duración.⁷ La estructura externa constaba de tres partes diferenciadas correspondientes a cada texto de la trilogía del autor alemán según el orden cronológico de la fuente. El espectáculo se basó en el juego de metáforas y en la abstracción propia de los sueños y los recuerdos, enlazados con el componente poético de imágenes estéticas. Este enfoque escénico del teatro posdramático de Müller surgió, a causa de que la «desintegración de la unidad y continuidad temporales [...] hace imposible fijar un punto en el ahora» para reflejar «la realidad vital» [Lehmann, ed. 2017: 315].

Si *Ribera despojada* en la obra de Müller corresponde con una descripción del pasado y del presente en la que se conglomeran una serie de pensamientos e imágenes –los suburbios de Berlín, sus lagos, los trenes, las relaciones entre hombre y mujer y la naturaleza destruida– en la puesta en escena, la idea de la colonización del hombre contemporáneo se enlaza con el mito de Jasón y los argonautas. Para ello en los primeros quince minutos de esta se suceden una serie de evocaciones que pueden considerarse como los antecedentes y causantes del posterior paisaje «despojado». Seguidamente, el texto de Müller *Ribera despojada* se emite en toda su integridad intercalado por melodías vocales.

⁷ Todas las referencias al texto fuente de Heiner Müller corresponden a la citada traducción de Brigitte Aschwanden publicada en la revista de teatro *Primer Acto*. Véase Müller, ed. 1988: 99-107. La grabación del espectáculo con la que se ha trabajado fue realizada por el Centro de Documentación Teatral el 18 de enero de 1989 en la Sala Olímpica de Madrid.





Orilla degradada. Medea material (1989). La Tartana Teatro
 © Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

En *Medea material*, la segunda parte de la trilogía con mayores elementos del discurso teatral convencional, se opta por el despojamiento de elementos en pro de la interpretación desgarrada del monólogo de Medea como mujer y víctima innegable de toda colonización. Todo esto no es óbice para que los breves diálogos del texto fuente de esta con el resto de actores se realicen sin ningún tipo interrelación. La convivencia de discursos escénicos es asociada por Lehmann como inherente al teatro posdramático de Müller: un «matrimonio entre el ser humano y la máquina» en el que «las figuras femeninas equilibran el yo escénico masculino» [ed. 2017: 347-231].

La última parte del espectáculo *Paisaje con argonautas* es un viaje desde la muerte del pasado y del presente hacia el mundo interior de un desorientado ser humano sin conciencia generalizado en el ‘yo’ universal sin distinción de sexo. La atmósfera lúgubre, el ritmo y la tensión crecientes de todo el montaje llegan a su clímax final. El pasado, siempre presente, se susurra de forma continua con los versos procedentes de *Medea material* «los gritos de la Cólquide» [Müller, ed. 1988: 104] y las consecuencias

nefastas de los desastres bélicos del transcurso de la historia se repiten intercalados con imágenes estéticas alusivas a los mismos.



Orilla degradada. Paisaje con argonautas (1989). La Tartana Teatro
© Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

Una vez enterrados y desenterrados los recuerdos y fantasmas, estos se dejan patente ante la vista de todos a través de un esqueleto colocado sobre un montículo de arena, mientras se emite sin interrupción y casi en su integridad el texto de *Paisaje con argonautas*. El espectáculo concluye con los dos últimos versos de este, «El resto es poesía Quién tiene mejores dientes / La sangre o la piedra», [Müller, ed. 1988: 107] que se declaman de forma obsesiva acompañados de los frenéticos movimientos circulares de los desorientados actores que llevan los ojos vendados. Estas reiteraciones son propias, tal y como suscribe Lehmann del «tiempo ahistórico y circular» del teatro posdramático [ed. 2017: 324].

La acción dramática de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* se desarrolla en un espacio escénico único formado de una plataforma de madera con dos superficies rectangulares insertadas

paralelamente y completadas con agua, en el primer término, y arena, en el segundo término. Al fondo se encuentra una zona elevada a la que se accede por rampas. Los elementos orgánicos de sus materiales –madera, arena y tierra– propician la continua relación con los actores. En el agua lavan las miserias humanas y en la arena entierran y desentierran el pasado. En una de las secuencias de mayor belleza estética del espectáculo, la actriz que interpreta a Medea es enterrada completamente a excepción de sus manos, un pie y la cabeza, para seguidamente ser desenterrada ferozmente por las otras dos actrices del reparto.

El uso de la iluminación refuerza la poesía de la puesta en escena. La abundancia de los tonos ocres y los contrastes de intensidad –a través de velas, luz cenital, de contra y frontal únicamente dirigidos al rostro y manos de los actores– se alterna con algunos momentos de iluminación general en tonalidad azul. La simbología de los elementos escénicos se potencia con los colores de la luz, por ejemplo, el conjunto da la sensación de un paisaje deteriorado y sucio cuando se ilumina de color blanco u oscuro la superficie de agua y se reflejan sobre esta las figuras de los actores.

El elemento escénico que marca el ritmo y la tensión es el espacio sonoro. Los efectos sonoros en *off*, los cantos de los actores y melodías musicales reiterativas sustituyen a los diálogos del discurso teatral convencional. Los sonidos superpuestos procedentes de la gran ciudad – sirenas, claxon, etc.–, el golpe de los objetos contra la escenografía, el sonido de la arena y el agua, las voces susurrantes de los actores y las intervenciones corales del texto de Müller son detenidos, frecuentemente, por largos silencios que, a su vez, son rotos con brusquedad.



Ejemplo de iluminación en *Orilla degradada* (1989). La Tartana Teatro
 © Fotógrafo: Pablo Santana | Fuente: Centro de Documentación Teatral

La interpretación actoral de La Tartana Teatro se basa, en general, en la fuerza de la expresión corporal contenida y en el continuo *collage* de modos interpretativos. A veces no se distingue el sexo de quien emite el texto violentamente y sin ningún tipo de matiz o se dramatiza de forma convencional. Este último modo se evidencia en el monólogo de Medea, en la frase «soy un cobarde» [Müller, ed. 1988: 100] de *Ribera despojada* y en la citada parte final del espectáculo. En los momentos de mayor distanciamiento, la frontalidad de los actores recrea un mecanismo brechtiano que se refuerza con la reminiscencia de la caracterización expresionista y con la indumentaria militar de tonos oscuros y corte austero. La expresividad de los movimientos coreográficos del conjunto del reparto –el paso de un desfile castrense, la circularidad y la reiteración de las trayectorias, el traslado y arrojo de los actores sobre el escenario como si fueran marionetas– completan la múltiple perspectiva de acciones físicas y simultáneas que el montaje de *Ribera despojada*, *Medea material* y *Paisaje con argonautas* ofreció al espectador español de finales de los ochenta del siglo XX.

Para concluir, la poética de Heiner Müller rompe con el discurso dramático convencional, por medio de la continua dialéctica entre cada uno

de los elementos que intervienen en el hecho teatral la que se aborda, sobre todo, en las decisiones que el director de escena debe tomar para la escenificación. Müller eleva la resistencia a categoría discursiva, «¿quién se atreverá en este país a proponer una mirada española no mimética sobre un autor universal de puro alemán?» [Perales, 2002: 41] En la década de los ochenta del siglo XX, la trilogía *Orilla degradada* dirigida por Carlos Marquerie fue un espectáculo valiente que obtuvo un resultado de gran riqueza semiológica. Este barroquismo fue la solución escénica a la propuesta del texto fuente de Müller, todo un reto para la labor del director de escena. El espectáculo, caracterizado por la potencia expresiva de las imágenes, la inserción de diversos lenguajes y manifestaciones artísticas, dio a conocer, por primera vez en España, las innumerables posibilidades escénicas de la pieza del dramaturgo alemán. Violencia, lucha de sexos y remordimientos de un pasado histórico sin resolver reflejaron un paisaje desolado premonitorio de algunos de los conflictos aún vigentes en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- BROCH, Àlex, «Argonautas a la búsqueda de su vellocino», en *La Vanguardia*, 25 de noviembre de 1989.
- BUENO, Antonio, «El arte sólo se puede comparar con la realidad», en *El Independiente*, 6 de enero de 1990.
- C. F., «Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», en *Reseña*, 1989, núm. 197, 16.
- CALERO, Ana Rosa, *Las obras de Heiner Müller en torno a Shakespeare: reescritura paródica*, tesis doctoral sin publicar de la Universitat de Valencia, 2002, [en línea] <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38868>>, [consultado el 18-12-2018].



- DÍAZ DÍAZ, Isabel M., «X Ciclo Autor. Charlas, conferencias, mesas redondas: Sumergidos en Müller», en *Primer Acto*, 2006, núm. 313, 105-114.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio, «Medea en los paisajes de Müller», en *El Público*, 1989, núm. 65.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Un fragmento de Apocalipsis», en *El País*, 17 de enero de 1989.
- «Heiner Müller. Espectáculos», [en línea] en *Centro de Documentación Teatral* (INAEM), <<http://teatro.es/profesionales/heiner-muller-4428/estrenos>>, [consultado el 10-01-2019].
- JENNY, Urs y KARASEK, Hellmuth, «Alemania continúa representando los nibelungos», en *Debats*, 1989, núm. 28, 134-137.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2017 (2ª ed.).
- MEREUZE, Didier, «Alemania. Heiner Müller: “No creo que haya teatro sin historia”», en *El Público*, 1989, núm. 70-71, 68-69.
- MÜLLER, Heiner, *Germania muerte en Berlín y otros textos*, Hondarribia, Hiru, 1996.
- _____, *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas*, Madrid, Primer Acto, núm. 226, 99-107, 1988.
- _____, *Teatro Escogido I*, Madrid, Primer Acto, 1990.
- PACO SERRANO, Diana de, «La tragedia de Agamenón en la escena española actual: procedimientos dramáticos de recreación mítica», en *Montearabi*, 2001, núm. 32, 61-92.
- PERALES, Liz, «Müller, el ausente. Ensayo 100 de Madrid estrena “Cuarteto”», en *El Cultural de El Mundo*, 8 de mayo de 2002, 41.
- RADDATZ, Frank y LANDOLT, Patrik, «Entrevista a Heiner Müller», en *El Urogallo*, 1990, núm. 46, 16-23.
- «Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonautas», *programa de mano*, 1989, Madrid, CNNTE.



SÁNCHEZ, Jose Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, (2ª ed.).

SCHUMACHER, Ernst, «Brecht y Müller ante el fin de siglo», en *Primer Acto*, 1995, núm. 258, 24-34.



Elementos de la dramaturgia kantoriana en los montajes de Miquel Mateu y Joan Cusó

Julia Nawrot
Universidad de Granada
jnawrot@ugr.es

Palabras clave:

Dirección escénica. Tadeusz Kantor. Miquel Mateu. Joan Cusó.

Resumen:

La dramaturgia de Tadeusz Kantor, uno de los directores de teatro más emblemáticos del siglo XX, ha dejado una huella profunda en muchos creadores teatrales. También en España varios artistas se inspiraron en su obra. El presente artículo analiza los elementos del arte teatral de Kantor que utilizaron en sus montajes dos directores de escena españoles: Miquel Mateu y Joan Cusó.

Elements of Kantor's dramaturgy in the theatre productions by Miquel Mateu and Joan Cusó

Keywords:

Stage direction. Tadeusz Kantor. Miquel Mateu. Joan Cusó.

Abstract:

The dramaturgy of Tadeusz Kantor, one of the most emblematic stage director of the 20th century, has left a deep mark on many theatrical creators. Also in Spain several artists were inspired by his work. In the present article elements of Kantor's theater art used by two Spanish stage directors: Miquel Mateu and Joan Cusó, were analyzed.

«...el trabajo sobre los clásicos,
si se considera a los clásicos como nuestra memoria,
me parece absolutamente indispensable.»
Antoine Vitez

En su comentario al Teatro Imposible, una de las etapas de creación de Cricot 2, refiriéndose a la propuesta de un director de escena para realizar la escenificación de un espectáculo, Tadeusz Kantor afirmó:

Dos términos: dirección y escenificación.
El primero honesto, el segundo con pretensiones de creación.
Pero la creación es indivisible. Concentrada en la persona única del creador y en la compañía, que – nos olvidamos de ello – significa la unión en una unidad.
Estaba ante una situación típica del teatro “profesional”.
Una palabra horrible, pero acertada. Profesión, pero no creación. [Kantor, 2005a: 490]¹

El artista polaco estaba convencido de que la dirección escénica era un arte diferente a la simple escenificación de una obra dramática previa. El espectáculo siempre era una creación compuesta de varios elementos, tales como el entorno, los actores, los objetos, las situaciones, etc. [Kantor, 2000: 152], que podían servirse de un texto literario, pero que no dependían de él, ni servían para ilustrarlo. La autonomía del teatro era una de las premisas de Cricot 2 que condicionaba fuertemente su manera de trabajar, y que se materializó especialmente en el Teatro de la Muerte, cuando Kantor abandonó el uso de los textos dramáticos de Stanisław Ignacy Witkiewicz.

A partir de *La clase muerta*, cuyo estreno tuvo lugar en noviembre de 1975 en Cracovia, el trabajo de dirección de Kantor se centró en crear situaciones escénicas a partir de sus propios recuerdos. Eran «cliché[s] que aparecía[n] y desaparecía[n] y esa repetición se convirtió en la base de este espectáculo, y del propio método de creación del mismo» [Fondevila, 1987: 41]. Durante los ensayos, que solían prolongarse a lo largo de varios meses

¹ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en polaco son nuestras.



o incluso años, el director polaco iba probando escenas, introducía cambios y construía la estructura del espectáculo en el que estaba trabajando junto con su compañía. Como podemos observar en el documental realizado por Andrzej Sapija [2006] en base a las grabaciones de todo el proceso de realización del último espectáculo de Kantor, *Hoy es mi cumpleaños*, a menudo el trabajo partía de una sola idea o de una fotografía. Las situaciones o los diálogos nacían durante los ensayos, en un arduo proceso de selección y fijación de elementos que se materializaban en el espacio escénico, para entrar a formar parte del espectáculo. Las partituras, conservadas primero en el archivo de la Cricoteka y publicadas posteriormente –junto con los ensayos de Kantor– en sus obras completas², tomaban su forma final muchos años después.

No se trata, por tanto, de guiones de dirección, pues no servían a la hora de trabajar en un espectáculo, ni tampoco registros posteriores, dado que carecen de valor documental. Debemos ver en ellos equivalentes literarios de los trabajos teatrales, más bien discursos inspirados en las obras que discursos sobre esas obras [Pleśniarowicz 2005: 454].

En España se publicaron dos de ellos. Aunque cronológicamente es anterior *La clase muerta*³, como primera se publicó «la partitura completa de *Wielopole*, *Wielopole* [Kantor, 1981b: 24-72] traducida del polaco por Maria Oleńska» [Nawrot, 2018b: 144]. Curiosamente, el texto fue precedido por una advertencia por parte de los editores, que subrayaban: «por primera vez en la historia de esta Revista, el texto dramático que publicamos no tiene por objeto una invitación a su posible montaje» [Pipirijaina, 1981b: 27]. Parece como si las obras de Kantor no deberían ser realizadas por ningún otro director de escena.

No obstante, en España hubo varios artistas fuertemente influenciados por el Teatro de la Muerte⁴. Durante esta larga etapa, el

² Véase Kantor, 2005a; Kantor, 2005b; Kantor, 2005c.

³ Tanto *La clase muerta*, como *Wielopole*, *Wielopole*, ambas en traducción de Fernando Bravo García, se publicaron en forma de libro en la editorial Alba [Véase: Kantor, 2010a].

⁴ Véase Nawrot, 2018b.



componente principal de la dirección escénica de Kantor eran la memoria y los recuerdos de la infancia. Así lo resumió Moisés Pérez Coterillo:

es un ‘teatro de la emoción’ que alcanza al espectador de cualquier latitud contándole una historia aparentemente intimista, casi autobiográfica, en la que los rasgos propios de los personajes están transformados por la caprichosa voluntad de la memoria [Pérez Coterillo, 1981: 80-81].

Ese material efímero y esquivo inspiró tanto a Joan Cusó como a Miquel Mateu, dos directores de escena que se atrevieron a realizar espectáculos influenciados por Tadeusz Kantor, a pesar de los riesgos que comportaba tal empresa. Aunque cada uno de ellos partió de un ámbito diferente: mientras que Joan Cusó trabajó la idea del Teatro de la Muerte en dos talleres impartidos en la Escuela Superior del Arte Dramático del Institut del Teatre de Barcelona (2011-2012 y 2015-2016), Miquel Mateu llevó a cabo su proyecto con un grupo de actores profesionales y de forma independiente en Valencia (2016) – ambos adoptaron la manera de trabajar de Kantor. Una decisión que Cusó reconoció como «un acto de osadía que conlleva evidentes riesgos» [Cusó, 2012b: 1]⁵.

La fascinación por el universo de Kantor y la voluntad de acercarlo a un público lo más amplio posible, sin embargo, vencieron el miedo de acometer una empresa que podría parecer demasiado ambiciosa. Joan Cusó, junto con sus alumnos del Institut del Teatre, ha montado dos espectáculos al estilo kantoriano: *La classe morta*, que fue una reposición del primer montaje del Teatro de la Muerte, y *Tornant a Wielopole*, inspirado en *Wielopole, Wielopole*. En ambos casos ejerció de director de escena, pero como señala en los respectivos dossiers de dramaturgia⁶, su intención era acercar a los estudiantes el mundo de Kantor. «Desde el punto de vista pedagógico coger una obra [de Kantor] y ‘trabajarla’ desde la perspectiva de un taller es bastante estimulante y tiene ingredientes suficientes como para

⁵ Las traducciones de todas las citas provenientes de las referencias bibliográficas en catalán son nuestras.

⁶ Véase Cusó, 2012c y Cusó, 2016c.



hacer una aproximación a su modo de crear vanguardista y transgresor» [Cusó, 2012b: 1].

A lo largo de los meses que duró la experiencia, los participantes en el taller no solo leyeron los ensayos teóricos del artista polaco, sino que iban trabajando los distintos elementos que componen el Teatro de la Muerte. En caso de *La classe morta*, con la ayuda de los alumnos del primer curso de la Escuela Superior de Técnicas de las Artes del Espectáculo del Institut del Teatre, se construyeron todos los objetos que aparecen en el escenario, desde los bancos de escuela hasta los maniquíes. Tras un análisis profundizado de la partitura de Kantor, Cusó realizó con su grupo de estudiantes varias improvisaciones relacionadas con la experiencia escolar de cada uno de estos jóvenes actores, así como ensayó los movimientos propios de los actores de la compañía Cricot 2 o aquellos señalados en la partitura de la obra⁷. Dado que se trataba de una reposición de un espectáculo que Kantor presentó en diferentes partes del mundo en el original polaco, Cusó se encontró con el dilema de qué idioma utilizar en su montaje. Su objetivo fue mantener la sensación generalizada del distanciamiento en el público sin caer en la ridiculez del polaco mal pronunciado por los alumnos del Institut del Teatre.

La solución final, no sin riesgo, fue trabajar con el italiano como base y siguiendo las técnicas de «grammelot», es decir, un lenguaje inventado que iríamos creando durante los ensayos, donde se priorizaba el «cómo se dice» por encima del «qué se dice». Una de las escenas, «La clase de gramática», sacando partido de la colaboración con una alumna de Erasmus, es en francés perfecto. Finalmente decir que las diversas lenguas del Estado también encuentran su espacio en esta torre de Babel [Cusó, 2012c: 8].

De esta forma se siguió la idea que Kantor expresó durante uno de los ensayos de *Hoy es mi cumpleaños*: «Lo que él está diciendo no es importante, lo más importante es su voz, el tono de su voz» [Sapija, 2006: 07:34-07:40]. Se trata de crear emoción en el espectador, que a pesar de no

⁷ Véase Cusó, 2012b.



comprender exactamente lo que dicen los personajes, puede percibir el sentido a través de los gestos, los movimientos y, sobre todo, el tono adoptado por los actores.

También Miquel Mateu mantiene que su obra, *Thursday Today*, «no está concebida para el entendimiento; [...] está concebida única y exclusivamente para el sentimiento» [Valencia Teatros, 2016: 02:26-02:38]. La comprensión textual del espectáculo del director valenciano está entorpecida porque en el escenario se utilizan varios idiomas (español, valenciano, italiano, francés, inglés y finés), ya que cada uno de los actores habla en su lengua materna. Es gracias al tono, la repetición y el contexto general, que el público puede seguir la acción de *Thursday Today* e interpretar las situaciones presentadas sin mayor dificultad.

Las propuestas de Joan Cusó y Miquel Mateu coinciden también en el alto grado de plasticidad de los espectáculos, que viene prestada del universo kantoriano. En las tres puestas en escena señaladas, se utilizan objetos pobres, desgastados: una estética que en Kantor se remonta a sus primeros montajes teatrales, realizados durante la Segunda Guerra Mundial. Tanto en *Balladyna* (1943) como en *El retorno de Ulises* (1944), producidos en el marco del Teatro Clandestino Independiente, «la escenografía no era en absoluto realista y se servía de objetos cotidianos provenientes de la realidad vital del momento, violentos y repugnantes [...]». Eran objetos sacados de la basura, precursores de los elementos de la realidad del más ínfimo rango» [Nawrot, 2015: 213].

En *La classe morta* y en *Tornant a Wielopole*, dirigidos por Joan Cusó, así como en *Thursday Today* de Miquel Mateu, todos los elementos del *attrezzo* y el vestuario de los actores tienen tonos apagados y grises. El espacio se va construyendo en el tiempo utilizando los cuerpos de los actores, así como diversos objetos que aquellos van moviendo de un lado a otro. La transformación es, por tanto, continua, como si se tratara de un *collage*. Son espacios muy plásticos, que siguen muy de cerca las premisas de Tadeusz Kantor, quien «liquida de una vez el concepto de decorado y



attrezzo. Su mundo no admite el menor elemento decorativo. Todo cuanto existe y figura sobre el escenario es esencial» [Nieva, 1990]. También los personajes que deambulan por los escenarios recreados por los directores españoles – igual que en los montajes del Teatro de la Muerte – provienen de la memoria o incluso salen del más allá, de ahí que parezcan desenterrados. Su atuendo monocromático subraya su pertenencia a épocas ya pasadas, evocadas tan solo por alguna fotografía que con los años ha perdido color. Esa nostalgia, propia del universo kantoriano, se extiende desde el espacio escénico de cada una de las puestas en escena aquí analizadas, invadiendo la sala de butacas.

Refiriéndose a *Wielopole, Wielopole* presentado en Barcelona a finales de los años ochenta del siglo XX, Gonzalo Pérez de Olaguer afirma:

La obra está llena de sugerencias, de posibilidades de emoción para el espectador, de acumulación de datos fácilmente identificables, de signos reconocibles; esta suma de factores en un espectáculo que siendo patético no concede lo más mínimo al patetismo, supera abiertamente la evidente barrera que supone el idioma para los espectadores que no comprenden la lengua polaca [Pérez de Olaguer, 1987b: 43].

También en los montajes de Cusó y Mateu se encuentran elementos reconocibles por cada espectador, con los que pueda identificarse. Por ejemplo, en *Tornant a Wielopole* hay una secuencia que resulta muy conmovedora, cuando todos los personajes se reúnen alrededor de una caja de hojalata llena de antiguas fotografías familiares. La alegría de reconocer a sus seres queridos se entremezcla con la nostalgia del tiempo pasado. La escena de este montaje de Joan Cusó culmina con el descubrimiento de una vieja condecoración de guerra del Padre Marian y termina cuando el Tío Józek⁸ un con afecto canta «Shalom aleijem», al estilo del himno austríaco cantado por el bedel de *La clase muerta* de Kantor. En *Thursday Today*, en cambio, los elementos con los que se puede identificar cualquier espectador son los juegos infantiles de los cinco hermanos protagonistas, así como la

⁸ Ambos son personajes sacados directamente de *Wielopole, Wielopole* (1980) de Kantor.



solemne celebración de la primera comunión del *alter ego* de Miquel Mateu. Esas pinceladas de emotividad, que llenan las puestas en escena de Cusó y Miquel, emulan fielmente la atmósfera de los espectáculos kantorianos, acercándola al público español del siglo XXI.

Otro rasgo característico de los montajes del autor del Teatro de la Muerte era la alta tensión que Kantor mantenía durante cada función, tanto entre los actores presentes en el escenario, como entre el público. Su objetivo principal consistía en romper con la ilusión del teatro, persiguiendo la realidad de la escena. Sin embargo, debido al gran número de repeticiones durante las múltiples giras, el director polaco «intuye el peligro de que sus espectáculos se transformen en un teatro normal y busca, con su presencia física, combatir esa posibilidad» [Pérez de Olaguer, 1987a: 76].

Kantor impedía, con sus gestos y sus miradas dirigidas a los actores, que el espectáculo quedara librado a sus propias dinámicas al subordinarlo a la tensión y el tempo que le sugería su estado de ánimo en cada una de las representaciones. De modo que el personal, dentro y fuera de la escena, debía estar sumamente atento a su lenguaje gestual cuando demandaba o señalaba algo, obligando a los actores a estar dentro y fuera del espectáculo, lo cual les ayudaba a sostenerse como «sí mismos» porque eran apelados, no en cuanto personajes sino en cuanto comediantes y, a la vez como personas privadas [Susmansky Bacal, 2018: 171].

La constante presencia de Kantor en el escenario fue en su momento revolucionaria, dado que no se entendía bien el papel que desempeñaba. A veces estaba en los laterales, otras se paseaba entre los actores, corrigiendo algún movimiento o dando pase a una secuencia nueva. «Autor, director, actor, su egotismo lo hace omnipresente. Sin él, se vendría abajo el montaje» [Trenas, 1981: 62]. Esta aparición resultaba tan llamativa que los críticos subrayaban este hecho cada vez que Kantor venía con *Cricot 2* a España, por lo que comentaron también su flagrante ausencia en *Hoy es mi cumpleaños* estrenado de forma póstuma: «Un montaje teatral de Tadeusz Kantor sin Kantor en el escenario» [Lorenci, 1991: 63] perdía su atractivo.



¿Cómo pudieron suplir esta falta Cusó y Mateu? ¿Qué soluciones adoptaron en sus propias propuestas?

Dado que en *Thursday Today* Miquel Mateu evoca su propia infancia, optó por imitar a Kantor subiéndose él mismo al escenario como el Director de la obra. Este recurso, aunque muy evidente y claro desde el principio: es él quien permite a los espectadores acceder a la sala y ocupar sus butacas, así como marca los ritmos de la acción escénica, dando paso a los distintos personajes o señalando el cambio de música, no termina de convencer. Mateu, a pesar de vestir con un traje gris, una larga bufanda y con un sombrero tan de estilo kantoriano, no llega a convertirse en Kantor, y en el desarrollo de la puesta en escena se nota que es un actor más de su propia obra. Indudablemente, su papel es destacado, al fin y al cabo todo el espectáculo está construido en sus recuerdos personales, sin embargo su protagonismo parece ser excesivo. Algunos de sus gestos están sobreactuados, se nota que son fruto de muchos ensayos más que de la necesidad nacida en el desarrollo de la acción escénica. De ahí que la participación Miquel Mateu no se esté del todo igual a lo que presentaba el director polaco en los montajes del Teatro de la Muerte.

La solución adoptada por Joan Cusó en *La classe morta* es muy distinta, y parece mucho más apropiada para rendirle homenaje a Kantor. Antes de que empiece la función, cuando casi todos los personajes están ya presentes en el escenario, uno de los actores coloca una silla de tijera en el extremo derecho del escenario. Con este pequeño gesto, la presencia simbólica del autor de *La clase muerta* se hace patente, a la vez que es un guiño a lo que hicieron los miembros de la compañía Cricot 2 cuando decidieron llevar a cabo el estreno de *Hoy es mi cumpleaños* tras la muerte de su maestro. En ese caso ellos también dejaron la silla vacía junto a una mesa, donde se iba a sentar Kantor de no haber fallecido en diciembre de 1990. La ausencia que evoca la presencia, un recurso muy propio de Tadeusz Kantor que a lo largo de toda la etapa del Teatro de la Muerte quiso presentar la vida a través de la muerte.



Esta no es la única diferencia entre los dos directores de escena españoles fascinados por el arte kantoriano. Evidentemente, el modo de trabajar de cada uno de ellos está fuertemente condicionado por la especificidad de sus proyectos. Mientras que Joan Cusó cuenta con un tiempo muy limitado para llevar a cabo los espectáculos con sus alumnos, ya que en ambos casos los espectáculos deben ser presentados como trabajo final de curso, Miquel Mateu, en cambio, pudo dedicarle a su montaje todo el tiempo que considera necesario. Según reconoce en una entrevista [Valencia Teatro, 2016], el proceso de creación, junto con todo el equipo de actores y técnicos, duró casi dos años, asemejándose en este aspecto a la manera de trabajar del propio Kantor, que «encontró la verdadera libertad del proceso creativo en el hecho de disponer de todo el tiempo necesario para cada uno de los proyectos teatrales que quería desarrollar» [Nawrot, 2018a: 837]. También el punto de partida es diverso: Cusó utilizó los materiales disponibles, impresos y grabados, de la obra kantoriana con el fin de acercar a sus alumnos la riqueza del arte del director polaco, mientras que Mateu – habiendo conocido este universo en un taller de Teresa Wełmińska y Andrzej Wełmiński⁹ realizado en Inglaterra – se centró en sus experiencias personales. Las producciones del Institut del Teatre, por tanto, están más cerca del proceso conocido como arqueología teatral, el montaje de Valencia, en cambio, tiene un mayor componente original.

No obstante ello, en las tres puestas en escena (*La classe morta*, *Tornant a Wielopole* y *Thursday Today*) se percibe gran presencia de la estética kantoriana. Además, ambos directores españoles reconocen abiertamente la influencia del maestro polaco y su Teatro de la Muerte. Joan Cusó y Miquel Mateu no solo quieren rendirle homenaje a Kantor, sino que a la vez que utilizan su pensamiento y práctica teatrales para investigar sobre otros modos de llevar a cabo una dramaturgia. El gran trabajo realizado por los alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático barcelonesa, por un lado, y por la compañía de Miquel Mateu, por otro,

⁹ Teresa Wełmińska y Andrzej Wełmiński fueron dos miembros de la compañía Cricot 2.



permite entender mejor los procedimientos de construcción de obras teatrales del artista polaco. El lenguaje escénico utilizado –como afirmó Anaïs Duperrien¹⁰– es «poco convencional, aunque viene de Kantor y ya se hizo conocido, pero que no se ve mucho» [Valencia Teatros, 2016: 09:40-09:46], por lo que la labor de Joan Cusó y Miquel Mateu es aún más valiosa, pues da a conocer a un público más amplio la estética de uno de los artistas más emblemáticos de la historia del teatro del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- CUSÓ, Joan, *La classe morta*, Barcelona, Institut del Teatre, 2012a, Signatura V-TGT.
- _____, «Projecte Taller – correcció B», Dossier facilitado por el autor, 2012b.
- _____, «Treball de Dramatúrgia, La classe morta de T, Kantor», Dossier facilitado por el autor, 2012c.
- _____, *Tornant a Wielopole, A partir de Wielopole, Wielopole de T. Kantor*, Barcelona, Institut del Teatre, 2016a, Signatura V-TT 2016.
- _____, «Tornant a Wielopole, Guió provisional», Dossier facilitado por el autor, 2016b.
- _____, «Wielopole, Dossier de treball», Dossier facilitado por el autor, 2016c.
- ESCAPARATE VISUAL, «Thursday Today, de Miquel Mateu», <http://www.escaparatevisual.com/portfolio/thursday-today-de-miquel-mateu>, 2017, (última consulta: 01/03/2019).
- FONDEVILA, Santiago, «Tadeusz Kantor, “No soy director, mi condición social es la de artista”», *La Vanguardia*, Barcelona (18 de marzo de 1987), 1987, 41.
- KANTOR, Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Cracovia, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, 2000.

¹⁰ Anaïs Duperrien es una de las actrices de *Thursday Today*.



- _____, «Wielopole, Wielopole», Traducción de Maria Oleńska, *Pipirijaina*, núm. 19-20 (octubre 1981), 1981, 24-72.
- _____, *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005a.
- _____, *Pisma, Tom II. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005b.
- _____, *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 2005c.
- _____, *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, Traducción y notas: Fernando Bravo García, Barcelona, Alba Editorial, 2010a.
- _____, *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*, Selección y traducción: Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba Editorial, 2010b.
- LORENCI, Miguel, «Murió Tadeusz Kantor, el último mito del teatro», *La Verdad de Murcia*, Murcia (9 de diciembre de 1990), 1990, 69.
- MATEU, Miquel, *Thursday Today*, Página web del proyecto, <http://thursdaytoday.wixsite.com/mateuz>, 2016 (última consulta: 20/02/2019).
- NAWROT, Julia, «Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento», *Impossibilia*, núm. 9, 2015, 210-218.
- _____, «Dramaturgia espectacular, Enfoque teórico de Tadeusz Kantor», *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 27 (2018), 2018a, 835-856.
- _____, *La recepción de Tadeusz Kantor en España*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, 2018, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/53161>, 2018b, (última consulta: 29/04/2019).



- NIEVA, Francisco, «El apocalipsis según K.», *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1990), https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697209_850215.html, 1990 (última consulta: 10/04/2019).
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, «Caracas, gran teatro del mundo», *ABC*, Madrid (23 de agosto de 1981), 1981, 79-86.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «El genio creador de Kantor, en Montjuïc», *El Periódico*, Barcelona (15 de marzo de 1987), 1987a, 76.
- _____, «Inquietante y hermosos espectáculo de Kantor», *El Periódico*, Barcelona (20 de marzo de 1987), 1987b, 43.
- PIPIRIJAINA (1981), «Nota a la edición», *Pipirijaina*, núm. 19-20 (octubre 1981), 1981, 27.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof (2005), «Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic», En, Kantor, Tadeusz (2005b), *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Krzysztof Pleśniarowicz (ed.), Wrocław-Cracovia, Ossolineum-Cricoteka, 451-470.
- RUESGA NAVARRO, Juan (2011), «Metodología de la Plástica Escénica, La producción artística», *Anagnórisis, Revista de investigación teatral*, núm. 4, 2011 (Ejemplar dedicado a: Del texto a la representación, la puesta en escena), 88-109.
- SAPIJA, Andrzej, *Próby, tylko próby*, Cracovia, Cricoteka, 2006.
- SUSMANSKY BACAL, Silvia, *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor*, Madrid, Ediciones Antígona, 2018.
- TORRES, Rosana, «“Los verdaderos artistas revientan siempre”, según Tadeusz Kantor», *El País*, Madrid (5 de marzo de 1986), https://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html, 1986 (última consulta: 08/04/2019).
- TRENAS, Julio (1981), «Monstruo teatral insólito», *La Vanguardia*, Barcelona (6 de octubre de 1981), 62.
- VALENCIA TEATROS (2016), «Thursday Today - Teatre Rialto», Reportaje publicado el 25 de mayo de 2016,



<https://www.youtube.com/watch?v=pAmDIwUgHI0>, 2016 (última consulta: 16/03/2018).

VITEZ, Antoine (2004), «¿Por qué los clásicos?» Traducción José Sanchis Sinisterra, *ADE teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 103 (noviembre-diciembre 2004), 39-41.



Miscelánea

Miscellanea

La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones

Serena Provenzano
Università del Salento
serena.provenzano@unisalento.it

Palabras clave:

Ángela de Azevedo. Biografía. Siglo XVII. Aportaciones documentales.

Resumen:

Con este trabajo nos proponemos hacer luz sobre el misterioso recorrido biográfico de la dramaturga portuguesa auri secular Ángela de Azevedo, puesto que cuando empezamos a investigar sobre esta autora se desconocía tanto su fecha de nacimiento como la de su muerte y aun el lugar del que era originaria, aunque se la situaba, eso sí, siempre en el siglo XVII.

Se suponía que era de Lisboa –sin ningún dato que lo constatará– aunque la mayor parte de su vida transcurriera en Madrid, al servicio de la reina Isabel de Borbón; además, acerca de la identidad de sus padres, se habían realizado conjeturas contradictorias. Algunos investigadores defendían –sin fundamento– que era hija de Juan de Azevedo Pereyra y Dona Isabel de Oliveira, y otros que sus padres eran Tomé de Azevedo da Veiga y de Dona Maria de Almeida.

Todos los eruditos antiguos y los catálogos modernos fueron perpetuando esos escasos datos hasta llegar a nuestros días. ¿Ángela de Azevedo era realmente natural de Lisboa? ¿Estuvo al servicio de la reina Isabel de Borbón? ¿Quiénes fueron sus padres?

Se trataba de interrogantes acuciantes que tenían que ser solventados de una vez para poder emprender un estudio serio sobre su obra, resultado inevitable de un específico quehacer biográfico y literario.

A lo largo de este trabajo, por lo tanto, vamos a presentar un estado de la cuestión relativo a los datos biográficos de Ángela de Azevedo, y unas aportaciones inéditas capaces de replantear su trayectoria vital.

The life career of Ángela de Azevedo. State of the question and new contributions

Keywords:

Ángela de Azevedo. Biography. 17th century. Documented contributions.

Abstract:

The purpose of this work is to bring to light the hidden biographical profile of Ángela de Azevedo, a Portuguese playwright of the Golden Age. The study aims to

investigate the unknown details about the date of birth and death of the author, and her birth place too, because when I began my research on the playwright, several aspects of her life had not been disclosed yet, although previous investigations had set Ángela de Azevedo in the 17th century.

It was thought that she was from Lisbon -no data about that- even though she spent most of her life in Madrid, serving Queen Elisabeth of France. Furthermore, opposing assumptions had been spread about the identity of Azevedo's parents. Some researchers argued -without foundation- that the playwright was Juan de Azevedo Pereyra and Isabel de Oliveira's daughter, others claimed she was Tomé de Azevedo da Veiga and Maria de Almeida's.

All ancient scholars and current catalogues have been preserving those data until the present day. Was Ángela de Azevedo really from Lisbon? Did she serve Queen Elisabeth of France? Who were her parents?

They were all pressing questions that needed to be finally solved in order to begin a serious study on Azevedo's play, an inevitable result of a focused biographical and literary research.

Therefore, in this work it will be provided a state of things about the biographical data of Ángela de Azevedo, and some unpublished contributions able to revise her life course.

Sin lugar a dudas, en los últimos años del siglo XX, se ha asistido a un mayor interés por la escritura dramática de mujeres. Se ha hecho visible tanto a través de la organización de congresos y seminarios relativos a ese tema, como a través de la proliferación de diferentes ediciones de obras salidas de plumas femeninas.

Si nos centramos en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, en la actualidad los trabajos consagrados a las dramaturgas auriseculares siguen creciendo y eso es un índice del camino hacia la recuperación de un repertorio que, sumergido hasta tiempos recientes por los estudios generales sobre la Comedia Nueva, se está fraguando un espacio relevante.

Sin embargo, para poder analizar correctamente esos productos literarios no podemos prescindir de arrancar antes con una profundización en la carrera vital de sus creadoras, ámbito de investigación no siempre halagüeño, considerando que algunos estudios biográficos sobre esas voces femeninas olvidadas o poco valoradas dentro del vasto ámbito de la literatura en lengua española, se limitan a reiterar informaciones contenidas



en trabajos anteriores que no destacan, en la mayor parte, por su fundamento científico.

Es el caso de Ángela de Azevedo, dramaturga de origen portugués de la que desconocíamos tanto su fecha de nacimiento como la de su muerte y aun el lugar del que era originaria, aunque se la situaba, eso sí, siempre en el siglo XVII.

Recorriendo con esmero cada fase de la labor de archivo e investigación que hemos llevado a cabo en esos meses, esclareceremos en este trabajo las confusas referencias que se tenían sobre su persona y aportaremos, al final, nuevas informaciones encaminadas a replantear su trayectoria vital.

Los pocos y ambiguos datos de los que hemos partido procedían de índices bibliográficos y catálogos biográficos, ya que no existe una monografía u obra de conjunto que estudie a esta dramaturga. El primero en mencionarla parece ser Damião de Froes Perym en su *Theatro Heroino, abecedario historico, e catalogo das mulheres illustres em armas, letras acçoens heroicas e artes liberais*, donde es etiquetada como natural de Lisboa, hija de João de Azevedo Pereira, hidalgo de la Casa Real y de Isabel de Oliveira¹, autora de las tres comedias conocidas: *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* [1740: 493-494]. Según este autor, parece haber acompañado a una tal reina *Dona Catharina* de camino hacia Madrid en ocasión de su boda con el rey Felipe I.

Damião de Froes Perym sigue afirmando que nuestra dramaturga quedó viuda y con su hija decidió ingresar en el Monasterio de San Benito en Madrid².

¹ Estos datos se mantienen de forma fidedigna en La Barrera y Leirado, 1860: 4; Serrano y Sanz, 1975: 10; Barbeito Carneiro, 1986: 78-79; Hormigón (dir.), 1996: 403; Herrero Mediavilla (ed.), 2000: 36.

² Solo este autor especifica que se trata de un monasterio madrileño. Los catálogos posteriores citados en la nota anterior solo hablan de un convento de la orden de San Benito, avanzando también la hipótesis de que Ángela de Azevedo pudo haber abrazado la vida religiosa en Portugal considerando su fuerte amor patrio. El único monasterio



La información sobre una supuesta boda entre Felipe I y una futura reina *Catharina* nos ha llamado mucho la atención porque no nos constaba la existencia de ninguna reina portuguesa con este nombre que se hubiera casado con un Austria. Rastreando la *Historia de las reinas de España* (Fisas, 1994), en búsqueda de algún indicio que nos pudiera aclarar la confusión del autor en cuestión, hemos topado con Catalina de Austria (1507-1578), hija de Felipe I de Castilla (Felipe *el Hermoso*) y Juana I de Castilla (Juana *la Loca*), que llegó a ser reina de Portugal ya que fue destinada a casarse con el rey Juan III de Portugal, accediendo de esa manera al trono más rico de Europa. Catalina, entonces, fue hija de Felipe I y no su esposa, así que esa referencia resulta evidentemente errónea.

Otra tarea de investigación ha sido la de detenernos en el supuesto marido de esta reina, soberano de la casa de Austria, suponiendo una hipotética confusión debida a una inexacta correspondencia de los Austrias en España y Portugal (Felipe II de España, de hecho, se conoce como Felipe I de Portugal). Felipe II de España, sin embargo, se casó con María Manuela de Portugal (1527-1545), infanta de Portugal por nacimiento, hija de Juan III el Piadoso y Catalina de Austria (hermana de Carlos I de España y V de Alemania).

Esa incoherencia patente queda de manifiesto, por fin, en el primer tomo de la *Bibliotheca Lusitana* de Diego Barbosa Machado que corrige al autor del *Theatro Heroico* especificando que Ángela de Azevedo no fue dama de la reina *Catharina* sino de Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV. Diego Barbosa Machado sigue citando a Ángela de Azevedo como hija de

benedictino que figura en Madrid en la primera mitad del siglo XVII es el convento de San Plácido, anejo a la parroquia de San Martín y fundado en 1623 por Teresa Valle de la Cerda y su entonces prometido don Jerónimo de Villanueva, Protonotario Mayor de Aragón y Secretario de Estado a partir de 1630.

Ese dato nos ha impuesto informarnos sobre la existencia de un archivo parroquial. Desafortunadamente no hemos obtenido resultado alguno a causa de la desaparición del archivo parroquial del convento de San Plácido durante la Guerra Civil, de modo que solo se conserva documentación desde las fechas de la contienda, es decir, los años 30 del siglo pasado, según se nos ha informado desde la parroquia y se refleja en la *Guía de los Archivos de la Iglesia en España* [Martí Bonet (ed.), 2001: 511].



Juan de Azevedo Pereyra y Dona Isabel de Oliveira³, y añade que se casó en Madrid con un hombre de ilustre linaje y que al quedarse viuda entró con su hija en el Convento de San Benito [1741: 175].

Si a partir de aquí la vida de la dramaturga parecía haber retomado cierta dirección admisible, en el segundo tomo de esta misma obra, en concreto en la biografía de un tal D. Francisco do Rosario⁴, Diego Barbosa Machado se autocorrige diciendo que Ángela, «familiar conhecida» de este hombre, es hija de Tomé de Azevedo da Veiga, «Capitão de Infantaria na guerra da Acclamação» y de Dona Maria de Almeida. Ya no es natural de Lisboa sino de la «Villa de Paredes da Comarca de Pinhel em a Provincia da Beira». Se casó con Francisco Anciaens de Figueiredo del que no tuvo descendencia [1747: 247].

Estos últimos datos encuentran una clara correspondencia en la biografía de Luisa de Azevedo que, según las informaciones presentes en el tercer tomo de la *Bibliotheca Lusitana*, nació en 1655 «na Villa de Paredes, Comarca de Pinhel do bispado de Lamego, hija de Tomé de Azevedo da Veiga Fidalgo da Casa Real, Capitão da Infantaria na guerra em que se disputou a liberdade da patria, e Sargento mór de Paredes e D. Maria de Almeida», es decir, hermana de nuestra Ángela de Azevedo⁵ [1752:158]. Esa averiguación resultó bastante desconcertante ya que nos llevaba a ubicar el nacimiento de la autora aproximadamente a mitad del siglo XVII⁶, o sea,

³ De ahora en adelante transcribo paleográficamente todos los documentos y citas que hago en portugués.

⁴ D. Francisco do Rosario tuvo como padres a Domingos da Costa de Aguilar de Azevedo, «descendiente por varonia da Casa de Azevedo y como madre a D. Margarida Clemente de Souza da casa dos senhores de Bayão». Llamado como seglar Francisco de Souza Coutinho y natural de la Villa de Ervedosa, Francisco do Rosario tomó el hábito de San Agustín en el convento de Moreira en 1649 [Barbosa Machado, 1747: 247].

⁵ Luisa escribió en latín, portugués y castellano, se casó con Sebastião Vieira da Silva, hidalgo da casa real con 19 años y embarazada de 8 meses perdió a su marido para el que escribió *D. Aloyfia de Azevedo de morte mariti praclariffimi, ac nobiliffimi viri Sebastiani Vieira da Silva* [consta de 58 distiquios, sin año ni nombre de impresor], y *Romance e/panhol que consta de 150 Coplas ao Aparecimento de No/ffa Senhora da Lapa Imagem milagro/ta que se venera na Provincia da Beira M.S.* Dejó varios versos que desaparecieron con su muerte en 1679 cuando tenía apenas 24 años.

⁶ Michael W. Flinn [1989: 54] en *El sistema demográfico europeo, 1500-1820* analiza los intervalos ‘intergenésicos’ anteriores a 1750 en familias con seis nacimientos o más en



cuando el reinado de Isabel de Borbón ya había terminado (1615-1644). La pregunta que se imponía, a continuación, era la siguiente: ¿estábamos frente a una dama de compañía de la mujer de Felipe IV, o a una mujer que vino al mundo durante el reinado de Juan IV de Portugal?

La dificultad de nuestra empresa radicaba precisamente en enfrentarnos a un nombre, Ángela de Azevedo, con unas fechas de referencia y unos avatares vitales tan vagos y contradictorios que parecían referirse a personas distintas. Así pues, y vista la escasa credibilidad de los trabajos anteriores, nuestra labor ha consistido fundamentalmente en el rastreo documental en diferentes archivos en los que, partiendo de los pocos datos con que contábamos, podría encontrarse documentación fehaciente relativa a esta dramaturga capaz de desentrañar dichas incógnitas.

La primera dirección de trabajo que hemos decidido emprender ha sido la que tenía que ver con el servicio prestado a la reina Isabel de Borbón⁷.

Si en un primer momento M^a. Isabel Barbeito Carneiro [1986: 78] y después el equipo dirigido por Juan Antonio Hormigón [1996: 403] suponen que Ángela de Azevedo llegó a Madrid con sus padres, en *Mujeres peninsulares entre Portugal y España*, la estudiosa avanza la hipótesis de que el encuentro entre esta dramaturga e Isabel de Borbón pudo haber tenido lugar en Portugal en abril de 1619, en ocasión de la presentación de esta última y de su marido Felipe IV por parte del rey Felipe III⁸ «La reina

Alemania, Francia, Inglaterra y Suiza, es decir, en los países de Europa en los que se han realizado los cálculos. Resulta que el espacio de tiempo después del primer nacimiento solía ser como promedio de 2 o 2,5 años en los primeros alumbramientos siguientes, y se elevaba a 3 y 3,5 años en los últimos.

⁷ La dramaturga se veía mencionada en el *Censo de escritores al servicio de los Austrias* de José Simón Díaz [1983: 21] como dama al servicio de Isabel de Borbón. Esta obra, a su vez, saca las informaciones de la *Bibliografía de la literatura Hispánica* t. IV [Simón Díaz, 1961: 395] donde se repite la primera versión de Diego Barbosa y Machado, según la cual Ángela nació en Lisboa y fue dama de compañía de la reina.

⁸ Los dos jóvenes, de hecho, vivían separadamente porque no tenían todavía edad matrimonial para hacerlo como marido y mujer. En *Ginecología y vida íntima de las reinas de España* se lee que «En estas condiciones iniciaron acompañados por Felipe III su viaje a Portugal en abril de 1619 y sólo al año siguiente, cuando Isabel cumplió sus diecisiete años y Felipe aún no tenía los dieciséis, se consideró que los esposos estaban ya en condiciones de compartir el tálamo y consumir su matrimonio [...]» [Junceda Avello, 1995: 182].



Isabel de Borbón, no obstante su origen francés, muestra especial afecto hacia Ángela de Azevedo, una lisboeta que debió de llevarse consigo a la Corte española en 1619, cuando recién casada con el futuro Felipe IV – príncipes todavía y tan jóvenes que aún no se les había permitido consumir su matrimonio– fueron presentados en Portugal por el rey Felipe III. Esta portuguesa, dotada de singular ingenio, aporta el aliciente de escribir comedias nada desdeñables para su representación en Palacio» [Barbeito Carneiro, 2003: 219].

En el Archivo Real de Palacio de Madrid, sin embargo, no hay huellas de su presencia bajo ningún tipo de entrada. Uno de los primeros puntos de partida ha sido la consulta de *La corte de Felipe IV* de José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (2015), un trabajo de archivo que se completa con un suplemento en CD donde aparecen las biografías de más de 12.000 personajes que estuvieron integrados en las diversas Casas Reales del monarca y de su familia, así como de los Reales sitios. Tanto en los tres volúmenes como en el CD no sale el nombre de la autora relacionada con la reina, a pesar de que en el volumen II hay un apartado específico dedicado a la casa de las reinas: «De princesa de Francia a reina de España: retrato y educación de Isabel de Borbón» de Frédérique Sicard; «La casa real de Isabel de Borbón» de Henar Pizarro Llorente y «Regencia e imagen de la reina Isabel de Borbón de Frédérique Sicard».

Otra búsqueda infructuosa ha sido el rastreo en diferentes obras dedicadas a la reina Isabel de Borbón: en primer lugar, destacamos *Isabel de Borbón* de Pilar García Louapre, una monografía completamente dedicada a la reina donde se profundiza también en su familia y sus amistades. Entre sus amigas íntimas figuran Doña Luisa Enríquez y Manrique, condesa de Paredes (1604-1660), «mujer de letras, había estudiado latín, hablaba el italiano y escribía un brillante español» [2008: 155]. Se dice que compuso

Fernando González Doria, en *Las reinas de España*, añade que «les recibe Lisboa sin excesivo entusiasmo, pues ya estaban los portugueses arrepentidos de haber facilitado tanto las cosas a Felipe II treinta y nueve años atrás, para llevar a cabo una unión peninsular, que llegaba de forma demasiado tardía y azarosa para que pudiera ser duradera» [1990: 195].



versos y escribió alguna obra de teatro. Estuvo al lado de la reina durante sus últimos momentos de vida y fue precisamente ella quien informó a Felipe IV sobre sus últimos deseos y recomendaciones, como se desprende de una carta que el rey le dirigió⁹. En la monografía de Pilar García Louapre se nombran también, entre las damas de la reina, a doña María de Escobar, Señora de Honor y Guarda Mayor de Palacio y a la condesa-duquesa de Olivares, doña Inés de Zúñiga y Velasco.

Lo que sí resulta chocante no es que esta dramaturga no aparezca en correspondencias o crónicas de la época¹⁰ como dama de compañía de Isabel de Borbón, sino que no haya huella en los archivos de Palacio de ningún tipo de donación que la reina pudiera haberle concedido. No olvidemos que según Diego Barbosa y Machado, Ángela de Azevedo se casó en Madrid con un noble portugués... si eso fuera cierto, ¿cómo puede ser que en esa ocasión la reina decidiera no otorgar dinero o donaciones?

Lo normal, efectivamente, hubiera sido que las damas recibieran un salario y una donación por su boda¹¹, exacciones que salen a la luz

⁹ Véase Pérez Villanueva, 1986.

¹⁰ Se han consultado *Las reinas de España* [González Doria, 1990]; *Mugeres célebres de España y Portugal* [Rada y Delgado, 1868]; *Ginecología y vida íntima de las reinas de España* [Junceda Avello, 1995]; *Historia de las reinas de España: La Casa de Austria* [Fisas, 1994]; *Historias de reyes y reinas* [Fisas, 1998]. Aquí, por ejemplo, en el quinto capítulo dedicado a Felipe IV, se nombra a la cuarta hija de la marquesa de Mortara que, a diferencia de las demás, no había elegido el camino religioso decidiendo ponerse al servicio de la reina. Esta última «dio aquella noche una gran fiesta para que luciese en ella por primera vez una nueva dama que había tomado a su servicio», disponible en <<http://www.librosmaravillosos.com/historiasreyesyreinas/capitulo05.html>> [consultado el 12-10-2017].

¹¹ Solo por poner un ejemplo, en la historia obstétrica de esta reina, reconstruida por Enrique Junceda Avello en el primer tomo de *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*, encontramos informaciones interesantes acerca de los tributos y exacciones que la reina concedió a sus damas o nodrizas; es bastante llamativo el tema de las nodrizas ya que hay que recordar que muchos embarazos de la reina terminaron mal: en virtud de eso, podemos entender por qué la reina concedió, después de dos hijas que murieron prematuramente, el privilegio de hidalguía a Doña María de Escobar, mujer que dio el pecho a su tercera hija María Eugenia (que, a pesar de todo, falleció en 1527 con tan solo veinte meses). Esa merced claramente conllevaba una concesión de tributos y donaciones y empezó haciéndose cada vez más común en los siglos XVII y XVIII. Con el fin de respaldar esta costumbre, recordemos que a la comadrona que participó en el parto del príncipe Baltasar Carlos de Austria y Borbón, el ansiado varón (que desgraciadamente murió prematuramente a consecuencia de la viruela), se le concedieron desde su nacimiento



generalmente en los archivos de la Familia Real custodiados en el Archivo General de Palacio¹².

Descartada momentáneamente la hipótesis que pudiera ser dama de la reina, nos hemos detenido en la segunda versión de su vida que veía a Ángela de Azevedo oriunda de Paredes a mitad del siglo XVII, hija de Tomé de Azevedo da Veiga, Hidalgo de la Casa Real, y de D. Maria de Almeida, y hermana de Luisa.

Hemos descubierto que estas mismas informaciones se mantenían de manera fidedigna en la *História Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego* [Azevedo, 1878: 235], un trabajo de archivo basado en los documentos existentes en la época en el Arquivo da Mitra y do Cabido, y en *Lamego, a Diocese em três Histórias, 1596-1789-1878* [Duarte, 2016: 538], una obra en la que el autor transcribe los tres documentos de mayor importancia para la historia del Obispado de Lamego, entre los cuales figura precisamente la primera obra citada.

Si hasta ese momento solo habíamos encontrado las mismas informaciones que se reiteraban en más obras, con la consulta de *História do bispado e da cidade de Lamego*, t. IV, publicado en 1984, verdadero trabajo de archivo a partir de los asientos parroquiales, se han abierto puertas inesperadas. En esta obra se especifica que Tomé de Azevedo da

hasta el día del bautismo «trece mil ducados en joyas, vestidos y dinero y [...] la ama de leche recibió más de cinco mil quinientos» [1995: 188].

¹² En la sección *Administración General* se encuentran los expedientes gubernativos y administrativos de los diferentes ramos que formaron la Real Casa o Reales Casas desde el siglo XVI. En los expedientes administrativos aparecen nóminas de empleados, expedientes sobre la organización y celebración de todo tipo de actos, espectáculos, recepciones y audiencias, banquetes, etc, así como expedientes matrimoniales procedentes de la Real Capilla de Palacio. En cambio, en la sección *Histórica*, dentro del grupo que se refiere a la vida íntima o familiar de las personas Reales, figuran expedientes relativos a amas de lactancia, bautizos y administración de sacramentos, consignaciones, contratos matrimoniales, correspondencia familiar, defunciones, dotes, embarazos y partos, fallecimientos y entierros, funerales y honras fúnebres, misas de purificación, nacimientos y bautizos, así como a la servidumbre de príncipes e infantes. Resultan de especial interés también la serie de testamentos y testamentarías.



Veiga, «governador da praça de Almeida¹³ e sargento-mor de Paredes»¹⁴, y D. Maria de Almeida, tuvieron seis hijos de los cuales tres se dedicaron a las letras, en particular a la poesía: D. Luísa de Azevedo de Almeida, nacida en 1655 (ya que se afirma que murió en 1679 con 24 años de edad] y cuyas obras hemos citado anteriormente¹⁵, D. Ângela de Azevedo, autora de las

¹³ Puesto que Almeida pertenece al distrito da Guarda, hemos consultado la documentación custodiada en el Arquivo Distrital da Guarda sin encontrar ningún tipo de dato adicional al respecto.

¹⁴ Su padre, Pedro da Veiga, y no su abuelo, como afirmaba Manuel Gonçalves Da Costa, estaba casado con Isabel de Azevedo y «entrou para familiar do Santo Ofício de Coimbra por provisão real de 13 de Novembro de 1608» [Costa, 1984: 124], tal y como hemos encontrado en el Repositório histórico, disponible en <<https://repositoriohistorico.pt/fso/view?id=23026>> [consultado el 26-10-2017], TSO-CG, Habilitações, Pedro, mç. 3, doc. 83.

En cuanto al padre de Ângela, Tomé de Azevedo, hemos tratado de hacernos una idea más completa buscando informaciones en «La nobleza en el Antiguo Régimen: clase dominante, grupo dirigente» [Atienza Hernández, 1986], puesto que en el anexo I figuraban los títulos creados durante el reinado de Felipe III, linajes y rentas, y en *História de Portugal* t. 2, precisamente en la sección de títulos de la nobleza en Portugal [Almeida, 2004]. Estas pesquisas no han tenido éxito. En la *Historia del reyno de Portugal, dividida en cinco partes...* se citaba simplemente el apellido Azevedo entre la nobleza del reino afirmando que «Los Azevedos, familia antigua, mas no continuada, anda en ella el oficio de Almirante» [Faria e Sousa, 1730: XXXVI]. Hemos consultado también el *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica* t. I del que procede una información muy genérica sobre los Azevedos «Tem a casa de Azevedo as mais illustres alianças com a nobreza do paiz; e d'ela são ramos, em Portugal, os Azevedos, da casa da Tapada; [...] os senhores da Quinta de Azevedo, em Paredes (Pesqueira)» [Herrero Mediavilla, Aguayo Nayle (eds.), 1986: ficha 83, p. 74], que nos ha llevado otra vez al pueblo natal de nuestra dramaturga. Efectivamente, en el *Nobiliário de Famílias de Portugal* t. III, entre los señores da Quinta de Paredes, aparece Tomé de Azevedo da Veiga, «governador da praça de Almeida e sargento-mor de Paredes», casado con D. Maria de Almeida y padre de seis hijos: «Jose An.to de Almeida Cap.am Mor de Paredes; D. Luísa de Azevedo; Fr Silvestre frade de S. Fran.co de virtude; Lourenco de Azevedo Reytor de Ozires em Tras os Montes; D. Maria Soltera; D. Ângela de Azevedo autora de algunas commedias impressas de q fas mencão a Biblioteca Luzitana Tom. 2 p. 247 c.c. Fran.co de Figdº s.g. » [Felgueiras Gayo, 1938: 122]. Precisamente la información de que fueron señores de la Quinta de Paredes, es decir de una casa señorial que hasta principios del siglo XVI se conocía como Casa da Torres das Pedras, nos ha llevado a consultar la obra *Paredes da Beira, uma casa, uma capela*. Aquí se nos dice también que Tomé de Azevedo da Veiga, uno de los dueños de esta casa, «fue capitão de uma caravela durante seis anos no Brasil, onde se distinguui por actos de bravura» [Sousa Pinto, José Lima de, 1997: 56]. Esos datos se han enriquecido gracias a la consulta de *A Casa da Torre das Pedras. História, genealogia e heráldica*, que nos proporciona su año de nacimiento, 1626, y nos dice también que capitaneó «navíos das carreiras da Índia e do Brasil» [Sousa Pinto, Alexandre de, 2010: 18]. Además, el autor añade que Nuno Gonçalo Pereira Borrego en su *Mordomia-Mor da Casa Real* «refere-o como Escudeiro e Cavaleiro Fidalgo por alvará de 3-VIII-1633 com \$750 réis de moradia por mês e 1 alqueire de cevada por dia, pelos seus serviços no Brasil [2010: 54].

¹⁵ «Herdeira da casa de seus pais, foi a 19ª. Senhora da Casa da Torre das Pedras. Casou em Paredes da Beira a 9.5.1672, com Sebastião Vieira da Silva, natural de Coimbra onde foi



tres comedias que conocemos que «havia casado com Francisco Anciães de Figueiredo do qual não teve geração», y un hermano, «baptizado a 15 de agosto de 1645, vestiu o hábito franciscano no convento do Mogadouro, a 15 de Fevereiro de 1664, com o nome de Fr. Silvestre da Conceição» [Costa, 1984: 124]¹⁶. Los demás hermanos eran D. Maria¹⁷, Padre Lourenço de Azevedo, cura de Riodades¹⁸, y José de Azevedo de Almeida¹⁹.

baptizado a 25.1.1651, falecido em Paredes da Beira em 1674, filho de Francisco Vieira da Costa, F.C.R., e de sua mulher Isabel Lopes da Silva [Chaves, Braz, Caeiro, 2015: 196].

¹⁶ Como especificaba Diego Barbosa y Machado en su *Bibliotheca Lusitana* t. III [1752: 708], Fr. Silvestre da Conceição escribió *Escola de las flores dividida en dos classes, de quatro lecciones cada una, de que se aprenden avizos povechosos, e documentos morales*, que no se llegó a imprimir, conservándose en la Livraria do Convento de N. Senhora de Jesus desta Corte; y *Derecho de Carlos Archiduque a la Corona de España*, un poema en castellano donde describe la conquista de Valencia, Albuquerque, Coria, Placencia y Ciudad Rodrigo por parte de las armas portuguesas. Este poema parece haber quedado en posesión de su sobrino, José Antonio. Además, compuso *Sermoens Varios* que desaparecieron con la muerte del autor y *Poesias varias a diversos assumptos, affirm sagrados, como profanos*. En cuanto a su vida, podemos añadir que «[...] tornou-se pregador aplaudido em Viseu, Guarda, Lamego. Coimbra e Lisboa. Ascendeu a Secretário do Provincial (Fr. Francisco de S. João Baptista) e, seguidamente, a Reitor do Colégio de Coimbra, a Custódio da província e, desde 1682, a Cronista da sua Ordem. Faleceu na sua terra natal, na casa do sobrinho José António, a 28.2.1708, com 63 anos de idade. [...] Faleceu em Paredes da Beira, a 23.2.1708» [Chaves, Braz, Caeiro, 2015: 196].

¹⁷ Eso explicaría por qué un personaje de su obra *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* se llama María de Azevedo. En cuanto a su vida, solo sabemos que «morreu solteira, tendo apadrinhado muitas vezes entre 1682 e 1707, em Paredes da Beira, juntamente com seus irmãos e seu sobrinho José António» [Sousa Pinto, Alexandre de, 2010: 54].

¹⁸ «Reitor em Ozires, baptizou em Novembro de 1681 o sobrinho Alexandre, filho de seu irmão José, quando era cura em Riodades» [Sousa Pinto, Alexandre de, 2010: 54].

¹⁹ En un primer momento el autor nombra solo los primeros cinco hijos, pero después escribe «José de Azevedo de Almeida, também da familia, e esposa D. Isabel Ferroa, tiveram pelo menos quatro filhos...» [Costa, 1984: 125]. De José de Azevedo de Almeida se añaden las siguientes informaciones en *A Casa da Torre das Pedras. História, genealogia e heráldica*: «[...] capitão-mor de Paredes, capitão de auxiliares da comarca de Pinhel durante 15 anos e com uma acção muito saliente nas guerras da restaração. C. c. D. Isabel Ferrão da Veiga, filha de Filipe Ferrão da Veiga, capitão-mor da pesqueira, e de s.m. D. Joana da Veiga» [Sousa Pinto, Alexandre de, 2010: 54].

El dato de los seis hijos, se ve confirmado en *Paredes da Beira, uma casa, uma capela* donde aprendemos también que la madre de Ángela, Dona Maria de Almeida, nació en 1627, «filha, legitimada em 7-VIII-1627» [Sousa Pinto, José Lima de, 1997: 56]. El heredero actual de la Casa da Torre das Pedras, Alexandre de Sousa Pinto, al que he tenido el honor de conocer en Portugal, y que me permitió visitar la Casa, la capilla anexa y la biblioteca, propone el siguiente orden de nacimiento de sus hijos: 1º José de Azevedo de Almeida, 2º Fr. Silvestre da Conceição, 3º Lourenço de Azevedo, 4º D. Luísa, 5º D. Maria y 6º D. Ángela. Considerando que según Michael W. Flinn antes de 1750 la edad media en torno al nacimiento del último hijo se hallaba en torno a los cuarenta [1989: 48], me podría también arriesgar a afirmar que su última hija, D. Ángela, nació alrededor de 1665. Alexandre de Sousa Pinto, además, no encuentra ninguna explicación plausible que pueda



Estas averiguaciones tan atractivas nos han llevado a considerar necesario encontrar la partida de bautismo de dicha dramaturga relativa a la parroquia de Paredes da Beira en el Obispado de Lamego. Hemos sabido, entonces, que desde 1855 la *freguesia* de Paredes da Beira forma parte del Distrito de Viseo, *concelho* de São João da Pesqueira²⁰, y que los libros de bautismo que se hallan materialmente en el Archivo Diocesano de Lamego y digitalizados en la página web del Arquivo Nacional da Torre do Tombo, se remontan al año 1681 porque la documentación más antigua de este tipo ha sido confiscada durante la República en muchos casos sin ser devuelta. Esto, claramente, nos ha impedido consultar el marco temporal de mitad del siglo XVII, período en el que pensamos que pudo nacer.

Solo nos faltaban por revisar los libros de defunción, disponibles a partir del año 1706, puesto que en una nota presente en la *História do bispado e da cidade de Lamego* el autor afirma que «D. Ângela e sua irmã D. Maria, juntamente com o sobrinho sucessor da casa, serviram frequentemente de padrinhos em Paredes entre 1682 e 1707» [Costa, 1984:124].

Ângela, por lo tanto, según estas informaciones, resultaba todavía viva en 1707. Desgraciadamente, como viene siendo tónica general, tampoco por esta vía, que teníamos por prometedora, hemos obtenido resultado alguno, ya que su nombre no figura en ninguno de los libros de defunción hasta 1750. ¿Pudo Ângela de Azevedo fallecer en otro pueblo?

justificar el hecho de que se eligió a D. Luísa como heredera de la Casa, a pesar de que nacieron antes tres hijos varones.

²⁰ «Povoação muito antiga onde estiveram os mouros, e, talvez, já os godos e romanos. Em 1040 Fernando Magno eleva esta povoação a vila. Teve foral fernandino da segunda metade do século XI, conhecido através das confirmações de D. Afonso Henriques, de D. Sancho I a 6 de Abril de 1198, de D. Sancho II, a 4 de Junho de 1218, de D. Afonso III em Junho de 1257 e foral manuelino de 15 de Dezembro de 1512. Inicialmente, foi vila e cabeça de concelho, que era formado por esta freguesia e pela de Riodades. Pertenceu ao concelho de Trevões até 24 de Outubro de 1855, data em que passou ao de São João da Pesqueira. Era curato da apresentação da Universidade de Coimbra. Diocese de Lamego». Informaciones sacadas directamente del Arquivo Distrital de Viseo disponibles en «<http://digitarq.advis.arquivos.pt/details?id=1062618>» [consultado el 29-10-2017].



Partiendo de los pocos datos de los que disponíamos, no parecía del todo inverosímil; sin embargo, en ese momento no podíamos sino manejar hipótesis.

Dejando por un momento esta interrogante inacabada, lo que nos ha parecido prioritario investigar ha sido la veracidad de las informaciones contenidas en esta nota: ¿realmente Ángela de Azevedo fue madrina de bautismo en estos años?

A esa pregunta sí que hemos podido responder a partir de la consulta de los libros de bautismo disponibles de la parroquia de Paredes da Beira. Resulta que esta dramaturga bautizó en total 37 niños²¹, el primero de los cuales –considerando la documentación a disposición– se llamaba Joseph, bautizado el 26 de mayo de 1681 y la última Isabel, el 22 de agosto de 1707.

Podemos afirmar sin temor, por lo tanto, que esta mujer debió de llevar una vida social muy activa que la vio vinculada estrechamente al pueblo de Paredes da Beira hasta, por los datos que tenemos hasta el momento, 1707.

De esas fuentes tan preciosas, además, ha salido a la luz otra información determinante: en la partida de bautismo del niño de nombre Bernardo, que se remonta al año 1699, se lee que los padrinos son Francisco de Anciães de Figueiredo, natural de la ciudad de Soutelo y Ángela de Azevedo, su mujer, natural de Paredes da Beira «e ambos moradores na de Soutello». Hemos deducido, por ello, que la dramaturga y su marido

²¹ Después de Joseph, Ángela de Azevedo fue madrina de bautismo de los siguientes niños: Manuel, bautizado el 8 de octubre de 1682, Maria, el 28 de noviembre de 1682, Anna, el 16 de diciembre de 1682, Ângela, el 31 de diciembre de 1683, Gabriel, el uno de febrero de 1683, Feliciano, el 14 de febrero de 1683, Joseph, el 26 de febrero de 1684, Francisco, el 4 de octubre de 1684, Silvestre, el 4 de noviembre de 1684, Luis, el 30 de diciembre de 1685, Maria, el 26 de mayo de 1686, António, el 18 de noviembre de 1686, Manuel, el 25 de febrero de 1688, Manuel, el 22 de agosto de 1688, Maria, el 28 de junio de 1689, Bernarda, el 11 de julio de 1689, Ângela, el 23 de junio de 1690, Ângela, el 16 de agosto de 1690, Ângela, el 10 de febrero de 1691, Manuel, el 25 de septiembre de 1691, Maria, el 11 de octubre de 1691, Manuel, el 14 de octubre de 1691, Manuel, el 28 de octubre de 1691, António, el 6 de enero de 1692, António, el 18 de junio de 1692, Anna, el 5 de enero de 1693, Anna, el 26 de julio de 1693, Francisco, el 7 de agosto de 1693, Maria, el 10 de agosto de 1693, Joseph, el 16 de agosto de 1693, Manuel, el 27 de abril de 1695, Maria, el 11 de septiembre de 1695, Maria, el 18 de noviembre de 1696, António, el 4 de agosto de 1697, Bernardo, el 30 de agosto de 1699, Isabel, el 22 de agosto de 1707.



residían en este pueblo que hemos identificado como Soutelo do Douro²², que formaba parte del Obispado de Lamego al igual que Paredes da Beira.

El paso siguiente habría sido, por lo tanto, consultar los registros de muerte de este pueblo con la esperanza de encontrar el nombre de la autora. Eso, sin embargo, no ha sido posible porque los registros más antiguos se remontan al año de 1795.

La pista del marido, a lo mejor de ilustre linaje, ha sido otra línea de trabajo que hemos seguido con la esperanza de esclarecer otras incógnitas sobre la vida de la dramaturga.

De este Francisco de Figueiredo no había huella en el volumen XIV de *Nobiliário de Famílias de Portugal* [Felgueiras Gayo, 1938], dedicado precisamente a la familia de los Figueiredo. Igual de infructuosa ha sido la búsqueda en otras obras cumbres de la investigación histórica portuguesa, es decir, en la *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa* [Caetano de Sousa, 1946-48], y *Brasões da sala de sintra* [Braancamp Freire, 1973] donde no se hace ninguna mención de este señor²³. Sin embargo, en los libros de bautismo de su pueblo natal, Soutelo do Douro, disponibles a partir del año 1662, hemos encontrado la partida de bautismo de un niño que se llama precisamente así y que nació en 1665 ¿es posible que hayamos topado con el marido de Ángela de Azevedo?

Creemos con razón que sí porque en una obra preciosa, *Famílias de São João da Pesqueira*, se nos dice que Ángela de Azevedo «Natural de Paredes da Beira, cultivou as musas, exprimia-se correctamente em 3

²² Hoy en día, Soutelo do Douro y Paredes da Beira son *freguesias* del municipio de São João da Pesqueira, en el distrito de Viseu.

²³ Hemos encontrado algunas infomaciones generales sobre la historia de la familia Figueiredo en *Portugal: Dicionário histórico, chorographico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico*, t. III donde se nos dice que «este apellido procede de Goesto Ansur, que em tempo de Mauegato, rei de Leão, livrou do poder dos moiros, que as levavam ao ei de Cordova, a seis donzellas christãs, do tributo das cem que em cada um anno se pagava, matando-os valorosamente, no logar de Figueiredo, do conc. De Vouzella, que é hoje conhecido por Figueiredo das Donas, que ficou sendo o solar d'esta familia. Goesto Ansu tomou o apellido do de Figueiredo» [Esteves Pereira, Rodrigues (eds.), 1904: 466]. Figuraba también esta combinación de nombre y apellido, pero ninguna de estas personas podía ser de ningún modo el marido hipotético de la dramaturga al decirse que estos hombres nacieron en el siglo XVIII.



idiomas, e escreveu em castelhano as 3 comédias referidas por Barbosa Machado. Casou em Paredes da Beira, a 1.11.1693 (testemunhas: José de Azevedo Vieira e António de Almeida de Amaral). Com Francisco de Ansiães de Figueiredo, natural de Soutelo onde foi baptizado a 12.7.1665 (padrinhos: Manuel Martins de Góis e sua mãe Isabel Jácome), assistente em Nagozello em 1693, faleceu em Trevões, a 27.9.1723, irmão de Apolónia da Fonseca Ansiães [...] filhos de Manuel de Ansiães da Fonseca e de sua mulher Beatriz Jácome, filha de Francisco Goes e Isabel Jácome. S.g.» [Chaves, Braz, Caeiro, 2015: 196].

Una vez obtenidos esos datos, lo único que nos faltaba por hacer era asegurarnos, en la medida de lo posible, de su veracidad. En este caso sí que la suerte nos ha acompañado ya que en el Archivo Diocesano de Lamego hemos encontrado tanto el acta de matrimonio en Paredes da Beira de 1693, como el acta de muerte del marido de Ángela en Trevões, en 1723. El acta de matrimonio no devela informaciones nuevas con respecto a las que hemos adquirido a través de la consulta del libro sobre las familias de São João da Pesqueira²⁴, mientras que en el acta de muerte el único dato digno de resaltar es el hecho de que Francisco de Ansiães de Figueiredo hizo testamento: «Aos vinte e sete dias do mes de Setembro de mil e sete centos e vinte e tres se sepultou dentro da igreja Francisco de Ancians que veio de Soutelo com todos os sacramentos e fez testamento era ut supra».

²⁴ Transcripción al portugués moderno del acta de matrimonio: «Em o primeiro de Novembro de seis centos noventa e tres se receberam em esta igreja Fran.co (Francisco) Ancians de Fig.do (Figueiredo) filho legitimo de M.el (Manuel) de Ancians de Afon.ca (Fonseca) e de sua m.er (mulher) Briatis Jacome ja defuntos moradores q. (que) forao em a vila de Soutello, com D. Angela de Az.do (Azevedo) filha legitima de Thome de Az.do (Azevedo) e de M.a (Maria) de Alm.da (Almeida) ja defuntos moradores q. (que) forao em esta villa de Paredes e o contrahente assistente em Nagozello freg.a (freguesia) de S.ta (Santa) M.a (Maria) Magdalena deste Bispado e a contrahente moradora em esta villa; e o contrahente se recebeu por procurassao bastante feita por tabalião q. heu vi e li as testemunhas na qual dava poder a Joseph de Az.do (Azevedo) e Alm.da (Almeida) irmao da contrahente para que por ella se recebesse à vista da qual procurassao heu o recebi com a contrahente por virtude da procurassao e vierao tomar as benções em outo do mesmo mes esteve assim ao recibim.to (recebimento) com as benções presente m.ta (muita) gente que os conhecia e heu estive presente a tudo e lhe dei as benções em especial forao testemunhas que asinaram Joseph de Az.do (Azevedo) Vieira e An.to (Antonio) de Alm.da (Almeida) de Amaral ambos desta villa por verdade fiz este dia era ut supra».



Esa averiguación podría haber sido muy valiosa en el caso de que se hubieran conservado los documentos notariales de Trevões, donde murió este señor, o de Soutelo do Douro, donde vivió la mayoría de su vida, ya que en ellos podría haberse encontrado su testamento. Desgraciadamente eso no ha pasado porque en el Archivo Distrital de Viseu solo se guardan las *Notas para Escrituras Diversas* a partir de 1797 para Trevões, y de 1748 para Soutelo do Douro. Tampoco hemos tenido suerte con Paredes da Beira y Nageselo, pueblo donde trabajó, puesto que esos tipos de documentos se encuentran disponibles a partir de 1737.

Hemos considerado necesario consultar también los registros de muerte de la *freguesia* de Trevões en el caso de que Ángela de Azevedo hubiera muerto allí en el período en que su marido, por motivos que desconocemos, se fue a vivir en ese pueblo.

En esos registros, disponibles desde 1708 hasta 1753 no aparece el nombre de la dramaturga, motivo por el cual nos inclinamos a pensar que murió en Soutelo do Douro antes de 1723. Otro indicio que nos lleva a sustentar esa hipótesis es que, a pesar de su activismo social, esta mujer no figura en absoluto como madrina de bautismo en Trevões desde 1693 hasta 1723, eso es, no tiene ninguna relación con ese pueblo en el que murió Francisco de Anciães de Figueiredo, y al que se mudó –suponemos– después de la muerte de su mujer.

La última vía de investigación que teníamos por prometedora ha consistido en la consulta de los *Róis de Confessados* ou *desobrigas*, es decir, de unos registros que guardaban la lista anual de las personas que se habían confesado en la Cuaresma, agrupadas por familias y domicilio. Es una fuente histórica fundamental para determinar la composición de cada familia, cuyos miembros se hallan jerarquizados en función de la cabeza de la familia; de cada persona se indica la edad, el estado civil y la profesión, y, eventualmente, se especifica si algún componente no está presente.



El Archivo Diocesano de Lamego, sin embargo, solo conserva esta documentación a partir de 1870, por lo tanto, tampoco ese camino nos ha arrojado los resultados esperados.

Una vez examinados todos los documentos parroquiales existentes, solo nos quedaba por visitar la Casa da Torre das Pedras, donde residió Ángela de Azevedo antes de casarse, y las parroquias en las que, supuestamente, podría haber sido enterrada. La visita de la Casa da Torre das Pedras y de la *capela* de Nossa Senhora da Assunção²⁵ anexa a la misma ha sido evidentemente emocionante por ser parte integrante de la identidad de la dramaturga, pero no ha aportado datos concretos concernientes a su fecha de nacimiento o muerte.

Antes de darnos por vencidas, aún nos quedaba la visita de las tres parroquias que existían en el siglo XVII en los tres pueblos portugueses de interés, es decir, Santa Marinha de Trevões, San Bartolomeu de Paredes da Beira y Santa Maria de Soutelo²⁶.

Ese trabajo de campo tampoco fue provechoso: tanto en Santa Marinha de Trevões como en San Bartolomeu de Paredes da Beira nos encontramos con la presencia en el suelo de varias lápidas funerarias que llevaban puesta una numeración. En el caso de San Bartolomeu, esas lápidas

²⁵ En cuanto a esa casa señorial, situada en la calle Corredoura de Paredes da Beira, se accede a ella a través de un portal que lleva puesto el blasón de la familia Azevedo. Esa antigua Casa, junto con la *capela* de Nossa Senhora da Assunção que se construyó en el siglo XVIII, representan un importante testimonio arquitectónico que abarca 9 siglos de historia. De hecho, en la edificación de dicha morada se pueden identificar 5 fases constructivas: en el siglo XI este inmueble consistía en una torre con una pequeña casa anexa que fue edificada por Dom Rauzendo (nieto de Ramiro II de Leão), artífice de la reconquista de Paredes da Beira, quien depositó allí las tres llaves del castillo de los antiguos dominadores musulmanes. A esta primera fase siguió la construcción de otro cuerpo que se añadió al primero posiblemente en los siglos XII y XIII. En los siglos siguientes, XIV o XV, se siguió ampliando dicho edificio a la vez que se demolió a lo mejor la parte superior de la torre originaria. En el siglo XVII la Casa da Torre das Pedras se expandió por el lado opuesto, formando una planta cuadrangular. Habrá que esperar el siglo XVIII para que el antiguo oratorio se vea sustituido por la capilla dedicada a Nossa Senhora da Assunção, que a su vez se conectó con la casa a través de otro cuerpo que se remonta también a esta época. Finalmente, en el siglo XIX el volumen de la Casa siguió creciendo, aunque ahora de manera reducida, hasta alcanzar las dimensiones actuales [Sousa Pinto, José Lima de, 1997: 46-48].

²⁶ Estas informaciones se han sacado de un catálogo contenido en el manuscrito 179 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, que data de 1359, y quedan recogidas en el capítulo III.4, As paróquias, del libro de J. Correia Duarte *A história da Igreja de Lamego* de 2013.



se extendían también en el espacio exterior, sobre todo, en el área de acceso a la entrada principal y a la puerta lateral derecha. Desafortunadamente no existen en la actualidad unos registros de correspondencia entre estos números y las personas realmente enterradas en esos espacios. La única manera para poder identificar su lugar de sepultura residía en la eventual descripción que de él se hubiera podido dar en los registros de defunción, que, en nuestro caso, no encontramos. Aún más infructuosa fue la visita a la iglesia de Santa Maria de Soutelo, ya que la mayoría del suelo fue reconstruido a causa de un incendio ocurrido en junio de 2002.

A pesar de todos nuestros esfuerzos, entonces, la vida de Ángela de Azevedo sigue teniendo lados oscuros. Este trabajo de investigación sobre su recorrido biográfico ha sido, quizá, de los más laboriosos a los que nos hemos enfrentado pero, sin duda, el que ha conllevado más resultados satisfactorios ya que ha permitido aportar datos fiables sobre el lugar de origen y la época en la que vivió. Se puede decir con certeza, de hecho, que es originaria de Paredes da Beira y que su nacimiento se sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, aproximadamente entre 1660 y 1670.

Se casó en su pueblo natal el 1 de noviembre de 1693 con Francisco de Ansiães de Figueiredo, natural de Soutelo do Douro. Seguimos desconociendo la fecha exacta de defunción pero es cierto que no murió en Paredes ni en Trevões y que su muerte es posterior al año de 1707.

En realidad, nos inclinamos a pensar que Ángela de Azevedo murió en Soutelo do Douro, pueblo en el que residió de casada, antes de 1723, fecha de muerte de su marido, y que nunca abandonó su Portugal amado, escribiendo para un hipotético público que iba a ver representaciones en castellano.

Si se tiene en cuenta la vaga y contradictoria información de la que hemos partido, creo que los resultados alcanzados, por aislados que sean, resultan de un valor extraordinario, al poner un poco de orden en el caos creado sobre su figura por los estudiosos precedentes y al ofrecer nuevas líneas de investigación que seguir en el futuro.



DOCUMENTOS REFERENCIADOS²⁷

1. Pruebas documentales de que el nacimiento de Ángela de Azevedo se sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, aproximadamente entre 1660 y 1670.
2. Pruebas documentales de que nuestra dramaturga es hija de Tomé de Azevedo da Veiga y de D. Maria de Almeida.
3. Pruebas documentales de que sus hermanos son: José de Azevedo de Almeida, Fr. Silvestre da Conceição, nacido en 1645, Padre Lourenço de Azevedo, cura de Riodades, D. Luisa de Azevedo de Almeida, nacida en 1655, y, por último, D. Maria.
4. Partida de bautismo de Francisco de Anciães de Figueiredo, futuro marido de Ángela de Azevedo, nacido el 12 de julio de 1665 en Soutelo do Douro de Manuel de Ansiães da Fonseca y de su mujer Beatriz Jácome.
5. Expediente matrimonial de Ángela de Azevedo y Francisco de Anciães de Figueiredo, celebrado en Paredes da Beira, el 1 de noviembre de 1693 con la presencia de los siguientes testigos: José de Azevedo Vieira y António de Almeida de Amaral.
6. Pruebas documentales de que Ángela de Azevedo y su marido vivieron en Soutelo do Douro.
7. Pruebas documentales de que Ángela de Azevedo estaba viva en 1707, puesto que figura en ese año como madrina de bautismo en Paredes da Beira.
8. Inscripción del fallecimiento de Francisco de Anciães de Figueiredo, muerto en Trevões el 27 de septiembre de 1723.

Todos esos documentos nos han permitido echar por tierra las hipótesis – infundadas– que habían ido perpetuándose durante siglos en los índices bibliográficos y catálogos biográficos que se ocupan de escritura femenina, para llegar a la sorprendente conclusión de que Ángela de Azevedo fue una escritora portuguesa sin ningún tipo de relación con España, que vivió en la

²⁷ Todos estos documentos fueron transcritos en el trabajo de la Tesis doctoral que defendí en la Universidad de Sevilla, el día 29 de noviembre de 2018, dirigida por la dra. Piedad Bolaños Donoso.



segunda mitad del siglo XVII, y no, como todos sostenían, en las primeras décadas del siglo, al servicio de la reina española Isabel de Borbón.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Fortunato de, *História de Portugal*, t. II. Lisboa, Bertrand Editora, 2004.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio, «La nobleza en el antiguo régimen: clase dominante, grupo dirigente», en *Estudios de história social*, 1986, núm. 36-37, 465-495.
- BARBEITO CARNEIRO, M^a. Isabel, *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- , «Mujeres peninsulares entre Portugal y España», en *Península: revista de estudios ibéricos*, 2003, núm. 0, 209-224.
- BARBOSA MACHADO, Diego, *Bibliotheca Lusitana histórica, crítica e cronológica. Na qual se comprehende a noticia dos autores portugueses, e das obras que compuserão desde o tempo da promulgação de Graça até o tempo presente*, 4 tomos, Lisboa, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759.
- BRAANCAMP FREIRE, Anselmo, *Brasões da Sala de Sintra*, 3 tomos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973.
- CAETANO DE SOUSA, António, *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântida, 1946-1948.
- CHAVES, Albano, BRAZ, João, CAEIRO, Óscar, *Famílias de São João da Pesqueira: Sousa, Távora, Telo*, Município de S. João da Pesqueira, 2015.
- COSTA, Manuel Gonçalves da, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, t. IV. Lamego, 1984.
- DUARTE, Joaquim Correia, *A história da igreja de Lamego*, Lamego, Diocese de Lamego, 2013.



- , *Lamego, a Diocese em três Histórias, 1596-1789-1878*, Lamego, Diocese de Lamego, 2016.
- ESTEVES PEREIRA, Joao Manuel, RODRIGUES, Guilherme (eds.), *Portugal: Dicionário histórico, chorographico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico*, Lisboa, J. Romano Torres, 1904.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Historia del reyno de Portugal, dividida en cinco partes...*, Amberes, Casa de J. B. Verdussen, 1730.
- FELGUEIRAS GAYO, Manuel José da Costa, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Braga, Oficinas Gráficas da PAX, t. III., 1938.
- FISAS, Carlos, *Historia de las reinas de España: La Casa de Austria*, Barcelona, Planeta, 1994.
- , *Historias de reyes y reinas*, Barcelona, Planeta, 1998, [en línea]
<<http://www.librosmaravillosos.com/historiasreyesyreinas/capitulo05.html>>
[consultado el 12-10-2017].
- FLINN, Michael W., *El sistema demográfico europeo, 1500-1820*, Barcelona, Crítica, 1989.
- GARCÍA LOUAPRE, Pilar, *Isabel de Borbón*, Madrid, Alderabán Ediciones, 2008.
- GONZÁLEZ DORIA, Fernando, *Las reinas de España*, San Fernando de Henares (Madrid), Bitácora, 1990.
- HERRERO MEDIAVILLA, Víctor (ed.), *Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, München-New Providence-London-París, K.G. Saur, 1995.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, t. I (Siglos XVII-XIX), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860.



- MARTI BONET, Iosé Maria (ed.), *Guía de los Archivos de la Iglesia en España*, Barcelona, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2001.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, HORTAL MUÑOZ, José Eloy, *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, Madrid, Polifemo, 2015.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Felipe IV escritor de cartas*, Salamanca, Caja Duero, 1986.
- PERYM, Damião de Froes, *Theatro Heroino, abecedario historico, e catalogo das mulheres ilustres em armas, letras acçoens heroicas e artes liberais*, Lisboa Occidental, Officina de Musica de Theotonio Antunes Lima, 1740.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, *Mugeres célebres de España y Portugal*, Barcelona, Víctor Pérez, 1868.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Atlas, 1975.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VI. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1961.
- , *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Madrid, CSIC, 1983.
- SOUSA PINTO, Alexandre de, *A Casa da Torre das Pedras: Historia, Genealogia e Heráldica*, Edições Casa da Prova, 2010.
- SOUSA PINTO, José Lima de, *Paredes da Beira: Uma casa, uma capela*, Carcavelos, Moinho velho, 1997.

WEBGRAFÍA

- ARQUIVO DISTRITAL DA GUARDA, <<http://adgrd.dglab.gov.pt/>> [consultado el 5-01-2018].
- ARQUIVO DISTRITAL DE VISEU, <<https://digitarq.advis.arquivos.pt/>> [consultado el 30-09-2017].



ARCHIVO GENERAL DE PALACIO,

<<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/archivo-general-de-palacio>> [consultado el 23-08-2017].

ARQUIVO-MUSEU DIOCESANO DE LAMEGO, <<https://cloud.archeevo.pt/>>
[consultado el 12-11-2017].

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO, <<http://antt.dglab.gov.pt/>>
[consultado el 30-11-2017].

REPOSITORIO HISTÓRICO,
<<https://repositoriohistorico.pt/fso/view?id=23026>> [consultado el
26-10-2015].



De profesión, actriz: el teatro lee a Eva Perón

Milena Bracciale Escalada
UNMdP - Celehis - Conicet
milenabracciale@gmail.com

Palabras clave:

Eva Perón. Argentina. Copi. Alejandro Tantanian.

Resumen:

Desde su trágica y temprana muerte, la figura de Eva Duarte de Perón ha sido objeto de infinidad de expresiones artísticas. Dentro de la vasta genealogía literaria en la que este personaje es el centro de atención, hay una serie de piezas teatrales que se construyen en torno a su imagen. En este trabajo, proponemos recorrer dos obras dramáticas escritas por dramaturgos argentinos pero estrenadas en el exterior. Nos referimos a *Eva Perón* de Copi y a *Muñequita o juremos con gloria morir*, de Alejandro Tantanian. A lo largo de estas páginas, realizaremos un estudio comparativo de ambos textos, lo que permite vislumbrar algunas particularidades de la constitución identitaria argentina en función de sus mitos populares.

By profession, actress: the theater reads Eva Perón

Keywords:

Eva Perón. Argentina. Copi. Alejandro Tantanian.

Abstract:

Since her tragic and early death, the figure of Eva Duarte de Perón has been the object of countless artistic expressions. Within the vast literary genealogy in which this character is the center of attention, there are a series of theatrical pieces that are built around her image. In this work, I propose to cover two dramatic works written by Argentine dramatists but released abroad. I refer to *Eva Perón* by Copi and to *Muñequita o juremos con gloria morir* by Alejandro Tantanian. Throughout these pages, I will carry out a comparative study of both texts, which allows glimpsing some particularities of the Argentine identity constitution based on its popular myths.

¿Cómo podría contarle estas cosas al señor
Penella de Silva, que es catalán y fue contratado
para escribir *La razón de mi vida*, cuando
es una vida de sinrazón, de puro milagro?
¿Cómo decirle estas cosas a este señor tan serio
que más bien parece un escultor que viene
a hacerme una estatua de bronce?

Abel Posse, *La pasión según Eva*

Como sucede con todos los que mueren jóvenes,
la mitología de Evita se alimenta tanto de lo
que hizo como de lo que pudo hacer.
«Si Evita viviera sería montonera»,
cantaban los guerrilleros de los años setenta.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*

Palabras preliminares

Eva Duarte de Perón es para la historia y la cultura argentinas un hito de trascendencia inigualable. Su figura, una de las más controvertidas del siglo veinte, ha despertado devoción y odio y, por ello mismo, ha producido multiplicidad de relatos que construyen y reconstruyen constantemente su identidad. El cine, la literatura y el teatro son espacios de privilegio donde, desde el arte y las posibilidades que permite la ficción, se han ido cuestionando o afirmando tanto las versiones oficiales acerca de su vida como aquellas que el mito popular y las narraciones colectivas han generado. Desde aquel famoso encuentro de Perón y Eva en el Luna Park en 1944 hasta el fatídico 26 de julio de 1952, versiones, rumores, dichos y entredichos circundaron la imagen de Eva. Pero su temprana muerte, esa agonía colectiva, tal como la describe Eloy Martínez [ed. 2007] en su novela, no puso fin a estos discursos sino todo lo contrario, la hizo eterna. Cada época, cada circunstancia política, cada acontecimiento tuvo, y tiene aún, su espacio para que Eva reaparezca, para que su figura sea un estandarte, a veces positivo, otra veces como símbolo del desprestigio, la crítica o la imagen de la inmoralidad. «Si Eva viviera», «Si Eva



hubiera estado al lado de Perón», «Se quiere hacer la Eva» son frases que aún hoy construyen el relato de identidad colectiva de los argentinos.

Dentro de la vasta serie literaria que surge en torno a la imagen de Eva Perón (Borges, Walsh, Viñas, Saccomano, Lamborghini, Eloy Martínez, Posse, por nombrar solo algunos), el teatro ha hecho su contribución. Así, también la escena se ha nutrido de la historia de esa actriz del interior que viajó a Buenos Aires para poder vivir de su arte (al que quizás, en este caso, sería más adecuado llamar oficio) y donde la encontró subrepticamente su destino de «Jefa espiritual de la Nación». A lo largo de estas páginas, focalizaremos entonces en la reconstrucción de la imagen de Eva que se ha llevado a cabo a través del teatro, puntualmente a partir de dos textos dramáticos: uno, *Eva Perón* de Copi, escrito en francés en 1970, traducido al español recién treinta años después y cuya representación inicial estuvo rodeada por el fulgor del escándalo; el otro, *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian, paradójicamente también estrenado en Francia, pero treinta y tres años después (número emblemático, si los hay, en esta historia).

Copi, una contestación

Raúl Natalio Roque Damonte, apodado Copi por su abuela, fue un dibujante y escritor argentino, nieto del emblemático Natalio Botana, director del diario *Crítica*, e hijo de Raúl Damonte Taborda, autor de uno de los tantos libros furiosamente antiperonistas que circularon en la década del cincuenta: ¿*A dónde va Perón?* La llegada de Perón al poder condujo a su familia al exilio, primero en Montevideo y luego en París, donde Copi fue escolarizado y aprendió el francés. Económicamente arruinados, regresaron al país tras la caída de Perón en 1955. En 1970, estrenó en París *Eva Perón* [Copi, ed. 2007]. Teniendo en cuenta sus antecedentes familiares con respecto al peronismo, podemos ya intuir su visión acerca de «La Dama de los Descamisados». El



estreno de esta pieza causó conmoción y fue calificado de «pesadilla carnavalesca» y «mascarada macabra», sin embargo, la obra tuvo un excelente éxito, por lo que sufrió incluso un atentado terrorista durante una de sus representaciones. El espectáculo siguió en cartel (no hubo heridos aunque el teatro quedó dañado), pero con custodia policial. Desde entonces, Copi tuvo prohibida la entrada a la Argentina hasta 1984.

Resulta llamativo que en plenos años setenta, cuando la figura de Eva es recuperada como un emblema de la lucha socio-política, Copi escriba una obra con una visión diametralmente opuesta acerca de este personaje. De hecho, teniendo en cuenta una serie de elementos que consideramos estructurantes en este texto, es factible pensar *Eva Perón* como una contestación a *La Razón de mi Vida* [Eva Perón, ed. 1973]. Este último, editado en 1951, cuando el cáncer ya se le había manifestado, apareció como un texto autobiográfico y se convirtió en un material de lectura obligatoria en las escuelas primarias, así como también en un libro de distribución gratuita por parte de la Fundación Eva Perón. Por lo tanto, a pesar de las múltiples versiones acerca de que en realidad no fue Eva la que efectivamente escribió el texto, lo cierto es que la recepción masiva de esta suerte de «manifiesto peronista» es incuestionable. De esta forma, proponemos leer *Eva Perón* de Copi como una respuesta, efectuada veinte años después, a *La Razón de mi Vida*, una especie de contra-lectura de la versión oficial, en función de los siguientes ejes: Eva Perón como actriz (la vida como espectáculo a partir de la tensión entre ficción y realidad), la figura de Perón (entre la exaltación y la humillación) y el feminismo (el rol de la mujer; Eva Perón y la maternidad). Así, el teatro se cuela en los intersticios de la historia para contar su versión y, desde la ficción, muestra una Eva alineada en la tradición mítica, no ya de la mujer santa, sino de la mujer despótica y tirana: «la puta», «la mujer del látigo». En términos de Beatriz Sarlo [2008: 17], «su materia es la “leyenda negra” del evitismo, no su leyenda revolucionaria».



Con respecto al primer eje, Eva Perón como actriz, resultan relevantes varios aspectos a tener en cuenta. En primer lugar, como se sabe, Eva Duarte, antes de dedicarse a la política, transitó por el mundo de la actuación incursionando, sin demasiado éxito pero en forma estable, en teatro, radio e, incluso, en cine. Pero además, en *La razón de mi vida*, la idea de la actuación, de la vida como un espectáculo, como una representación de distintos papeles, así como también las metáforas teatrales son referencias de aparición frecuente: «No vaya a creermelo por esto que digo que la tarea de Evita me resulta fácil. Más bien me resulta en cambio siempre difícil y nunca me he sentido del todo contenta con esa actuación. En cambio el papel de Eva Perón me parece fácil» [Eva Perón, ed. 1973: 75]. Como se observa, ella misma narra la escisión de su persona de acuerdo con la situación en la que se encuentra. Para Jorge Monteleone, «en el cruce de estos dos roles se desarrolla el personaje de Copi».¹ Así, la condición actoral de Eva da lugar al teatro dentro del teatro, aspecto que Copi explota al máximo en esta pieza, sobredimensionando el carácter ficcional de lo que se representa.

En segundo término, en estos ‘apuntes’, como ella misma los llama en reiteradas oportunidades, se remarca constantemente la veracidad de lo que se relata: «...me he prometido ser sincera en todo [...] me he propuesto escribir la verdad [...] todas estas cosas las escribo a medida que brotan de mi corazón» [Eva Perón, ed. 1973: 209, 173 y 149]. Siguiendo nuestra hipótesis inicial acerca de la obra de Copi como contestación a *La razón de mi vida*, podríamos argüir que este (la condición actoral y la tensión entre ficción y realidad) es un primer eje que Copi absorbe para construir su pieza, en tanto y en cuanto Eva aparece en su texto como una verdadera actriz que simula, engaña, construye un espectáculo de su vida y de su muerte, arma la puesta en escena de cada minuto de su existencia. De esta forma, esa verdad y esa sinceridad sobre las que se

¹ MONTELEONE, Jorge, «Ser Evita (lectura de *Eva Perón* de Copi)», [en línea], <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0304/dossier%20eva%20peron.pdf>>.



insiste en *La razón de mi vida* aparecen cuestionadas bajo el tapiz de la ficción. De acuerdo con la obra de Copi, nada es como se relata en la ‘historia oficial’. Y este atrevimiento cobra ribetes escandalosos cuando es la propia muerte, la enfermedad, la que se presenta como una invención: «Dios mío, qué largo fue esto. ¿Fanny espera todavía en el sótano? Voy a bajar sola... El cáncer fue idea tuya. No sé cómo explicarlo, pero lo del cáncer fue idea tuya. No es algo que hubiera inventado por mí misma, semejante enfermedad...» [Copi, ed. 2007: 82-83]. Como se observa, aquella que afirma dejar su vida por los descamisados, sacrificarse por los pobres, por los humildes, por los obreros, no tiene aquí ningún tipo de tabú para engañar y luego asesinar a su enfermera, con el fin de utilizar su cuerpo como simulacro de su supuesto cadáver (y acá aparece como reminiscencia Borges [ed. 2005], con el funeral como simulacro).

En la obra de Copi no hay condescendencia en la forma de narrar ni en lo que se dice. De ahí el impacto de su estreno en los años ´70. El teatro de Copi resulta insolente. Más aún si tenemos en cuenta que el personaje de Eva fue, en su estreno, interpretado por un hombre, lo cual refuerza nuevamente la noción del teatro dentro del teatro, pues el travestismo de Eva es precisamente una máscara de mujer. El espectador se enfrenta con una multiplicidad de planos (inauditos, cínicos y, por momentos, insensatos), que refuerzan, como cajas chinas, la ficcionalidad: nada es lo que parece, todo es una gran farsa. Toda la obra se construye sobre esta tensión. Una Eva travesti que finge su muerte y huye, socava por completo el proyecto de inmortalidad que se pretendió al embalsamar su cuerpo y desacraliza su mito de santa. En este sentido, acordamos con Beatriz Sarlo cuando discute con Jorge Monteleone la ascendencia del personaje de Copi. Para Monteleone, el dramaturgo se nutre no solo del mito peronista de los años cincuenta (la Eva santa y pasiva) sino que la violencia que observamos en su texto se relaciona también con su contexto de producción, es decir, con la Eva revolucionaria de los ´70. Así lo refuta Sarlo:



No cabe duda de que el texto de Copi es violento, pero la metáfora no trabaja con los materiales de la Eva política revolucionaria, sino con los de una Eva juzgada y calificada por los antiperonistas de 1952 (ellos sí virulentos), que se escandalizaron con las honras fúnebres y las consideraron un capítulo más de la humillación que el peronismo infligía a las tradiciones republicanas, después de haberle infligido la de una mujer «de mala vida» con mando absoluto en la casa de gobierno [...]. Sin duda la oposición Perón/Eva que estaba presente en el antiperonismo anterior a 1955, sobrevivió transformada en el antiperonismo nuevo de los radicalizados, pero la obra de Copi evoca más bien los discursos antiperonistas que los de la radicalización peronista. Copi trabajaría con esos discursos de infancia y, naturalmente, les hace dar un giro paródico, pero no para el lado de la revolución política sino para el lado de un populismo negro que dice: pues bien, en la Rosada hay una puta vestida por Dior ¿y qué? [Sarlo, 2008: 235].

Sarlo cree que Monteleone se equivoca al decir que Copi se basa no solo en la mitologización antiperonista sino también en la peronista. Para ella, tal como afirma Monteleone, «se trata de una representación crítica de una imagen mitificada», pero esta imagen mitificada no es la del peronismo oficial sino la del antiperonismo [Sarlo, 2008: 236]. Ahora bien, si pensamos en la hipótesis que propusimos más arriba, podríamos esta vez acordar con Monteleone, ya que desde nuestra lectura la obra es una respuesta a *La razón de mi vida*, uno de los relatos oficiales fundantes del mito peronista. Recordemos que a través de ese texto es la propia Eva la que contribuye a perpetuar su imagen de mártir, de sacrificada, de una vida entregada a la causa peronista, de mujer luchadora por los derechos femeninos, por los pobres, de admiradora incondicional y sombra eterna de Perón. Estas características son, precisamente, parte fundamental del mito oficial peronista. En definitiva, creemos con Sarlo que el imaginario del que se nutre Copi es el de los antiperonistas de la década del '50, y no de los revolucionarios del '70, pero, a su vez, coincidimos con Monteleone en que Copi absorbe todas las versiones, no solo las antiperonistas, ya que los ejes sobre los que construye su obra parecen ser la contrapartida exacta de lo que Eva relata en *La razón de mi vida*, o, en otras palabras, podríamos sostener que toma el discurso oficial para revertirlo. Observemos, por ejemplo, cómo



funciona el segundo eje de nuestro análisis: la figura de Perón (entre la exaltación y la humillación).

En *La razón de mi vida* hay varios pasajes dedicados a la figura de Juan Domingo Perón. En el capítulo «Mi día maravilloso», donde Eva refiere el momento en que lo conoció, Perón es agrupado dentro de una minoría de hombres que buscan la gloria y «que conceden un valor extraordinario a todo aquello que es necesario hacer» [Eva Perón, ed. 1973: 30]. De esa forma, Perón es ubicado dentro de una genealogía de hombres ilustres con nombres como San Martín, Cristóbal Colón o Alejandro Magno. Como se observa, el líder peronista aparece descripto por Eva con un ímpetu de exaltación. Su imagen se engrandece aún más cuando se lo muestra como un hombre humilde, capaz de explicar la cuestión más compleja de la manera más simple, amigable con todos hasta con los más pobres, insaciable de justicia. Sin embargo, aunque es colocado en esa genealogía, no se parece a ninguno de ellos:

Yo creo que Perón se parece más bien a otra clase de genios, a los que crearon nuevas filosofías o nuevas religiones. No he de cometer la herejía de compararlo con Cristo... pero estoy segura de que, imitándolo a Cristo, Perón siente un profundo amor por la humanidad y que eso más que ninguna otra cosa lo hace grande, magníficamente grande [Eva Perón, ed. 1973: 202].

Perón es también un maestro: «Allí él nos enseñó el camino de la felicidad y de la grandeza. Allí conocimos la magnífica y extraordinaria nobleza de su alma» [Eva Perón, ed. 1973: 159]. En resumen, *La razón de mi vida* muestra a Perón como un hombre extraordinario, excepcional, noble, valiente, visionario. Eva se comporta como una sombra pequeña de este magnífico ser. Su relato manifiesta una profunda admiración, que sirve, por supuesto, para la construcción de la imagen del héroe y, a su vez, de la pareja emblema del movimiento peronista. Ella, al hablar así del hombre que está a su lado, se engrandece como mujer, ya que al ser elegida por semejante hombre, su figura,



que simboliza la imagen del amor incondicional, de la devoción, de la voluntad de servicio, de la fidelidad, cobra un matiz también de grandeza.

Copi, por su parte, muestra a un Perón prácticamente ausente de la vida de Eva. Se habla de él, pero tiene muy pocas apariciones concretas en escena. Su texto más extenso se produce al final, cuando debe comunicar al pueblo la muerte de Eva. En este sentido, Copi crea un Perón cuyo papel consiste solo en brindar las noticias oficiales, contribuyendo con la visión antiperonista de que era Eva la que tenía el poder, la que realmente gobernaba; de ahí el sobrenombre: «la mujer del látigo». Durante toda la obra, Perón padece migraña, enfermedad que, como afirma Sarlo [2008: 235], es típicamente femenina. El hombre quejándose por el dolor de cabeza queda ridiculizado frente a la mujer que sufre un cáncer terminal. Eva aquí no lo llama «maestro», ni le dice «extraordinario», ni se muestra devota de su persona, muy por el contrario, lo insulta abiertamente y emplea atributos propios de los rumores antiperonistas:

Che, funebrero, yo sé muy bien lo que vas a hacer cuando no me tengas acá para vigilarme. Le vas a entregar todo el petróleo a los yanquis para comprarte portaaviones. ¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Siempre viví sola, así que también puedo morirme sin vos! Terminó la Comedia. ¡Impotente! [Copi, ed. 2007: 72].

El hecho de que Perón no haya tenido hijos, a pesar de sus tres matrimonios, y un accidente infantil que probablemente le haya causado esterilidad, son las pruebas necesarias para que sus detractores hablaran más de una vez de impotencia, lo que le da a Perón un rasgo de profunda debilidad. Decir, en los años '40 o '50, en un ambiente profundamente machista como es el militar, que alguien es impotente es un insulto de gran trascendencia que simboliza fragilidad, cobardía y que, en algún punto, hace aparecer el fantasma de la homosexualidad. Eva era el hombre de la pareja, porque Perón era una



mujer, una «mariquita». Y aquí cobra aún mayor relevancia la interpretación del personaje de Eva por parte de Facundo Bo. Eva es el «macho», y eso es tanto un insulto para ella, ya que la feminidad es una virtud deseada, como para él. Perón, asimismo, aparece como «vende-patria», como «funerero», pues desea la muerte de Eva. Del mismo modo, Ibiza, el único personaje ficticio de la pieza, le dice: «¿Sabés que estás muerto? ¿Sabés que te pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés por lo menos desde cuándo estás muerto, en qué momento?» [Copi, 2007: 57]. De esta manera, queda claro cómo la versión que Eva relata de su relación con Perón en *La razón de mi vida*, una verdadera historia de amor, pasión y admiración al estilo de las radionovelas que ella interpretaba, queda completamente desacralizada y revertida desde la perspectiva propuesta por Copi:

Hubiese podido morirme en el baño que él no habría movido un dedo. Vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo [...] El día de mi atentado yo volaba por el aire cubierta de sangre y él en el auto de atrás ni se mosqueaba [...] No va a molestarse por un cáncer, sobre todo cuando le conviene que yo muera [Copi, ed. 2007: 28].

Así, en contraposición a la exaltación que Eva promueve de su esposo en su texto, hallamos un Perón que es blanco constante de humillaciones: desea que Eva muera, es cobarde, frágil, no la acompaña en su sufrimiento, se queja por el dolor de cabeza.

El último eje que mencionamos al principio de este apartado es el vinculado con las mujeres: Eva Perón y el feminismo; el rol de la mujer y la maternidad. Toda la tercera parte de *La razón de mi vida*, titulada «Las mujeres y mi misión», está íntegramente dedicada a su visión acerca de la mujer. Allí, no solo se reconoce guía política de este sector, sino también guía espiritual. Como se sabe, su feminismo se basa en la adquisición de derechos para las



mujeres y en su reconocimiento, pero nunca negando su papel de dependencia con respecto a los hombres, tal como ella se manifiesta en relación con Perón. Ahora bien, dentro de esta preocupación tan notoria por las mujeres, se destaca el énfasis puesto en el lugar desempeñado por las madres. Ella misma dice sentirse madre, sin serlo biológicamente, de todos los descamisados. Cree que son las madres, y jamás los hombres, las que restituirán los valores morales perdidos en la sociedad de entonces. Asimismo, critica a las que ella llama «mujeres masculinizadas» [Eva Perón, ed. 1973: 220], pues reivindica la conservación del lugar femenino de la mujer como madre, ama de casa y esposa abnegada. Por estas razones, reclama:

[...] habría que empezar por señalar para cada mujer que se casa una asignación mensual desde el día de su matrimonio. Un sueldo que pague a las madres toda la nación y que provenga del ingreso de todos los que trabajan en el país, incluidas las mujeres. Nadie dirá que no es justo que paguemos un trabajo que, aunque no se vea, requiere cada día el esfuerzo de millones y millones de mujeres cuyo tiempo, cuya vida se gasta en esa monótona pero pesada tarea de limpiar la casa, cuidar la ropa, servir la mesa, criar los hijos... etc. [...] Yo he tenido que crear muchos institutos donde se cuida a los niños, queriendo sustituir una cosa que es insustituible: una madre y un hogar... [Eva Perón, ed. 1973: 221-222].

Como se observa, Eva lucha por reconocer la labor de las mujeres, pretendiendo que estas tengan un mínimo de independencia económica con respecto al hombre, pero insistiendo en que no descuiden su feminidad; es decir que no se trata de dejar de ser esposas o madres sino de que sean reconocidas por este quehacer. Este eje es muy importante para la obra de Copi, porque todos los pilares sobre los que Eva define y defiende lo femenino son revertidos y cuestionados hasta el sarcasmo por el dramaturgo en esta pieza de teatro. En primer lugar, y como ya dijimos, la Eva presentada es una Eva masculinizada, es decir, una Eva que es una máscara de mujer, y no una mujer como tal. Pero además, Eva, la que a lo largo de toda *La razón de mi vida* revaloriza el lugar



de las madres, aparece en la obra de Copi hostigando constantemente a la suya, haciéndola mendigar para obtener su herencia. Ella, que recuerda sus años de humillaciones para que nadie más sufra por ser humillado, la defensora de las trabajadoras, se aprovecha y se burla de su propia madre, a quien no le reconoce ningún tipo de sacrificio para con su educación, y de su enfermera: «¿Querés conocer el número de mi caja fuerte en Suiza?, ¿eh, vieja zorra? ¡El número de mi caja fuerte no se lo doy a nadie! ¡Me voy a morir con él! ¡Vas a tener que ir a pedir limosna! ¡O a hacer la calle, como antes!» [Copi, ed. 2007: 22]. La insulta constantemente («boluda», «tarada», «estúpida», «cobarde de mierda», «idiota», «basura») e, incluso, la golpea. Tanto Ibiza como Eva se burlan de la madre y la maltratan, del mismo modo en que se abusan de la enfermera, engañándola para que se pruebe un vestido presidencial y una peluca, con el fin de asesinarla y hacerla pasar por la Eva difunta. Finge estar enferma, le regala un anillo y un collar, la seduce con su poder, y finalmente la mata. En definitiva, humilla y se aprovecha de los más débiles:

Buscá en el baúl grande, allí. El vestido blanco. Hay una peluca que combina, está guardada en una bolsa de plástico [...] Es el más lindo de todos. Es el mismo que me puse para cenar con Franco e incluso para ver al Papa [...] Te los doy. Es mi vestido más querido y mi visón más querido [...] Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de perico. Tomá, te lo regalo [...] Te gustan las joyas ¿eh? Tomá esta también. Y el collar [Copi, ed. 2007: 70-71 / 76-77].

Como se ha demostrado a través de este apartado, en su obra de teatro Copi se muestra cínico y gesta una farsa paródica de varios de los aspectos que Eva narra en *La razón de mi vida*, empleando tanto los clisés propios del mito peronista como las críticas de los antiperonistas. Es una obra que resulta sumamente violenta, por el vocabulario que usa, por los golpes y por el asesinato final. Es, además, sorpresiva, ya que el desenlace se produce repentina y abruptamente, y genera extrañamiento en el espectador, al ver a un



personaje histórico tan emblemático como Eva Perón interpretado por un hombre que no oculta su condición de tal. La sexualidad aparece así en primer plano, y Copi hace uso de ella pues hace estallar desde la escena multiplicidad de tabúes. Dice todo lo que no se puede decir, muestra todo lo que no se puede mostrar. En este sentido, resulta útil citar a Michael Foucault cuando afirma que:

[...] En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla [...] En nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada [...] son las regiones de la sexualidad y las de la política... [Foucault, ed. 1992: 5]

Copi crea su texto, precisamente, haciendo hincapié en los dos aspectos que, como Foucault sostiene, constituyen los mayores tabúes de nuestra sociedad: la sexualidad y la política. Toma personajes históricos fundamentales para la historia argentina y crea con ellos un contra-discurso, una contra-lectura de su mito oficial. Los traveste, los parodia, los ridiculiza, lleva hasta la exasperación lo ficcional, lo espectacular, el teatro dentro del teatro. Todo es simulación, actuación. Así, en el exilio, su pieza dramática es, desde la transgresión, un relato de identidad, una versión de una identidad desterrada. Un texto profundamente argentino pero escrito y actuado en francés, y presenciado, en su mayoría, por extranjeros. Visto de este modo, su teatro aparece como metáfora de la violencia y las contradicciones identitarias que definen a los argentinos.

Agreguemos un dato más. En 2017, el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, bajo la reciente dirección de Alejandro Tantanian, le propuso a Marcial Di Fonso Bo -director de la obra de Tantanian que comentaremos más adelante e intérprete memorable del personaje de Eva-, que ponga en escena



una versión de dos textos de Copi: *Eva Perón* y *El homosexual o su dificultad de expresarse*. Copi llega así al teatro oficial a través de un encargo, en una propuesta extraordinaria que implica la puesta en escena de dos obras de manera continuada y, como era de esperar, sigue generando revuelo. Como señala Daniel Link en una crítica de la obra para la revista *Anfibia*:

Hace veinte o treinta años, tal vez hubiera tenido algún sentido discutir si la pieza hiere «la fibra más íntima del alma peronista» como sostuvo con impecable retórica hegeliana Pablo Moyano y como ratificó inmediatamente la Juventud Sindical Nacional de la CGT a través de su secretario de Juventud y Protección de la Niñez, el aeronavegante Juan Pablo Brey, que encontró un respiro en sus anacrónicas protestas contra las aerolíneas de bajo costo para pronunciarse contra una pieza que, en relación con Eva Duarte, «representa una deshonra a su vivo recuerdo» [Link, 2018].

Cuarenta y siete años después, Copi sigue perturbando por las balas que dispara y acierta contra los dos tabúes más fuertes que sostienen, al decir de Foucault [1992], la construcción de una sociedad: la sexualidad y la política. Pero perturba, sobre todo, porque lo hace sobre un escenario, en ese enfrentamiento inexorable de cuerpos vivos en pleno ‘convivio’ [Dubatti, 2007]. Un libro se puede abandonar, se puede cerrar, se puede saltar una página. El teatro, en cambio, no da escapatoria.

Como sostiene Link, quizás no tiene sentido discutir si la obra hiere o no al peronismo, sin embargo, no resultan extrañas sus repercusiones. El teatro, como se sabe, es un arte absolutamente territorializado, enraizado -diría Duvignaud [1981]-, conectado - diríamos nosotros- de manera insobornable al contexto de su producción. Y en la Argentina de 2018 las tensiones políticas y la puja de un peronismo que intenta retomar el poder en plena debacle de un neoliberalismo acérrimo que accedió al gobierno en gran parte gracias a un voto fuertemente antikirchnerista -perteneciente al partido Justicialista-, liderado en los últimos ocho años por una mujer, no parece ser un tema menor.



El teatro como palimpsesto: texto sobre texto sobre texto...

El 18 de Noviembre de 2003, es decir, treinta y tres años después de la presentación de la obra de Copi, se estrenó en el Teatro Nacional de Toulouse, Francia, *Muñequita o juremos con gloria morir*, de Alejandro Tantanian [Tantanian, ed. 2005]. A la edición escrita del texto en español, publicado en Buenos Aires por Libros del Rojas en el 2005, le anteceden tres epígrafes: un fragmento de *La razón de mi vida*, dos de las estrofas originales y luego eliminadas del Himno Nacional Argentino junto con el estribillo y un fragmento de «Las políticas del cuerpo» de Ricardo Forster. Fiel al estilo de Tantanian, la pieza es un monólogo en el que sobresalen la fragmentación y las reminiscencias literarias. «Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado», afirman Deleuze y Wattari [1977], y esto parece cumplirse en la obra de Tantanian, en tanto se trata de un discurso eminentemente polifónico, en términos de Bajtín [1986], que funciona como metáfora de la historia argentina a partir del cuerpo del personaje, ambiguo y fragmentado, que lucha en busca de una unidad. Dicho por Marcial Di Fonzo Bo, quien dirigió el estreno en Francia: «*Muñequita* se convirtió en metáfora del país, en una síntesis de su historia. Su cuerpo como un campo de batalla. Un cuerpo que se fragmenta en busca de unidad. La memoria de un país voluntariamente amnésico» [Tantanian, ed. 2005: 47]. Nos interesa, por lo tanto, observar cómo funciona esa polifonía, esas constantes reminiscencias literarias y de otros discursos sociales, a veces explícitos y otras implícitos, y analizar cómo, desde una construcción ambigua y fragmentaria, el texto se erige como metáfora de la historia nacional y, por ende, como un relato de identidad. Para ello, proponemos pensar el análisis de esta pieza a partir de la noción de ‘palimpsesto’, haciendo uso de la terminología de Genette [1989], en tanto subyacen en ella las huellas de otras escrituras/textos/discursos anteriores, que



configuran un todo yuxtapuesto donde la multiplicidad de sentidos y referentes aflora desde el título mismo de la obra hasta su última página.

En primer lugar, los paratextos iniciales, es decir, el título y los tres epígrafes, constituyen indicadores de lectura imposibles de evadir, al menos para quienes se acercan a la obra en su dimensión escrita. El verso «O juremos con gloria morir» y dos de las estrofas eliminadas del Himno Nacional Argentino, en las que la violencia y el enfrentamiento (en aquel entonces contra la España invasora y colonialista) son los temas centrales («Todo el país se conturba por gritos / de venganza, de guerra y furor...»), permiten vincular a la obra, desde el comienzo, con la historia de la gesta independentista, esto es, ponen el foco en la historia argentina como un derrotero violento de lucha y muerte, transitado hasta las últimas consecuencias: morir con gloria implica no abandonar nunca la lucha. El fragmento de *La razón de mi vida* dirige directamente al lector hacia el personaje de Eva, así, la relación con la historia nacional cobra una dimensión más puntual pues el énfasis está puesto en torno a ella y, principalmente, en torno a su cuerpo. La historia del cadáver de Eva aparece así en relación directa con todos los cuerpos desaparecidos que constituyen el pasado argentino, de ahí el tercer epígrafe, es decir, el fragmento de Forster, donde se plantea la idea de los cuerpos como grafías que con sus marcas, ausencias y enmudecimientos constituyen la trama del devenir histórico.

El inicio de la pieza, que es breve y está segmentada en nueve partes, está planteado en una morgue, a la que se homologa con «el teatro de la memoria», pues así aparece señalado en el texto a través de una barra invertida: «Una morgue / El teatro de la memoria» [Tantanian, ed. 2005: 15]. Esa indicación inicial vuelve a ser un llamado de atención para el lector y/o posible director de la pieza: hay una intención de reconstrucción, de recuperación, que subyace en el empleo del vocablo «memoria». El personaje de Muñequita está frente a los cadáveres y monologa en forma intermitente.



Desde el comienzo, la ambigüedad genérica lo define, pues Muñequita es «él» pero está vestido de mujer. Sus referencias a veces son femeninas y otras masculinas. Y aquí, desde la ambigüedad, Tantanian parece estar estableciendo un diálogo con el personaje de Copi. Ya en su primer texto se introduce el tema de la patria, por medio de la muerte en el exilio, tal como ha ocurrido con varios argentinos ilustres. Desde ahí, se retoma la gesta revolucionaria a través de los personajes de San Martín y Cabral, y su discurso se manifiesta mediatizado por las canciones patrias («Febo asoma / ya sus rayos / iluminan el histórico convento...», Tantanian, ed. 2005: 18), así como también por las versiones oficiales/escolares del acontecer del libertador, por ejemplo, al citar la supuesta frase dicha por Cabral antes de morir: «Hemos batido al enemigo» [Tantanian, ed. 2005: 18]. En su monologar, Muñequita les recita poemas de su autoría a los muertos. Allí, sobresale el campo semántico del dolor y de la pérdida, principalmente, en torno al olvido: «Olvidando lo que al olvido rehuye / entregando a la historia la espalda del ángel» [Tantanian, ed. 2005: 19]. Así, aparece un primer significado en torno a los significantes antitéticos «memoria» / «olvido». El teatro se presenta como el espacio de la memoria, es decir, como una alternativa ante el olvido que nos constituye. El poema continúa con una enumeración de participios cuyo uso en plural da cuenta de la elipsis del «nosotros estamos», que se menciona hacia el final, algo así como el procedimiento retórico de diseminación y recolección: «hechos mierda... enfermos... dolidos... prisioneros... desesperados... insomnes...». Promediando los últimos versos, aparece la situación actual y la referencia a la historia peronista: «somos el dolor en el costado / somos el íncubo / sobre el pecho de la patria / y así estamos / y seguimos / no bajés los brazos / compañero / (...) permanecen las letras / en las paredes de octubre / volveré» [Tantanian, ed. 2005: 19-20]. Como puede observarse en este breve fragmento, el «nosotros» aparece metaforizado como el íncubo, es decir, como el diablo que vestido de hombre tiene comercio carnal con una mujer, que aquí viene a ser la



patria. Solo tres palabras bastan para remitirnos al universo peronista: «compañero», «octubre» y «volveré». No hacen falta demasiadas explicaciones porque la referencia explícita a Eva ya se dio en el epígrafe inicial. En el desarrollo de la obra se trata solo de alusiones dispersas que el espectador debe captar para reconstruir el sentido último de lo que está viendo.

La tercera parte comienza con Muñequita desnuda, exhibiendo los rastros de la putrefacción de un cuerpo que muestra ultrajes, cortes e incisiones. Nuevamente, la relación con Eva se va colando a través de alusiones metafóricas. La putrefacción hace referencia al cadáver extraviado de un muerto que no puede descansar en paz pero, además, la aparición de la palabra «cáncer» se carga de significación en relación directa con este personaje. En este mismo apartado, el diálogo con Copi es explícito, pues el monologante cambia el registro, deja lo poético y se vuelve burdo al insultar cruelmente al cadáver por no haber guardado un vestido en su lugar, es decir que se trata de la misma escena con la que comienza la obra de Copi, como una suerte de extrapolación que se introduce en esta suma de fragmentos que desde la yuxtaposición van construyendo un relato sobre la historia argentina, sobre su presente y su pasado, todo visto desde el matiz de la violencia que la constituye. En este sentido, podríamos afirmar que Tantanian está haciéndole un tributo a Copi, una suerte de homenaje al primero que desde el teatro habló de Eva Perón. Muñequita cumple el papel de Eva, pero esta, a su vez, aparece duplicada, pues también es Eva el cadáver ilustre que Muñequita dice traer del exterior y que es el cuerpo que se destaca entre los demás y con quien puntualmente ‘dialoga’ el personaje. En este fragmento, cuyo registro progresivamente va retomando el tono poético (propio de Tantanian), aparece la imagen de Eva como constructora de su imagen, como directora de la puesta en escena de su existencia, como instauradora de su propio mito, tal como lo observábamos en Copi: «Dediqué la suma de mis días a construir este cuerpo y no fue tarea fácil, no fue obra de un día, no fue tarea del azar o de la casualidad,



no, nada de eso» [Tantanian, 2005: 25]. Asimismo, se transgrede el tabú de la sexualidad, tal como lo hacía *Eva Perón*, al colocar al personaje histórico mencionando y describiendo explícitamente sus encuentros sexuales con distintos hombres o sus masturbaciones, retomando, de ese modo, la vertiente del mito de Eva como ‘la puta’, y no como la ‘mujer santa’. Más interesante resulta aún este fragmento hacia el final, cuando la indiferencia del cadáver frente a los reproches hace que Muñequita llore de desesperación y esas lágrimas producen la desintegración del maquillaje y, a su vez, la desintegración de su propia piel: otra vez, el personaje como máscara, la historia como farsa y la tensión entre el ser y el parecer como constitutiva del relato. Muñequita que es y, a la vez, no es Eva; que es mujer y, a la vez, es hombre; es una máscara, una especie de Frankenstein que metaforiza la identidad argentina: fragmentos superpuestos, diversidades ambiguas, recortes, maquillajes, máscaras que a veces se desmoronan y otras veces se reconstruyen.

En el cuarto apartado, mientras su rostro continúa desmoronándose («La piel se le quiebra, se le cae la nariz a pedazos», Tantanian, ed. 2005: 27), Tantanian vuelve a hacer uso de la intertextualidad, procedimiento que resulta estructurante en esta pieza, de ahí la idea de ‘palimpsesto’. Ya no es la cita entre comillas, como ocurría con las canciones patrias o la frase de Cabral, sino que del mismo modo en que en el fragmento anterior se dialogaba implícitamente con Copi (es necesario conocer el hipotexto para reconocer el procedimiento), aquí aparece otro de los textos fundantes del engranaje literario sobre Eva Perón: *Esa mujer* de Walsh [1986]. La cita es textual, solo que no se explicita y posee una breve pero significativa modificación, la alteración de las personas gramaticales:

Y no significaré nada para ellos, sin embargo irán tras el misterio de mi muerte, detrás de mis restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si me encuentran, frescas, altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no se



sentirán solos, ya no se sentirán como una arrastrada, amarga, olvidada sombra [Tantanian, ed. 2005: 26-27].

El texto de Walsh es idéntico pero en primera persona: ella no significa nada para él, para el narrador, pero, igualmente, irá detrás de sus restos, del misterio de su muerte. Aquí, el foco está cambiado, porque es Eva la que habla pero utilizando las palabras de otros que ya hablaron sobre ella. Resulta importante observar que el fragmento elegido vuelve a hacer hincapié en la imagen del cadáver y la putrefacción, pues la obra de Tantanian gira en torno a la muerte y a los cuerpos como signos de esa muerte y, sobre todo, a la ausencia, al misterio, a la violencia que hay detrás de los cuerpos desaparecidos de los que nadie se hace cargo. Es la amnesia, el olvido, que tanto daño han producido. De ahí la idea de «teatro de la memoria»: se trata de hacer hablar a esos cuerpos ausentes. Inmediatamente después se intercala el fragmento de *La razón de mi vida*, usado como epígrafe inicial, pero se le anexa la idea del «volver». El teatro puede hacer eso: hacer volver a los muertos, reaparecerlos, darles la voz. Como se observa, los discursos se entrecruzan, se entremezclan, y el texto resulta así un entramado de otros textos, un palimpsesto. Es como si Tantanian quisiera dar cuenta de la aglomeración de rumores, voces y discursos que en forma encontrada ha despertado, desde que se hizo pública, la figura de Eva Perón.

Mientras el cuerpo de Muñequita está en estado de descomposición, con un olor insoportable y un deterioro notable, su monólogo continúa como reconstrucción poética de una memoria colectiva. Allí se reconocen también, entremezclados, *slogans* populares de lucha social, como «Patria o muerte» o «El pueblo unido, jamás será vencido» [Tantanian, ed. 2005: 33]. A partir de ahora, Muñequita comienza a destapar otros cadáveres y da lugar a la aparición de personajes históricos emblemáticos, desde la independencia hasta el nombre de Perón. Así, aparecen Moreno, Quiroga, Rosas, San Martín, Belgrano,



Castelli, los fusilados de José León Suárez y los muertos de Trelew. Se trata de muertes que por traición, por haber sido violentas, por su olvido o por haberse producido en el exilio resultan determinantes en la historia nacional. Una genealogía de las necrológicas del país, cuyo límite es Perón porque a partir de su muerte se inaugura una larga serie de «muertos sin cuerpo» [Tantanian, 2005: 34], alusión directa al pasado reciente de la dictadura militar. Hay que tener en cuenta que esta obra fue escrita el año en que, desde del gobierno nacional, se reabrieron los juicios por delitos de lesa humanidad y se derogaron las leyes de obediencia debida y punto final. De esta forma, el cuerpo de Eva le sirve a Tantanian como eslabón simbólico de otro montón de muertes que deben ser recordadas para comprender el presente y construir el futuro de la Nación.

Para finalizar se agrega un texto más de la genealogía literaria sobre Eva Perón: *El simulacro* de Borges. La intertextualidad ocupa aquí su grado máximo, ya que la cita es ahora textual, sin ningún tipo modificación pero tampoco sin ninguna señalización al respecto.² El cuento de Borges consta de dos párrafos; aquí, se reproduce completo todo el primero. Lo que se suprime, precisamente, es la parte en la que el cuento manifiesta lo inentendible de ese hecho, que dice haberse reproducido infinidad de veces y, por tanto, pertenecer a una «época irreal», como si fuese «el reflejo de un sueño», y dar lugar a una «crasa mitología», esto es, de acuerdo con el significado del adjetivo «crasa», a una imperdonable y, a la vez, gruesa y abundante mitología. En el relato de Muñequita esto se suprime porque no resulta ser una época irreal ni increíble ni inexplicable. Simplemente es. Tantanian parece querer decir que esa yuxtaposición de hechos al parecer inexplicables es lo que define a los

² Una vez concluido el texto, se citan aparte las fuentes de Walsh y de Borges, por lo que el lector se entera, una vez leída la obra, si no lo descubrió antes, la procedencia de los textos. Sin embargo, el espectador, que es el destinatario primero de este tipo de textos, solo podrá reconocer esta intertextualidad si conoce los hipotextos en cuestión.



argentinos como tal. Como cierre, Muñequita emite un último monólogo mientras «el cuerpo se le desarma» [Tantanian, ed. 2005: 37].

A partir de lo descripto en este apartado, es factible afirmar que la obra de Tantanian constituye una pluralidad que tiende a multiplicar los sentidos, a abrir en lugar de clausurar. Siguiendo a Barthes [1981, 1994], vale decir que lo que se percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados pero, a la vez, identificables, ya que todo proviene de códigos conocidos. Sin embargo, lo que hace a cada texto único es su combinatoria y esto es lo que marca su diferencia. Tantanian se coloca dentro de la vasta genealogía literaria sobre Eva Perón, al elegir esta temática para construir su trama y también al incluir en su texto fragmentos de otros discursos literarios fundamentales que se han producido sobre este personaje. Pero no se trata acá de una versión ‘a favor’ o ‘en contra’, ni ‘peronista’ o ‘antiperonista’, sino que la intención parece ser tratar de entender, de explicar o, al menos, de pensar el relato de identidad argentino. El teatro como un espacio alternativo para recuperar una memoria. Olvido, muerte, violencia y cuerpos ausentes son los ejes centrales de esta pieza y, el cadáver de Eva Perón funciona, así, como engranaje simbólico para establecer un recorrido poético por el pasado a fin de entender el presente. Si bien la obra muestra un único personaje que habla (el resto son cadáveres) y su texto es un monólogo, lo cierto es que dada su ambigüedad, la fragmentación de su discurso y las interpolaciones de otros textos, *Muñequita o juremos con gloria morir* da cuenta de una pluralidad de voces que construyen un relato eminentemente polifónico, en el sentido en que Bajtín describe la poética de Dostoievski: «la consciencia del héroe aparece como otra, como una consciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor» [Bajtín, ed. 1986: 15]. Y esta es la diferencia entre la novela polifónica (acá lo extendemos al género dramático) que inaugura Dostoievski, donde los personajes son consciencias independientes y, por lo tanto, inacabadas, y la



novela tradicional europea, monológica y homófona. El teatro de Tantanian se alinea en la vertiente de textos polifónicos y a partir de la multiplicidad configura una obra plagada de huellas de otros textos anteriores, es decir, una suerte de ‘palimpsesto’.

Eva Perón y el teatro: aproximaciones finales

Como hemos observado a lo largo de estas páginas, la dramaturgia argentina también ha hecho su contribución en la vasta genealogía literaria que se ha producido en torno a la figura de Eva Perón. Con mayor visibilidad, aparece el texto de Copi, pues el escándalo de su presentación inicial, su extranjería, su tardía traducción al español y la figura de autor de Copi, con su particular biografía, han generado un interés creciente en esta pieza con el correr de los años. Más silencioso surge el texto de Tantanian, por tratarse de una obra y un autor más recientes, y de una pieza en particular más compleja de ser abordada, a causa de su fragmentación y ambigüedad. Pero la genealogía teatral de Eva Perón no se cierra con estos dos autores. De hecho, en los últimos años se han puesto en cartel en Buenos Aires por lo menos dos obras más que utilizan la figura de Eva como disparadora de un universo de producción simbólica para crear sus ficciones. Así, por ejemplo, «Nada del amor me produce envidia», dirigida por Diego Lerman y escrita por Santiago Loza, trabaja a partir de la mítica disputa entre Eva Perón y Libertad Lamarque. Lo mismo ocurre con otras tantas obras como «Eva y la muerte» de Patricia Focaccia o «Santa Eulalia» de Leonel Giacometto y Patricia Suárez. Esta abundante producción teatral da cuenta de la relevancia que la figura de Eva Perón posee en nuestra historia como fuente de inspiración para el mundo artístico, especialmente para un tipo de teatro que de una u otra manera se cuestiona acerca de la identidad nacional. Las perspectivas del enfoque son múltiples.



De acuerdo con la periodización realizada por Inés de Mendonça y Juan Pablo Lafosse [2006], la obra de Copi, junto con *Eva Perón en la hoguera* [1972] de Lamborghini y *Evita vive* [1975] de Perlongher, pertenece a la serie de textos publicados entre la Revolución Argentina y el golpe militar de 1976, período en que la difunta reaparece nombrada explícitamente desde sus títulos. En el caso de Tantanian, el círculo vuelve al principio, en tanto y en cuanto el nombre de Eva Perón no solo no aparece explícitamente en el título sino que además no se menciona a lo largo de toda la obra, tal como ocurría con la primera serie, sobre la que de Mendonça y Lafosse [2006] sostienen:

[...] las representaciones de Eva Perón se extienden desde la defunción de esta última hasta el golpe militar que derroca a Arturo Illia en 1966, durante el cual se publican *Ella* de Juan Carlos Onetti (1953), *El simulacro* de Jorge Luis Borges (1960), *La señora muerta* de David Viñas (1963) y *Esa mujer* de Rodolfo Walsh (1965). Frente a un peronismo en declive o derrocado y proscripto, el mismo nombre de la difunta es elidido en los títulos y, salvo en la obra de Borges, en el interior de los textos. El eje narrativo sobre el cual giran estos relatos es la muerte y en el caso de Walsh, el cuerpo embalsamado de Eva Perón.

Sin embargo, esa ausencia del nombre propio y el eje narrativo en torno a la muerte responden en Tantanian a otras razones. Principalmente, a la construcción estética a partir de la metáfora. Pero, además, al hecho de que a Tantanian la historia de la muerte y el cuerpo de Eva le sirven como dispositivo para hablar de otras muertes y desapariciones, puntualmente, las producidas durante la última dictadura militar en la Argentina. Eva Perón ya no es representada para entender una época puntual, para criticarla o para alabarla, sino para leer la historia nacional más allá del período de su vida, para comprender y pensar la constitución de la identidad argentina. En la forma múltiple, discontinua, ambigua, violenta y fragmentaria del texto de Tantanian parece estar cifrado el sentido último de su visión: la historia nacional no es más que una suma de fragmentos yuxtapuestos que se deben reconstruir. El



teatro sirve como espacio subjetivo y alternativo para recuperar una memoria, para luchar contra el olvido impuesto. En ambos casos, el teatro funciona como un espacio para exhibir las huellas que el pasado ha dejado en el presente. Así, el arte, con sus particulares visiones, nos interpela como ciudadanos, y desde la violencia y el extrañamiento (personajes cuyo género no está definido, insultos, golpes, asesinatos, cadáveres en escena, cuerpos putrefactos que se desmoronan paulatinamente con olor nauseabundo), apuntan a transformar nuestra experiencia como espectadores y, por ende, como miembros de una comunidad. No es un teatro tranquilizador, de mera entretención, sino un discurso estético de búsqueda, de experimentación y movilización.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1963).
- BARTHES, Roland, «De la obra al texto» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, «S/Z» en *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- BORGES, Jorge Luis, «El simulacro» en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 2005 (1960).
- COPI, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 (1969).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-textos, 1977 (1972).
- DE MENDOÇA, Inés y LAFOSEE, Juan Pablo, «Evita sobrevive. Representaciones de Eva Perón en la Literatura Argentina», [en línea] *El interpretador – literatura, arte y pensamiento-*, 2006, núm. 28, <dirección electrónica <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/26/evita->



[sobrevive-representaciones-de-eva-peron-en-la-literatura-argentina/](#)>, [18-01-19].

DUBATTI, Jorge, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (1966).

ELOY MARTÍNEZ, Tomás, *Santa Evita*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007 (1995).

GENETTE, G  rald, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, España, Taurus, 1989 (1982).

LINK, Daniel «  Eva Per  n  : 47 años después. Copi, Evita y el alma herida del peronismo  », [en línea], *Anfibia*, 2018, <dirección electrónica <http://revistaanfibia.com/cronica/copi-evita-alma-herida-del-peronismo/>>, [18-01-19].

MONTELEONE, Jorge, «Ser Evita (lectura de *Eva Perón* de Copi)  », [en línea] <dirección electrónica <http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0304/dossier%20eva%20peron.pdf>> [15-04-16].

PERÓN, Eva, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Reconstrucción, 1973 (1951).

ROSANO, Susana, «Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia  », [en línea] *Lectures du genre*, 2008, núm. 4: Lecturas queer desde el Cono Sur, <dirección electrónica www.lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html> 32-40, [15-04-16].

      , «Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)  », [en línea], 2005, <dirección electrónica <http://d-scholarship.pitt.edu/7031/1/Rosano2005.pdf>>, [18-01-19].

SARLO, Beatriz, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.



TANTANIAN, Alejandro, *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

WALSH, Rodolfo, «Esa mujer» en *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, De La Flor, 1986 (1965).



El Humanismo indígena de fray Bartolomé de Las Casas en la obra teatral de Miguel Ángel Asturias

Marcelo Urralburu
Universidad de Murcia
marcelo.iraultza@gmail.com

Palabras clave:

Humanismo. Indigenismo. Las Casas. Miguel Ángel Asturias. Teatro social.

Resumen:

El siguiente trabajo se propone abordar el tratamiento que recibe la figura de fray Bartolomé de Las Casas en *Las Casas: el Obispo de Dios* (1971), obra teatral del Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, publicada en una versión anterior como *La Audiencia de los Confines* (1957). Serán de interés, por tanto, la simbología histórica que adquiere la figura de Las Casas en la cultura hispanoamericana del siglo XX, las características filosóficas de su particular humanismo y los mecanismos literarios de los que se sirve Miguel Ángel Asturias en su obra.

The indigenous Humanism of Fray Bartolomé de Las Casas in the theatrical production of Miguel Ángel Asturias

Keywords:

Humanism. Indigenism. Las Casas. Miguel Ángel Asturias. Social theatre.

Abstract:

The following paper intends to address the treatment that friar Bartolomé de Las Casas received in *Las Casas: el Obispo de Dios* (1971), the dramatic piece written by the guatemalan Nobel prize, Miguel Ángel Asturias, and firstly published as *La Audiencia de los Confines* (1957). Therefore, it will be of our interest the historical symbology that Las Casas acquires in the Hispanic American culture in the 20th century, the peculiarity of his humanism and the literary mechanisms of which Miguel Ángel Asturias make use in his work

*Y para no caer, para afirmarme
sobre la tierra, continuar luchando,
deja en mi corazón el vino errante
y el implacable pan de tu dulzura.*

~ Pablo Neruda, Canto General ~

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Asturias entendía que «toda la literatura latinoamericana» había sido «una literatura de protesta», porque su función hasta entonces había sido «la de exponer el sufrimiento de nuestro pueblo» y, por ello, creía que era difícil para este tipo de literatura «ser puramente literario, interesarse exclusivamente por lo que es bello o agradable para los ojos o los oídos» [Luis Harss, 1971]; no es casualidad que estas opiniones las expresara en un momento de su creación literaria que Carlos Solórzano identificaría como el tercer escenario de su producción teatral, en la que se advierte «una preocupación social predominante, por encima de las fábulas prodigiosas de las obras anteriores» [2003: XX]. Sin embargo, no es tanto que el escritor hubiera entrado en una etapa de su producción en la que primaran determinados elementos ideológicos de tendencia revolucionaria, no es que él mismo se radicalizara políticamente, sino que había concebido desde siempre la literatura en sí como un acto simbólico de protesta y así lo mostraba ya en uno de sus primeros textos teóricos: «Reflexiones. Las posibilidades de un teatro americano» (1932), publicado en *El Imparcial* de Guatemala y, originariamente, en francés como *Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigène* (1930). En él, Asturias abogaba primeramente por un teatro primitivo que «debe ser repetido y no recitado [...] como los niños repiten los primeros relatos fabulosos que hacen a sus amigos y parientes», y apuntaba la existencia de «muchos juegos infantiles que son verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente»; nos interesa, especialmente, lo que dice más adelante:



Este, naturalmente, es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisa que salten a las escenas, llevados por plumas de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes un espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos [2003: 841].

Como puede advertirse, lo que preocupaba al autor no era el estatuto del teatro como género literario, sino la producción teatral tal y como se estaba configurando en el continente; le preocupaba la literatura en América, el teatro americano en un momento de definición estético-cultural frente a un lenguaje propiamente europeo. Esta será la coyuntura que debieron superar las vanguardias literarias: la necesidad de establecer un lenguaje genuinamente americano que explorara los elementos populares, étnicos y fantásticos, mediante unos recursos que integraran y expandieran las claves estéticas de las vanguardias europeas. Para Asturias, la literatura hispanoamericana debía «dar un nuevo perfume, un nuevo color y una nueva vibración» [Harss, 1971: 107]; en otras palabras, América debía encontrar una voz propia que no se articulara desde una propuesta estética cualquiera, sino que, siguiendo los postulados de José Martí, debe «enseñarse como es»:

El deber urgente de nuestra América es enseñarse como es, una en alma e intento, vencedora veloz de un pasado sofocante, manchada sólo con la sangre de abono que arranca a las manos la pelea con las ruinas, y la de las venas que nos dejaron picadas nuestros dueños [Martí, 2005: 38].

De esta manera, *La Audiencia de los Confines* (1957) y *Las Casas: el Obispo de Dios* (1971) se presentan como dos obras de claro compromiso social por parte del autor con la realidad política de su país; si bien podemos distinguir un primer impulso por recuperar la figura de fray Bartolomé de Las Casas asociado a las circunstancias que asolaron Guatemala en los años 50, la revisión que realiza Asturias hacia el final de su vida puede responder a un deseo de perfeccionarla formalmente, de resignificarla, cercana la fecha



del quinientos aniversario del nacimiento de aquel (1474). La necesaria explicación de la poética literaria de Miguel Ángel Asturias se debe a que el espíritu indigenista que muestran determinados autores hispanoamericanos no consiste únicamente en un interés por recuperar una identidad cultural, ni en una visión romántica de las tradiciones populares, ni siquiera en una exploración vanguardista de las recónditas cosmogonías americanas por su exotismo —Asturias las estudió profusamente junto con el especialista francés George Raynaud, del que tradujo su versión francesa del *Popol Vuh* y los *Anales de los Xahil* con José María González de Mendoza—; esa recuperación ya la habían comenzado los padres intelectuales de las naciones americanas, como Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, Manuel González de Prada en Perú o José Martí en Cuba. Antes bien, la insistencia con que se alude a un universo telúrico, a la necesidad de «hablar de la frescura de la tierra, de la semilla, del árbol» [Harss, 1971: 107], nos haría pensar que su condición «revolucionaria» y su compromiso social disputan un espacio simbólico en el marco de un conflicto real: el de las dictaduras latinoamericanas y la consolidación de nuevas prácticas coloniales ejecutadas por Estados Unidos. No es casualidad, por ejemplo, que Eduardo Galeano publicara su ensayo *Las venas abiertas de América Latina* en 1971, año en que Asturias corregía la versión de 1957 de *Las Casas: el Obispo de Dios*:

Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos [2004: 16].

Lo que muchos escritores hispanoamericanos reclamaron a lo largo del siglo XX fue, precisamente, la legítima propiedad de «los recursos naturales y los recursos humanos» de los americanos para explotar por su propia mano la tierra que históricamente les pertenecía, aquella que desde el



siglo XV les había sido arrebatada. Estas son las claves poéticas, simbólicas y sociopolíticas que dotan de significación histórica la recuperación de la figura del padre Bartolomé de Las Casas; él sería el colono español contra la conquista, quien habría luchado sin descanso por la libertad de los indígenas americanos desde los inicios de la llegada a América y quien denunciaría los desmanes y tropelías de los capitanes y encomenderos en las Indias. Por todas estas cuestiones, a continuación repasamos las peculiaridades del pensamiento humanístico en Las Casas y cómo es reinterpretado por Miguel Ángel Asturias en su producción teatral más comprometida y menos experimental.

1. La modernidad del Humanismo indígena en Las Casas

Como ha señalado Selenia Millares (2011), la figura del fraile dominico Bartolomé de Las Casas (1474 o 1484-1566) es una constante en el ideario anticolonialista hispanoamericano gracias a la reedición de sus textos, a las múltiples referencias que de él han hecho intelectuales y políticos, sobre todo en el periodo de independencia de las colonias, como Simón Bolívar en su «Carta de Jamaica» (1815) o José Martí en su ensayo biográfico «El padre Las Casas», publicado en la revista didáctica *La Edad de Oro* (1889). Ya en el siglo XX, podríamos recordar las referencias que del fraile dominico hacen los escritores chilenos —y ambos Premios Nobel también— Pablo Neruda en su voluminoso *Canto General* (1950) y Gabriela Mistral, que diría de él que «la América nuestra lleva el camino de declarar a fray Bartolomé su padre por los tres costados de protección y también su hijo por el de la ternura» [citada en Millares, 2011: 169]. Sin olvidar el célebre poema «El padre Las Casas lee a Isaías XIII», del escritor mexicano José Emilio Pacheco. Todos ellos construyeron un mito en torno a Las Casas que ha ensalzado su figura hasta casi idealizarlo, no con menos impropiedad que la de sus detractores.

Las polémicas suscitadas por sus escritos fueron ya notables en su época por la crudeza de sus testimonios en torno a los acontecimientos que



acompañaron la conquista de América —tanto es así que Marcel Bataillon llegó a considerarlo «reformador de la colonización» [Saint-Lu, 1980: 915]—. Las razones por las que sus textos y, en especial, su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), han sido tan criticados, denostados, o ensalzados tal vez podamos contrapesarlas con la modernidad histórica de sus ideas y en la defensa incesante de los indios y de su libertad. Sin ir más lejos, Asturias respondió en varias ocasiones a las críticas furibundas de Ramón Menéndez Pidal contra Las Casas, de quien cuestionó su salud mental. Como sucedería a otros teólogos durante el Renacimiento, como Erasmo de Rotterdam, la incomodidad de sus tesis y acusaciones despertó el rechazo y el odio de sus coetáneos; por esta razón, se hace necesario ubicar en las coordenadas intelectuales de su tiempo los elementos fundamentales del Humanismo en Las Casas, que es radicalmente distinto con respecto a otras sensibilidades dentro del mismo contexto histórico y cultural.

El pensamiento de Bartolomé de Las Casas, según Mauricio Beuchot, solo puede explicarse a partir de la conjugación de un Humanismo renacentista de corte erasmista —más adelante comentaremos las posibles influencias indirectas de Erasmo sobre Las Casas— y una formación teológica heredera de la Escolástica medieval, cuyo núcleo teórico se encontraba en la filosofía de Santo Tomás de Aquino [1994: 39]. El primero de ellos, el Humanismo, tendría como rasgo fundamental el antropocentrismo —no es el único, pero sí el que nos interesa ahora—, que no es sino la revalorización del mundo terrenal frente a una cosmología medieval, geocéntrica, que ubicaba en la tierra el origen de toda la corrupción y la mundanidad; es decir, se produjo una liberalización teológica del hombre por la cual se abandonó el modelo religioso medieval, basado en la culpa, el ascetismo, el castigo del cuerpo y el miedo, por uno más libre y moderado, en el que el hombre ya no quedaba marcado negativamente como centro corrompido del universo. En este sentido, cabe



recordar a Giovanni Pico della Mirandola en su intento por definir esta nueva concepción en su obra *De la dignidad del hombre* (1486):

Así pues, tomó al hombre, obra de aspecto indefinido y, colocándolo en la zona intermedia del mundo, le habló de esta forma: «No te hemos dado una ubicación fija, ni un aspecto propio, ni peculio alguno, ¡oh Adán!, para que así puedas tener y poseer el lugar, el aspecto y los bienes que, según tu voluntad y pensamiento, tú mismo elijas. La naturaleza asignada a los demás seres se encuentra ceñida por las leyes que nosotros hemos dictado. Tú, al no estar constreñido a un reducido espacio, definirás los límites de tu naturaleza, según tu propio albedrío, en cuyas manos te he colocado [...]» [1988: 50-51].

Las Casas beberá así de la nueva sensibilidad europea y asumirá como propias las bases sobre las que se construya la noción de libertad y de los derechos del hombre. Según han visto investigadores como Blandine Kriegel, sería la Escuela de Salamanca —en la que se formó Las Casas junto con Francisco de Vitoria— la que, optando por la concepción de Guillermo de Ockham del derecho subjetivo, sentaría las bases históricas para el desarrollo de la noción de derechos humanos durante la Ilustración [1994: 38].

La segunda vertiente del pensamiento lascasiano se encontrará, así, en la tradición Escolástica, concretamente, en el tomismo que le llega a través de la Escuela de Salamanca; de todas las implicaciones teológicas y filosóficas que ello conlleva, lo más importante es que, como señala Emilio García, «la dignidad del hombre le viene dada por ser creado por Dios, padre de todos los hombres»; en otras palabras, la dignidad del hombre procede de su condición de haber sido hecho a imagen y semejanza del Creador según la religión cristiana, mientras que en el razonamiento humanístico la dignidad procede, como señalaba Mirandola, de su capacidad para «degenerar en los seres inferiores» o «regenerarte en las realidades superiores» [1988: 51]. El Humanismo, en su anticlericalismo reformista, alcanzó una suerte de cristianismo laico por el cual cada hombre tenía la libertad de seguir el camino de Dios o no; en palabras de Erasmo de Rotterdam: «Lo que está sobre nos no hace a nos» [*Adagios*, 1500]. De



modo que, para Bartolomé de Las Casas, de acuerdo con el pensamiento humanístico, el hombre posee unos derechos naturales, precisamente, por la naturaleza racional que le ha sido concedida y que lo distingue del resto de seres; por eso muestra tanta insistencia en demostrar en sus textos la racionalidad y dignidad de los indios como seres humanos:

Son eso mismo de limpios y desocupados y vivos entendimientos, muy capaces y dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recibir nuestra sancta fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tiene para esto que Dios crió en el mundo [Las Casas, 1999: 76].

Por otro lado, de acuerdo con el dogma cristiano, su condición de criatura —es decir, creación— divina lo dignifica igualmente. Sin ir más lejos, la forma en que Las Casas entiende la religión se sustenta en el quinto mandamiento del dogma cristiano: «no matarás», y en ese «amarás a tu prójimo como a ti mismo» [Mateo, 22: 34-40]; así lo atestiguamos cuando dice: «Véase aquí en qué estiman los españoles a los indios y si cumplen el precepto divino del amor del prójimo, donde pende la Ley y los Profetas» [1999: 144]. Y por estas razones, la argumentación que esgrime Las Casas contra los conquistadores se fundamenta en la violencia de la conquista y, sobre todo, en la injusticia de unos actos que a su vez justifican las injusticias de los indios:

Vista por los indios cosa tan injusta y crueldad tan nunca vista en tantos inocentes sin culpa perpetrada, los que habían sufrido con tolerancia la prisión no menos injusta de su universal señor, porque él mismo se lo mandaba que no acometiesen ni guerreasen a los cristianos, entonces pónense en armas toda la ciudad y vienen sobre ellos y, heridos muchos de los españoles, apenas se pudieron escapar [1999: 110].

Es en estas disquisiciones donde encontramos la colisión entre la peculiaridad irenista del pensamiento lascasiano y sus contemporáneos, aquella que le llevó a enfrentarse a Juan Ginés de Sepúlveda —primero defensor y, luego, detractor de Erasmo de Rotterdam— en la histórica Junta



de Valladolid (1550-1551). Como insistentemente señala José María Vallejo García-Hevia [Cátedra, 2007], Miguel Ángel Asturias no se preocupa tanto por la rigurosidad cronológica de los hechos en *Las Casas: el Obispo de Dios*, pues da a entender que las Nuevas Leyes de Indias (1542) promulgadas por Carlos V habrían sido resultado de la Junta de Valladolid; esto, por supuesto, no fue así, sino que se trata, de una reestructuración asturiana de la historia con el fin de conseguir un mayor efecto e intriga sobre el lector/espectador. En cuanto a la controversia entre Las Casas y Sepúlveda, y siguiendo a este respecto a Beuchot, Sepúlveda mostraría un Humanismo más definido y más propiamente renacentista: propuso un modelo de colonización eurocéntrico por el cual los conquistadores debían asumir el papel activo de civilizar a los indígenas, aunque ello implicara el uso de la violencia para alcanzar dicho objetivo [1994: 40]; es decir, en Sepúlveda prevaleció la diferencia grecorromana entre civilización y barbarie, refiriendo la última a todos los pueblos considerados desprovistos de *humanitas*. Ya en los textos de Marco Tulio Cicerón se perfilaba una definición del significado de la civilización como *humanitas*, concepto latino derivado de la *παιδεία* griega, que alude a «la cultura humana, la formación integral del hombre, en su dimensión tanto intelectual (*παιδεία*) como moral (*φιλανθρωπία*), ganada a través de una educación adecuada» [Arbea, 2002: 400]. De modo que, para Sepúlveda, la inhumanidad de los salvajes indígenas justificaba la conquista y la dotaba de una legitimidad civilizatoria; Las Casas, en cambio, no consideraba la civilización europea como superior a las demás, respetaba la diferencia e, incluso, parece encontrar en su modo de vida rústico y sencillo un ideal de moralidad y pureza, en oposición a la inmoralidad de los cristianos:

En estas ovejas mansas y de calidades susodichas por sus Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos [1999: 77].



De modo que Sepúlveda velaba por los derechos naturales del hombre europeo —auténtico poseedor de la *humanitas* grecorromana—, su dignidad, en tanto que Las Casas reconocía que esa humanidad residía en la preclara racionalidad de los indígenas; su inclinación por favorecer a los indígenas lo llevaría al extremo de comparar, en su *Apologética historia sumaria* (1536), dicha civilización con las civilizaciones paganas grecorromanas. Como ha señalado Beuchot, «Bartolomé de Las Casas trasciende el humanismo eurocentrista, y reconoce el humanismo indigenista, al menos en parte, abarcándolo en una especie de humanismo universal» [1994: 43]. Así lo escribe Las Casas en su *Apologética historia sumaria*:

Todos [los hombres] tienen su entendimiento y su voluntad y su libre albedrío como sean formados a la imagen y semejanza de Dios; todos los hombres tienen sus cinco sentidos exteriores y sus cuatro interiores, y se mueven por los mismos objetos dellos; todos tienen los principios naturales o simientes para entender y para aprender y saber las sciencias y cosas que no saben, y esto no sólo en los bien inclinados, pero también se hallan en los que por depravadas costumbres son malos; todos se huelgan con el bien, y sienten placer con lo sabroso y alegre, y todos desechan y aborrecen el mal, y se alteran con lo desabrido y que les hace daño [1958: 165].

Es en este cambio de paradigma filosófico, teológico y jurídico, el reconocimiento de una *humanitas* universal, donde muchos historiadores e investigadores como Blandine Kriegel o Beuchot han localizado el origen de la concepción ilustrada que inspiró la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* (1789) y, consecuentemente, la *Declaración universal de los Derechos Humanos* (1948). Este hecho, que pudiera parecer anecdótico, va a impregnar la obra de Miguel Ángel Asturias, pues su perspectiva desde el siglo XX le permite remitir en varias ocasiones a ciertos aspectos de la Ilustración.



2. Oro es la Libertad: destellos ilustrados en *Las Casas: el Obispo de Dios*

La importancia de explicar ciertos aspectos del pensamiento lascasiano radica, en primera instancia, en la implacable modernidad de sus ideas que son las que Miguel Ángel Asturias retomará en *Las Casas: el Obispo de Dios*; es este, su humanismo indígena, el que quiere recuperar y no otro, precisamente por la trascendencia cultural que ha tenido a la hora de construir una identidad anticolonial, un humanismo extraeuropeo que se regía por una lógica alternativa, mucho más solidaria. Las ideas de Las Casas en torno a la dignidad del hombre tendrían su origen en la confluencia de la moral tomista y la nueva sensibilidad humanista, de corte erasmista: su reconocimiento del libre albedrío, su tolerancia hacia otras culturas y su ponderación de la razón frente al dogma, esto es, el irenismo que le hacía ver en la retórica una herramienta fundamental para la evangelización. No podemos confirmar que Las Casas leyera directamente las tesis de Erasmo, pero sí se ha documentado su estrecha relación con el gramático Antonio de Nebrija, de quien habría tomado su humanismo, así como con los diferentes consejeros y teólogos europeos de la Corte de Carlos V, entre los que había destacados erasmistas, y, por último, la influencia del Obispo de México, Juan de Zumárraga, lector y comentador de los textos de Erasmo y de Thomas More [Marcel Bataillon, 1976]. En cuanto al universalismo tomista, Beuchot afirma que fue este el que llevó a Las Casas a defender la dignidad y racionalidad de los indios, llegando así al concepto del derecho subjetivo que rebasaba el individualismo y el eurocentrismo de la Ilustración —los siglos, añade, «en los que más se violaron los derechos humanos, sobre todo de los no europeos: los negros, los indios, etcétera» [1994: 37].

Esta innegable relación entre el padre Las Casas y los pensadores de la Ilustración es documentada por Ángel Losada en «La doctrina de Las Casas y su impacto en la Ilustración francesa (Voltaire, Rousseau...)» (1986) y en la que atribuye la pervivencia del mito del «buen salvaje» al éxito de las traducciones de sus textos al francés y al holandés desde aquella



primera en 1579, junto con los ensayos a ello dedicados por Michel de Montaigne («De los vehículos» y «De los caníbales») —como el mismo Losada apunta, «no es aventurado pensar que [Montaigne] bebiese en alguna o algunas de las obras de temas americanos» de la «nutrida biblioteca de su padre» [1986: 176]. Miguel Ángel Asturias se valdrá de esta relación a la hora de dibujar al fraile dominico en su pieza dramática. No es ya tanto que Asturias juegue con los datos históricos y con elementos de la ficción para dotar de una mayor coherencia y efectismo a su obra, como que proyecta en sus descripciones y en sus diálogos un lenguaje que claramente no corresponde al que tuviera Las Casas en el siglo XVI; un lenguaje mucho más moderno. Hasta tal punto es así que él mismo lo reconoce en las acotaciones y tiende un puente que engarza directamente dos épocas y dos pensamientos:

FRAY BARTOLOMÉ.— ¡No!... ¡No, Sagrado César, Invictísimo Príncipe!... (*Se pone de pie.*) ¡No existe el poder absoluto de los reyes para enajenar vasallos, pueblos y jurisdicciones, sin consentimiento de los súbditos!... (*Da un golpe en la mesa con la mano empuñada y su actitud y su gento adelantarán, en más de dos siglos, las actitudes, ideas, gestos y palabras de los miembros de la Convención francesa de 1792.*) ¡La voluntad de la nación es el origen de la autoridad de los reyes, príncipes, magistrados, y éstos jamás deben considerarse superiores a la ley!... (*Otro puñetazo.*) [2007: 314].

Este adelanto de lo que vendrá con la Ilustración que realiza Asturias es toda una declaración de intenciones, una manera de resaltar al lector la modernidad humanística de fray Bartolomé de Las Casas; pero no hay que olvidar la problemática que plantea para la representación escénica, puesto que Asturias sigue la costumbre de Ramón María del Valle-Inclán cuando acota y da valor poético a sus digresiones en sus textos dramáticos. Por otro lado, no es el único momento en que el escritor introduce nociones, ideas o referencias de la Ilustración y de su pensamiento; también crea un universo simbólico dentro de la obra que recoge una forma de pensamiento más profunda y entronca con varias tradiciones al mismo tiempo. Para



ejemplificarlo mejor, nos centramos ahora en una metáfora repetida en numerosas ocasiones por Miguel Ángel Asturias en su obra: la de que la libertad es tan valiosa como el oro. Oro fue lo que encontraron primeramente los colonos españoles en América y las infinitas atrocidades narradas por Bartolomé de Las Casas encuentran en él su fundamento, pues es «la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido la mayor que en el mundo ser pudo» [1999: 79], la que los empuja a las matanzas injustificadas y al esclavismo por la explotación de los minerales:

Todos estos indios no ha habido más causa para los hacer esclavos de sola la perversa, ciega y obstinada voluntad, por cumplir con su insaciable codicia de dineros de aquellos avarísimos tiranos [1999: 152].

Como veremos, esta relación causal que establece Las Casas en su texto se traduce en la obra de Miguel Ángel Asturias en una metáfora recurrente que el autor sabrá dotar de un simbolismo poético a través de su extraordinario uso del lenguaje. El pasaje donde más explícitamente presenta Asturias esta idea pertenece a la «Andanza tercera» —se emplea el término «Andanza» en vez de «Acto»—, último acto de la obra, cuando se encuentran el Obispo, el Deán y fray Bartolomé en el Palacio Arzobispal y el Portero, «mientras se abrazan ceremoniosamente», interroga al sirviente negro de fray Bartolomé:

PORTERO (*tratando de palpar el bolsón*).—¿Y vos qué os lleváis?...
COMACHO.—¡No me llevo, traigo!
PORTERO.—¡Oro no debe ser!...
COMACHO.—¡Es oro... oro que no pesa... la libertad de los indios!
[2007: 328].

La ponderación de la libertad del hombre es una cuestión que atañe al humanismo, como podemos advertir en la obra de Pico della Mirandola o Erasmo de Rotterdam, pero también fue de vital importancia en Michel de Montaigne o Étienne de La Boétie, es decir, la noción de libre albedrío como obsequio de Dios al hombre y la tolerancia a la diversidad de opinión



es característica de estos autores y contagiarán con ella al pensamiento ilustrado. Frente a ella, se encuentra el viejo mundo, los codiciosos conquistadores que no tendrán ningún pudor para mentir, manipular, violar y aniquilar a los indígenas, aquellos que no les reconocerán su *humanitas*, su dignidad. En el siguiente fragmento observamos las declaraciones del Gobernador, antagonista de la trama, que condensa muy bien, en apenas unas líneas, las consideraciones que le merecen la libertad de los indios y cómo la codicia rige su carácter; en él encontramos, además, un neologismo que ejemplifica muy bien la capacidad poética y de inventiva que tiene la prosa de Asturias para crear palabras que conjugan una significación y un sentimiento:

GOBERNADOR.— Pero sí sabéis por hombre lo que es tener pegada a la piel una criatura color de tierra, más dulce que el agua... ¡La dicha misma!... ¡Y no al sabor de nuestras doncellas, sino con la virginidad de lo primitivo, de lo elemental!... (*Pausa.*) ¿Qué dudáis? ¡No voy a jugar en una sola partida, el oro y la carne para mí y la libredumbre para Musén-Ca! [2007: 217].

Para Vallejo García-Hevia, «libredumbre» se compondría a partir de las palabras «libre» y «pesadumbre» o, también, «libre» y «lumbre»; a este juego léxico también cabría añadir «libre» y «servidumbre» o «podredumbre». Aquí, el Gobernador está advirtiendo su intención de quedarse con el oro que el cacique Nabor le ha ofrecido a cambio de ayudarlo a encontrar a Musén-Ca, el guerrero que, en realidad, se encuentra preso en los calabozos españoles. La metáfora está también presente en la «Andanza primera», nada más comenzar la obra, cuando el Gobernador está dictando la carta a Carlos V y en el fragor de su discurso está a punto de apagar la vela que ilumina la escena; el escribano Pedrales se alarma y protege la llama que denomina «lengua de oro»:

PEDRALES.— ¡Acabaréis, señor, por mellar la llama del velón! (*Y esto diciendo la hace pantalla con las manos para evitar que se apague.*) ¡Quieta!... ¡Quieta... lengua de oro! (*Habla a la llama.*)



¡Pacífica, doméstica, eclesiástica..., mal os avenís al proceloso respirar de los hombres de guerra! [2007: 197].

Como bien señala Vallejo García-Hevia, este fragmento de deslumbrante poeticidad desliza una oposición entre la «lengua de oro», a la que califica de «pacífica, doméstica, eclesiástica», «frente al poder secular de los conquistadores y gobernadores indianos» [2007: 198]; además de las múltiples lecturas que pueda tener el uso aquí de un símbolo tan fundamental como el fuego en cada una de las culturas indígenas y europea. Queda claro, entonces, que el oro como objeto de la codicia de los conquistadores juega también un papel metafórico que sirve para revalorizar la libertad del hombre, concretamente, la de los esclavos negros e indígenas; y podemos añadir, que para el humanismo cristiano de Las Casas se es libre en tanto que uno se libera de la codicia. En esta suerte de comparación que la metáfora pone en práctica entre la libertad y el oro, sin duda, encontramos un tópico literario renacentista que menosprecia las riquezas como cosa vana que aleja al hombre de Dios.

Como podemos observar, los colonos españoles sufrirían una suerte de esclavitud en su angustiosa codicia por encontrar oro; pues en torno al oro giran los episodios de la conquista de América en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas, y así lo recupera Miguel Ángel Asturias para dotarlo del valor simbólico que ya hemos destacado. En este sentido, resultan de una gran relevancia los estudios que Bernat Castany ha dedicado a la presencia de las filosofías cínica, epicúrea y escéptica en el humanismo europeo, y cómo estas han ido configurando el mito del «buen salvaje» desde la conquista de América. La pervivencia de estas filosofías durante el Renacimiento, aunque dificultosa por la escasez de los textos filosóficos y la demonización que ejerció la religión cristiana de los mismos, se debería a la fuerte presencia del epicureísmo en las obras de Lucrecio y Horacio (siglo I a. C.), el cinismo en las *Vidas de los filósofos más ilustres*, de Diógenes Laercio (siglo III d. C.), y la filosofía de San Agustín de Hipona (354-430 d. C.). Gracias a ellas, estas formas de pensamiento



llegarían al Renacimiento y serían asumidas por el humanismo de Erasmo y, posteriormente, por Montaigne en el Barroco francés; hasta tal punto que podemos encontrar su huella en *El contrato social* (1762) y otras obras de Jean-Jacques Rousseau. Como demuestra Castany en su artículo:

El indígena es sistemáticamente representado como alguien desprendido y generoso que no le da importancia al dinero, hecho que le libera de las ansiedades que provoca el deseo de conseguirlo y conservarlo. Así, frente al europeo, acerca del cual los epicúreos debían sacar a colación las siguientes *Máximas áureas* de su maestro: «nada es suficiente para quien lo suficiente es poco» o «el que no considera lo que tiene como la riqueza más grande, es desdichado, aunque sea dueño del mundo», el ‘buen salvaje’ sabe, como recomienda Epicuro, hacerse rico no aumentando sus bienes, sino disminuyendo su codicia [2013: 285].

Es decir, nos encontraríamos ante el tópico literario del *Beatus Ille* —introducido a partir de los *Epodos* de Horacio—, en el cual existe un desplazamiento de la civilización como «mundanal ruido» (fray Luis de León, «Vida retirada») hacia la naturaleza como ambiente propicio para estar más cerca de la creación de Dios. Sería esta la razón por la que muchos hallaron en América la posibilidad de una Utopía a la manera de Thomas More, y por la que vieron en el modo de vida de los indígenas una forma natural del hombre. Así lo atestiguamos en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en cuyo fragmento que ahora destacamos se condensan prácticamente todas estas ideas:

La gente dél [reino de Yucatán] era señalada entre todas las de las Indias, así en prudencia y policía como en carecer de vicios y pecados más que otra, y muy aparejada y digna de ser traída al conocimiento de su Dios, y donde se pudieran hacer grandes ciudades de españoles, y vivieran como en un paraíso terrenal (si fueran dignos della); pero no lo fueron por su gran cudicia e insensibilidad y grandes pecados, como no han sido dignos de las otras muchas partes que Dios les había en aquellas Indias demostrado [1999: 126].



Aunque hallamos destacado el epicureísmo, el cinismo y el escepticismo están igualmente presentes en la narración lascasiana del «buen salvaje»; y, sin embargo, es en la codicia de los españoles y la admiración de la pobreza de los indios en lo que más insiste, tal vez por la confluencia a este respecto con la doctrina cristiana.

3. La palabra toma el poder: dialogismo cultural en la obra contrapuntística de Miguel Ángel Asturias

Las propuestas que Miguel Ángel Asturias planteará en su «Reflexiones. Las posibilidades de un teatro americano» (1932) van a ser cumplidas por este en tanto que, tras una primera etapa experimental que conjuga el juego vanguardista y la temática y el lenguaje indígenas, alcanza una madurez literaria que le permite desarrollar un teatro comprometido y «revolucionario». Es en este periodo donde enmarcamos una obra como *La Audiencia de los Confines* (1957), obra de dificultosa representatividad por sus requerimientos escénicos y cuya estructura resulta ser muy tradicional, hasta el punto de ser tachada por algunos de «cuasi costumbrista» [Arias, 2017: 122]. Sin embargo, la edición definitiva del texto dramático *Las Casas: el Obispo de Dios* (1971), introdujo una serie de cambios que no se encontraban en *La audiencia de los confines* cuando fue estrenada. El principal de ellos, más allá de ciertas correcciones en los diálogos, sería la incorporación de unas voces indígenas y españolas que harían las veces de coro y de contracoro a la manera del teatro griego —aunque también se ha hallado este rasgo en textos prehispánicos como el *Rabinal Achi*’ o el *Ollantay*, y que Asturias conocería bien—; así, los cánticos espirituales y bélicos de los indígenas nos introducen en la historia y la acompañan con pequeñas interrupciones de extensión irregular.

Dichas voces parecen mantener una suerte de diálogo coral entre las indígenas y las de soldados españoles, configurando una estructura que recrea un contrapunteo étnico, según sostiene Arturo Arias; un contrapunteo que, en cierta medida, constituiría la integración del componente



experimental o vanguardista de las primeras obras asturianas en un drama social. Sin embargo, la oposición étnica no sería la única oposición formal de la obra, pues, como ha observado Lucrecia Méndez de Penedo, existe en la obra teatral de Asturias —y, en especial, *Las Casas: el Obispo de Dios*— un sistema de oposiciones binarias que representarían la tensión identitaria en la cultura mestiza americana, que irremediablemente es americana y española al mismo tiempo:

Este proceso dio como resultado [...] un registro teatral barroquizante, donde la oposición de binarios, en su modalidad de estrategias de representación —luz/sombra, sonido/silencio, realidad/fantasía, culto/popular, pasado/presente, tragedia/comedia, lúdico/reflexivo—, se interrelaciona con niveles semánticos como: identidad/otredad, represión/libertad. De tal forma, dichas estrategias se demostraron idóneas para representar la tensa interrelación de mestizaje e hibridación cultural guatemalteca [2003: XXII].

De este modo, la estructura coral de la obra y la oposición simbólica entre las dos culturas, la colonizadora y la colonizada, abre paso a un juego de perspectivas en las que el autor aboga claramente por el elemento indígena, así se muestra en el inicio de la obra, cuando las voces indígenas comienzan su canto; a lo que habría que añadir que, incluso en la *dramatis personae*, hay una separación de los personajes entre indígenas y españoles que declara abiertamente la intención contrapuntística de la obra: «Salieron del mar, salieron del mar, / de las olas que se desenvolvían, / blancos hombres blancos, [...]» [2007: 177]. Como no puede ser de otra manera, Asturias construye una narración de la colonización que reelabora fielmente las anécdotas y testimonios del Padre Las Casas, de modo que insiste en su obra en los mismos puntos en que lo hace aquel en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, por ejemplo, el contraste que existe entre la hospitalidad de las tribus indígenas al recibir a los españoles frente a la violencia con la que estos reaccionan en su hambrienta búsqueda de oro:

Blancos dioses blancos,
les recibimos de rodillas,



las flechas en el carcaj,
sin macanas,
sin lanzas,
sin varas tostadas...
[...]
Malvados, sin rostro,
cubierta la faz por la armadura,
nadie les llamó ya dioses,
sino demonios [2007: 178-179].

Destaca aquí la oposición entre «dioses» y «demonios», pues no deja de sorprender la concepción casi divina que tuvieron los indígenas de los colonos al traer con ellos esclavos negros y caballos, ambos desconocidos en el continente americano. La palabra que utilizarán los indígenas en la «Andanza tercera» sería la de «¡Teules!» [2007: 343], que en náhuatl significaba por igual tanto ‘dios’ como ‘demonio’, para referirse a los colonos. Respecto a las otras voces corales de la obra, recuperamos la respuesta de los soldados españoles: «Huyen... nos creen malhechores... demonios... / es la guerra... no los venceremos... / los venceremos...» [2007: 184].

Al observar el rechazo de los indios, los españoles abandonarán la vía del diálogo, por así decirlo, para optar por la guerra, hecho que representa Asturias con una expresión que nos resulta conocida: «no los venceremos... los venceremos». Los ecos unamunianos de este giro retórico tal vez fueran a ojos de Asturias una manera de identificar la brutalidad y la violencia del franquismo con la del colonialismo español, y no son pocos los que han identificado la figura del Gobernador —recordemos la escena en la que dicta la carta a Pedrales— con la de un dictador, siguiendo la estela de la novela del dictador que el propio Asturias cultivaría con *El Señor Presidente* (1946) [Arias, 2017: 127]. Se sumaría también el hecho de que Miguel Ángel Asturias y Miguel de Unamuno se conocieron en París (1924) y llegaron a mantener una relación epistolar; de modo que la referencia no parece ser arbitraria. Ahondando todavía más en este sentido, los términos contrapuestos de «vencer» y «convencer»



representarían la doble realidad de la conquista americana, de un lado el sometimiento de las tribus y, del otro, su obligada integración en la cultura y religión españolas. Sin duda, la evangelización fue un proceso complejo y no exento de polémicas ya en el siglo XVI; preocupó tanto al humanismo en general como a Las Casas en particular y se hizo necesario un debate en torno a la manera en que se debía atraer a las culturas paganas hacia la fe católica y la *humanitas* latina. Para el fraile sevillano solo habría una forma de alcanzar dicha evangelización, y así lo expuso en *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* (1537) —texto cuyo título ya contradiría el pensamiento irenista al contraponer la «verdadera religión» a otras «falsas»—:

La Providencia divina estableció para todo el mundo y para todos los tiempos, un solo, mismo y único modo de enseñarles a los hombres la verdadera religión, a saber: la persuasión del entendimiento por medio de razones, y la invitación y suave moción de la voluntad. Se trata, indudablemente, de un modo que debe ser común a todos los hombres del mundo, sin ninguna distinción de sectas, errores, o corrupción de costumbres [1975: 65-66].

No es difícil encontrar el vínculo existente entre las palabras de Las Casas en este fragmento y la negación de una vía del diálogo por los soldados españoles en el texto de Asturias. Las Casas propondría una vía media que no permitiese la violencia contra los débiles que, al fin y al cabo, también eran creación divina y dotados de racionalidad; para él, la única posibilidad de evangelizar a los indios se encontraría en el uso de la retórica, del «convencer» antes que del «vencer» —este giro también es fundamental para la filosofía, pues la revalorización de la retórica clásica supone el fin de la dialéctica escolástica y sus tan denostados enredos especulativos—, y en torno a esta cuestión giraría también la famosa Junta de Valladolid, pues el sevillano veía más la necesidad de una convivencia que de una conquista. Con igual insistencia redundaría a lo largo de su *Brevísima...* en la inutilidad de la fuerza bruta para convertir a los indios al catolicismo. Como no puede ser de otra manera, Miguel Ángel Asturias asumirá esta idea para



su obra teatral, donde se trata insistentemente la inviabilidad de la violencia en el camino de la civilización. En la escena final, cuando flecheros indios y soldados españoles batallan por la vida de fray Bartolomé, el líder indígena Nabor dice así:

NABOR (*ya tendido en tierra, moribundo*).—Creo en tu Dios...
FRAY BARTOLOMÉ (*yendo hacia el sitio en que están los canónigos*).—¡Predicad la libertad y haréis cristianos!... (*Volviéndose hacia las huestes españolas.*) ¡Practicad la libertad y haréis cristianos!... (*Luego se vuelve a NABOR.*) ¿Crees en mi Dios? ¡Pues vas al cielo!... (*Alza el brazo para absolverle.*) Yo te perdono... [2007: 349].

Esta escena no ha quedado exenta de crítica por varios investigadores pues, como destaca Selena Millares, «convertiría a los indígenas en víctimas resignadas» (2011: 175); es decir, la condición de «revolucionarias» que se presuponía en estas obras no parece ser muy ajustada en tanto que no hay una subversión real del poder o de las relaciones del sometimiento colonial, más bien «se sitúan dentro de las coordenadas de un pensamiento reformista [...] afianzado en la fe y los valores cristianos. Los sujetos oprimidos, los indios, se rebelan más con la palabra que con los hechos» [Méndez de Peredo, 2003: XLI]. Dentro de esta lógica reformista, Las Casas sería una figura paternalista y mediadora que integraría una determinada tradición española que podríamos identificar como un humanismo cristiano con un fervoroso sentimiento anticolonial, que lo llevaría a defender una convivencia entre los pueblos con tintes utópicos sin deslegitimar los poderes de Dios y del emperador Carlos V, ni en sus textos originales ni en la obra de Asturias —pues lo exige la verosimilitud del personaje en la obra teatral. La revolución, en cambio, se encuentra en la palabra, en un movimiento de aceptación y rechazo del colono, de reconocimiento; no pasa desapercibido el momento en que Nabor acusa al Gobernador de todos los crímenes: «NABOR.—Oídme en vuestra lengua. Esta guerra empezó con el rapto de las doncellas... Ese día empezó» [2007: 345]; y esto es así, precisamente, porque la lengua es uno de los



núcleos identitarios más conflictivos en América, es la lengua de los conquistadores que fue aprendida por los conquistados.

No sería descabellado encontrar en las críticas lascasianas a la violencia de los colonos y en su idealización mítica del salvaje un movimiento de basculación que, de un lado, sea capaz de perdonar a los indios pecados tan terribles como los sacrificios humanos o el canibalismo, así como su reacción violenta contra los españoles, y del otro condene la actuación de los españoles por muy legítimo que sea, dentro de la lógica renacentista cristiana, un proyecto como la evangelización; tal vez viera Las Casas en esa dualidad crítica la única manera de alcanzar la convivencia y el diálogo cultural, es decir, la posibilidad de un intercambio entre una cristiandad no tan civilizada y un paganismo no tan inhumano. En otras palabras, la palabra retórica en Las Casas tiene como fin la conversación libre del humanismo tal y como la entienden Erasmo de Rotterdam o Michel de Montaigne; lo que, posteriormente, en la obra de Miguel Ángel Asturias se configuraría como un contrapunteo dialógico, una dualidad cultural que refleja la tensada identidad americana, indígena y española al mismo tiempo. Las Casas sería, en este caso, la vía media, la solución al conflicto, y por ello el escritor no lo presenta desde el inicio de la obra, sino una vez el conflicto se vuelve evidente; no aparece el personaje de fray Bartolomé hasta que la guerra parece inevitable.

La palabra adquiere un valor fundamental en la escritura de Miguel Ángel Asturias: no solo por su potencia poética y la posibilidad de encontrar con ella la fragancia y el color de América, sino porque la lengua que utiliza es la de los conquistadores, la de aquellos dueños que «picaron» las venas de América. Sin embargo, el español, lengua en la que escribe Miguel Ángel Asturias, no es solamente la de los conquistadores: sobre todo es la lengua en la que Bartolomé de Las Casas y Don Quijote defendieron la libertad y la justicia.



CONCLUSIONES

Miguel Ángel Asturias recupera la figura de Bartolomé de Las Casas con una doble intencionalidad que refleja, al mismo tiempo, la doble identidad americana, la de promulgar un espíritu anticolonial que explore las posibilidades de una literatura indigenista y la de subrayar la importancia de una tradición española mucho más democrática, tolerante y plural que la ejecutada por la dictadura franquista en esos años. Lo hizo, además, al poco tiempo de marchar en el exilio tras el triunfo golpista de Carlos Castillo Armas en 1954, con el apoyo de los Estados Unidos; es decir, para Asturias la literatura era una forma de volver explícitos los problemas culturales y políticos de su país, así vería la literatura hispanoamericana en general, y Las Casas se convertiría, junto con el fantástico caballero Don Quijote, en el abanderado por la causa de la libertad de los hombres y las mujeres, y de la tolerancia entre las diferentes culturas. La literatura es el espacio donde la ficción intercede por la realidad y nos redime, permite que Bartolomé de Las Casas se encuentre con Don Quijote y le diga: «¡No, tú no!, yo ya estoy aquí. Mi lucha es imagen de la tuya. Mucho antes que Cervantes te insuflara vida inmortal, yo viví en mi propia carne todos los sufrimientos que se clavaron en la tuya...» [2007: 325]. Son dos épocas que se encuentran, dos personajes que coinciden en su camino, y que pertenecen tanto a la de los colonos como a la de los colonizados, pero rebelándose contra la realidad que les ha tocado vivir. Este es el espíritu que subyace en el pensamiento y la obra de Miguel Ángel Asturias, el de la comunión y el encuentro, donde la violencia y el sometimiento no tengan lugar, y teniendo siempre por delante la justicia y la defensa de los débiles.



BIBLIOGRAFÍA

- ARBEA, Antonio, «El concepto de *humanitas* en el *Pro Archia* de Cicerón». *Onomázein*, 2002, núm. 7, 393-400.
- ARIAS, Arturo, «Legitimación mestiza, subalternidad indígena: contrapunteos étnicos en *Las Casas: el Obispo de Dios*» en Arias, A. (ed.), *Ensayos asturianos*, Guatemala, Cultura, 2017, 122- 142.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, *Teatro*, Lucrecia Méndez de Penedo (ed.), Madrid, ALLCA XX, 2003.
- _____, *Las Casas: el Obispo de Dios*, José María Vallejo García-Hevia (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- BATAILLON, Marcel, *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas*, Barcelona, Península, 1976.
- BEUCHOT, Mauricio, «Bartolomé de las Casas, el Humanismo indígena y los Derechos Humanos». *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 1994, núm. 6, 37-48.
- CASTANY, Bernat, «*Cerdos en el Paraíso*: la influencia de la filosofía epicúrea en la construcción del mito del ‘buen salvaje’» en Ángel Baraibar – Bernat Castany – Belén Hernández – Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII)*, Nueva York: IDEA, 2013, 279-291.
- _____, «*Perros en el paraíso*: la influencia de la filosofía cínica en la construcción del mito del buen salvaje», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, 221-251.
- _____, «*Asnos en el paraíso*: la influencia de la filosofía escéptica en la construcción del mito del buen salvaje», *Hipogrifo*, 2016, vol. 4, núm. 2, 149-168.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 2012.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Argentina, Sudamericana, 1971.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Apologética Historia*, Madrid, Atlas, 1958.



_____, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión.*

México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

_____, *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, André Saint-Lu,

Madrid, Cátedra, 1999 (undécima edición).

LOSADA, Ángel, «La doctrina de Las Casas y su impacto en la Ilustración francesa (Voltaire, Rousseau...)», Instituto de Cooperación Iberoamericana (ed.), *En el quinto Centenario de Bartolomé de Las Casas (Madrid, 1985)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1986, 169-181.

MARTÍ, José, *Nuestra América*, Caracas, Venezuela, Ayacucho, 2005.

MILLARES, Selenia «Bartolomé de las Casas en la literatura contemporánea», *Edad de Oro*, 2011, vol. XXX, 165-177.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Barcelona, PPU, 1988.

SAINT-LU, André, «Hacia un Las Casas verdadero: Novedad y ejemplaridad de los estudios lascasianos de Marcel Bataillon», Giuseppe Bellini (coord.), *Actas del Séptimo Congreso de la asociación internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, 913-922.



Don Juan es doña Juana: la mujer y la fluidez de género como estandartes de la esencia donjuanesca

Esther Andrés Montecatini
University of Oklahoma
esther.andres.montecatini-1@ou.edu

Palabras clave:

Don Juan. Cine. Género. Feminismo. Brigitte Bardot.

Resumen:

En su adaptación fílmica de 1973, *Don Juan, o si don Juan fuese una mujer*, Roger Vadim muestra lo que, partiendo del modelo original de *El burlador de Sevilla*, resulta ser la evolución inevitable del mito del don Juan: una mujer. Se abordará la atracción que muestran las mujeres de la obra de Tirso de Molina por alguien con características femeninas y los hombres de la película de Vadim por alguien que, como veremos, también juega con la ambigüedad de género. Revisando teorías como la relativa a la performatividad, de Judith Butler, se verá que es esta dualidad el aspecto que otorga más poder, rebeldía y magnetismo al don Juan, tanto de forma latente en el siglo XVII como de forma patente en el filme de Vadim del siglo XX, al don Juan convertirse en el burlador del statu quo ideal: una mujer.

Don Juan is doña Juana: women and gender fluidity as standard bearers of the don Juan essence

Keywords:

Don Juan. Film. Gender. Women's studies. Brigitte Bardot.

Abstract:

In his 1973 film adaptation, *Don Juan, or if don Juan were a woman*, Roger Vadim shows what, taking the original model of *El burlador de Sevilla*, turns out to be the inevitable evolution of the don Juan figure: a woman. In this study we will deal with the attraction felt by women towards a man with traditionally feminine characteristics in Tirso de Molina's play, as well as with the attraction felt by men in Vadim's film towards someone who, as we will see, also navigates gender ambiguity. Reviewing theories such as Judith Butler's performativity, it will be seen that it is in fact this ambiguous gender quality what makes don Juan such a powerful, rebellious and magnetic figure (implicitly in the 17th century and explicitly in the 20th century in Vadim's film). Don Juan, therefore, becomes the perfect statu quo 'burlador': a woman.

El mito donjuanesco del seductor empedernido que lleva a la perdición a innumerables mujeres es un tropo común del que se tiene constancia en la literatura desde hace siglos. Sin embargo, desde la aparición de la figura de don Juan en el siglo XVII, como personaje principal de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, se ha discutido mucho acerca de esta, ya que es la interpretación del mito que lo ha consolidado como tal. A lo largo de los siglos, don Juan ha sido reescrito y reinterpretado de numerosas maneras. En sus múltiples versiones, hemos visto cómo ha ido evolucionando el eterno mito del seductor incansable, siendo representado como vil y sin escrúpulos por unos y de manera más sentimental por otros. Muchos autores han apuntado a una feminización de don Juan a lo largo de los años, con don Juanes que genuinamente desean a las mujeres que conquistan. Se ha argüido que esto denota una evolución social de la posición de la mujer mediterránea en la sociedad, y que este viraje del don Juan original más malvado, cuyo único interés yace en burlarse del statu quo, hacia un don Juan más romántico es síntoma del cambio del poder de la mujer [Javorek, 2005: 185]. No obstante, resulta muy interesante analizar el estilo de seducción del don Juan original de Tirso de Molina. Lejos de tratarse de un modelo de perfecta virilidad, encontramos un personaje cuyas acciones pueden ser tildadas de masculinas y femeninas al mismo tiempo [Rhodes, 2002: 267].

Siguiendo esta línea de investigación, entre las numerosas interpretaciones del mito, me gustaría destacar la de 1973 del cineasta francés Roger Vadim. En su película, *Don Juan, ou si don Juan était une femme* (*Don Juan, o si don Juan fuese una mujer*) Vadim muestra lo que, partiendo del modelo original de *El burlador de Sevilla*, resulta ser la evolución total e inevitable del mito: una mujer. Vamos a ver cómo los elementos típicamente femeninos, aparentemente latentes que muestra el don Juan original, se hacen patentes en la versión de Vadim, conservando la frialdad y el mero interés por la conquista más que por el conquistado. Además, conviene adentrarse en esta aparente atracción que muestran las



mujeres de la obra de Tirso de Molina por alguien con características femeninas y los hombres de la película de Vadim por alguien que, como veremos, también juega con la dualidad de género. Así, se verá cómo estos juegos de género adelantan las teorías acerca del mismo propuestas por estudiosos del siglo XX como Judith Butler [1990:128], quien defiende que el género es una construcción cultural, una *performance* aprendida, y no algo inherente al ser. Tomaremos este concepto de performatividad del género frente a las ideas heteronormativas patriarcales y exploraremos un mecanismo literario, el desarrollo de los *dramatis personae*, que permitieron que la figura de don Juan, en particular el de Tirso de Molina y la doña Juana de Roger Vadim, introdujeran nociones novedosas sobre la naturaleza de la mujer y del hombre. Veremos que es esta fluidez de género el aspecto que otorga más poder al don Juan tanto en el siglo XVII como en la adaptación del filme de Vadim en el siglo XX, expuesto de manera patente al don Juan ser, en efecto, una mujer.

Así pues, debemos establecer qué comportamiento se considera típicamente femenino y qué masculino en la época del don Juan original. Juan Huarte de San Juan [1846: xl] escribe en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) que la mujer «no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría» y que el demonio «no osó tentar al varón debido a su mucha sabiduría». Por ende, se ve que la mujer y el hombre se presentan como dos conceptos contrarios. De igual manera, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias [1977: 767] describe a la mujer como un ser «inestable, superficial y un artífice del engaño». Podemos deducir pues, que siendo siempre el hombre binomio opuesto de la mujer, este sería estable, profundo y leal. Julián Olivares [2010: 20-21] apunta que tradicionalmente la noción de «inferioridad» de la mujer se ha basado en teorías filosóficas, teológicas y pseudocientíficas que han contrastado las ideas de varón y hembra, valorándolas asimétricamente de la misma manera en la que Huarte y Covarrubias exponen o que Butler apunta más adelante en el siglo XX cuando se refiere a un sistema de género



«binario». Así pues, Olivares dice que «hombre» y «mujer» se contrastan tradicionalmente como: «Lo intelectual/lo corporal, lo activo/lo pasivo, lo racional/lo irracional, la razón/la emoción, la templanza/la lujuria, el juicio/la clemencia, el orden/el desorden. Siguiendo la dualidad forma/materia, el hombre se identifica con la mente, la mujer con el cuerpo» [2010: 21]. Es conveniente también ver algunos ejemplos de personajes femeninos del Siglo de Oro que ilustran qué se considera femenino y qué masculino. En la obra *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca encontramos a figuras alegóricas como la Hermosura, que representa a las damas. En ella se establece claramente que «Yo, para eso, Hermosura: / a ver y a ser vista voy» (vv. 723-724) es decir, que se esperaba de una dama que fuese alguien pasivo, conforme con el sistema de dominancia patriarcal. En la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca vemos a un personaje femenino radicalmente opuesto. Encontramos a la dama Rosaura, hija bastarda de Clotaldo, que, al haber sido deshonrada por Astolfo, desea recuperar su honor a toda costa. Para ello, acude al reino de Polonia disfrazada de hombre. Una vez allí, se alía con Segismundo y clama:

ROSAURA	Mujer vengo a que me valgas en mi agravio mi congoja, y varón vengo a valerte con mi acero y mi persona (vv. 2910-2913)
---------	---

Esta actitud activa y asertiva, empeñada en enmendar su honor con o sin ayuda de nadie son elementos que la convierten en una mujer varonil. Así pues, vemos más claramente qué elementos son considerados inherentes a la mujer y cuáles al hombre. Según Elizabeth Rhodes [2002: 270] existe una oposición entre la mujer varonil, que obtiene algo que desea de la sociedad, y la mujer esquivia, que trata de zafarse de la economía sexual dominante y, por ello, acaba violada o casada contra su voluntad. Se puede deducir, por tanto, el carácter superior que se le otorga a lo masculino sobre lo femenino. Ahora bien, ¿distan mucho estas ideas tradicionales con las que



encontramos entrado el siglo XX, momento de la reinterpretación donjuanesca de Vadim? En 1990 Judith Butler publicó su libro *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* en el que nos enfrenta a la cuestión de qué es un hombre y qué es una mujer. El género y el sexo son contruidos y actuados ya que arguye que el sexo no existía antes del discurso y las normas culturales. Por ello, la creencia de que sí que existe está arraigada en esta construcción cultural. Durante el siglo XX, el concepto del género, e incluso del sexo, como una construcción cultural ya había sido explorada por diversos estudiosos. Simone de Beauvoir [1973: 301] afirmó en *The Second Sex* que «one is not born a woman, but, rather, becomes one». La noción de que uno no es un género dado al momento de nacer, sino que ha de «convertirse» en él, transmite la idea del género como acción, como algo que se ha de construir. Asimismo, Monique Wittig [1981: 48] arguye también que «one is not born a woman» en su ensayo del mismo título. Para Wittig, tanto el género como el sexo son construcciones puramente políticas que responden a satisfacer las necesidades económicas de la heterosexualidad. Las categorías binarias de género y sexo están internalizadas, pero no son naturales sino creadas. La premisa que Butler expone al final del siglo XX habiendo considerado a estudiosas como las anteriormente mencionadas, entre otras, es que el género se actúa, es una acción, y no una condición, en la que el género resulta de repetir ciertos rituales que se convierten en norma. Esto nos lleva a internalizar esta construcción, lo cual nos conduce a creer que es una verdad natural interna.

La oposición binaria de hombre/mujer ha servido entre otras cosas para justificar la opresión y subordinación de un grupo, el de las mujeres, en beneficio del otro, el de los hombres. Por ello, la reivindicación patente que comenzó a finales del siglo XX, así como la representación de don Juan de Tirso de Molina a través de características ambiguas de mediados del siglo XVII, arrojan luz sobre esta desigualdad, mostrando que los estereotipos de género no son más que una mascarada, un disfraz impuesto por la sociedad



patriarcal¹. Por consiguiente, la evolución de don Juan en doña Juana con la llegada del filme de Vadim, muestra que, al ser el objetivo principal de don Juan el hecho de burlar, no hay mayor burla al statu quo, no hay don Juan más ideal, que una doña Juana.

El don Juan de *El burlador* muestra elementos tanto masculinos (ingenio a la hora de engañar o valentía al acudir a la cita con el fantasma de don Gonzalo de Ulloa) como femeninos (inestabilidad, por ser tan cambiante, o engaño). Alfredo Rodríguez López-Vázquez [1995:57] afirma en su edición del clásico de Tirso de Molina que este tipo de comportamiento es reflejo de toda una clase de hidalgos de buena familia, ya que, al sentirse protegidos por su estatus, hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad. Vemos cómo el don Juan de Molina seduce a varias mujeres en la obra haciendo uso del engaño: «yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi fe» (vv. 947-948). Miente y manipula, característica asignada a lo femenino. El problema, es que lejos de retornar a lo normativo de su género, como hace Rosaura en *La vida es sueño*, descubriendo su verdadera condición de mujer al resto, don Juan toma la mano del fantasma de don Gonzalo. Esta acción es sumamente significativa puesto que simboliza el casamiento. Don Gonzalo pide la mano de don Juan de la misma manera en que don Juan la ha pedido anteriormente a tantas damas. Don Juan, por tanto, se convierte en mujer, por lo cual es condenado [Rhodes, 2002: 270].

Así pues, vamos a ver que el patrón de comportamiento que presenta don Juan en *El Burlador* da paso a otros que poco a poco van incorporando más elementos femeninos que comienzan a ser vistos de manera más positiva. Javorek menciona en su artículo «The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean» tres de las más

¹ Acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. [Butler 1990:185]



importantes adaptaciones. En primer lugar, encontramos al *Don Juan* de Molière, descrito como capaz de tener sentimientos de honor, amistad y ternura [2005: 189], así como continente de personajes femeninos que no sienten una extrema vergüenza al haber sido seducidas, sino que adoptan el estilo de vida donjuanesco [2005: 192]. Después, encontramos mencionado como uno de los más relevantes a *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte. De él, destaca que ya no suponía una amenaza real al statu quo, por lo que sus conquistas eran un juego más que un desafío. Es más, se contentaba con la búsqueda romántica sin necesidad de poseer físicamente a la mujer [2005: 193]. Por último, tenemos a una figura donjuanesca real, la de Casanova. De él destaca que, al contrario del don Juan original, Casanova sufría por el amor de las mujeres que cortejaba [2005:194]. Además de estas representaciones, encontramos a algunas doñas Juanas en el Siglo de Oro, como la del *Don Gil* de Tirso (comentada ya por Laura Dolfi en «El Burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina» y después por Rosa Navarro en «Don Gil de las calzas verdes a la luz de Cervantes») o la del personaje de Fenisa en *La traición en la amistad* de María de Zayas. Fenisa es una dama cuya única preocupación es seducir a hombres, sin importarle si sus supuestas amigas tienen interés en estos. La similitud con el don Juan original yace en su afán por conquistar a numerosos hombres valiéndose de la manipulación y la mentira. Según Catherine Larson [1995: 131], Fenisa y don Juan se asemejan en que a ambos los mueve el deseo y por ello traicionan a sus amigos. No obstante, la mayor diferencia radica en que Fenisa desea a los hombres a quienes persigue; don Juan, no necesariamente. Él está interesado en burlar a las mujeres y a los hombres a quienes ellas perteneciesen, es decir, al statu quo.

Llegados a este punto, hemos visto a través de estos ejemplos que el prototipo donjuanesco tiene elementos femeninos en principio latentes, como es la inestabilidad o el engaño, que dan paso a otros más patentes por ser más abiertamente reconocidos como femeninos, como por ejemplo el sentimentalismo.



Aunque en 1973 todavía estaba muy lejos la posibilidad de considerar a los hombres y las mujeres en un plano de igualdad en cuanto a la promiscuidad se refiere (y todavía lo está), ya quedaba lejos la noción de que actitudes de engaño, inestabilidad o manipulación fueran genuinamente femeninas. Por ello, decimos que, haciendo una lectura desde el siglo XX y XXI del don Juan de Molina, estas características puedan estar latentes. El siglo XX fue cuando por fin se pudo alcanzar una mayor igualdad legal entre mujeres y hombres en el mundo occidental, con eventos tan significativos como la llegada del sufragio universal y la incorporación de la mujer al mercado laboral. No obstante, el estigma de la mujer como el sexo sumiso al hombre todavía quedaba y queda. Por ello, no es de sorprender que las generaciones anteriores a la de la revolución sexual que tuvo lugar en los años setenta, con el boom de la contracultura hippie, no estuviesen muy contentas con cómo representó Roger Vadim a la mujer en su papel de doña Juana. La crítica española de 1979 del diario español *El País* (cuando se estrenó estaba censurada por el régimen dictatorial de Francisco Franco), describe el filme de Vadim diciendo que «para nosotros siempre será difícil comprender su éxito», que está lleno de «frivolidad, mal gusto y poca habilidad» o que el director está «más interesado en convivir con la denominada alta sociedad que por su trabajo». Así mismo dice de la representación de doña Juana que va por la vida «destrozando hombres». Claramente vemos que la recepción por parte del crítico español es pésima. Me aventuro a decir que en gran parte se deba a la atrevida doña Juana que encarna Bardot como seductora implacable, más cerca del don Juan de *El burlador* que de posteriores versiones más sentimentales. Los estadounidenses, reflejando una mentalidad más liberal en la época, comentaron que «Bardot still looks beautiful and is easy to watch. Vadim is renowned for his splendid visual style» [1976: b6] en la revista *Boxoffice* en 1976, o que «despite these more permissive days, Vadim mainly veils her charms and suggests the love bouts but finally does show her fully nude»



[1973: 18] en la revista *Variety* en 1973. Parece que en España no estaban preparados para la llegada del don Juan por excelencia: doña Juana.

Antes de adentrarnos en elementos específicos de la película, conviene analizar la elección, nada aleatoria, de Vadim para interpretar el papel de don Juan y el impacto de esta: Brigitte Bardot. En su tesis *Integration by Popular Culture: Brigitte Bardot as a Transnational Icon and European Integration in the 1950s and 1960s*, Dana Whitney Sherwood [2011: 17] apunta sobre Bardot que:

she was recognized as a new female ‘type’ by none other than Simone de Beauvoir and pushed the limits of women’s position in postwar Europe, blazing a path for alternative constructions of femininity and demonstrating looser sexual morals in the 1950s that would not become normalized until the post-1968 era.

Sherwood [2011: 118] también destaca que «Bardot was keenly aware of the confluence between her ‘self’ and her film roles» y cita a la propia Bardot: «these characters I play are not characters at all. They are the real me». La importancia de la figura de Brigitte Bardot interpretando a don Juan radica en parte en que, en palabras de Sherwood [2011: 119], «for many young women, Bardot’s representation as a sexual aggressor, as something more than an object, and someone unashamed of her own sexuality, was what made her both so appealing and such an accurate representation of changing Europe».

Con semejante icono, Roger Vadim se propuso dar vida a don Juan en el cine. Era de esperar, pues, que la película desprendiera esa sensación de poder de lo femenino. Al contrario que en las versiones de Molière, Lorenzo da Ponte, de la propia historia de Casanova o incluso de la de María de Zayas, donde vemos figuras con una capacidad mayor de sentir empatía o deseo por el prójimo, la doña Juana de Vadim se asemeja más a la frialdad que solo busca la burla del don Juan de *El burlador*. A lo largo de la película, Jeanne, es decir, doña Juana, narra a su primo, el sacerdote Paul, cómo ha ido conquistando a diversas personas hasta acabar siendo



responsable de la muerte de una de ellas. Enfatiza que se regocija en la destrucción de la persona conquistada, que la seducción es fácil. Comienza su narración hablando de Pierre, padre de familia y prestigioso estudioso a quien consigue llevar a la cama fácilmente, pero desea más. Vemos que Jeanne tiene que perseguir literalmente a Pierre puesto que este no quiere saber más de ella. Encontramos pues, una actitud agresiva, de asertividad. Es una persona activa que no se rinde ante los obstáculos. Podemos decir que Jeanne tiene características consideradas tradicionalmente masculinas. Por fin, consigue que Pierre se rinda ante ella y se convierta en su amante tras, en uno de los episodios donde ella le persigue, romper a llorar e intentar ocultarlo. Tras ver la perseverancia de Jeanne y su aparente muestra de debilidad por él, cede. Evidentemente, el llanto es una mera estrategia para poder acceder a Pierre de nuevo. Por tanto, vemos que como el don Juan de Molina, usa la manipulación y la mentira y, por tanto, Jeanne también presenta características de ambos géneros. La bella doña Juana consigue destruir socialmente a Pierre al publicar una foto de este en una especie de orgía a la que acuden juntos. A partir de este punto, habiendo arruinado por completo su reputación como profesional y hombre de familia, Jeanne da la espalda a Pierre y este cae en la desesperación. A continuación, Jeanne seduce a una bella joven casada con un rico hombre de negocios que se muestra muy desagradable y dominante con su esposa. El hombre, Louis, accede a que Jeanne los acompañe a él y a su esposa a Londres, creyendo que así podrá seducir a Jeanne. No obstante, en contra de todo pronóstico del hombre, en quien realmente está interesada doña Juana es en la esposa, Clara. Este episodio nos proporciona un punto climático en nuestra comparación entre don Juan de Tirso de Molina y Jeanne, puesto que toca el tema de la feminización de don Juan y, al mismo tiempo, la masculinización de doña Juana. Al final de *El burlador de Sevilla*, don Juan acepta la mano de don Gonzalo y esto es sumamente simbólico de su manera femenina de actuar, puesto que representa el matrimonio con don Gonzalo, persona honorable y estoica, es decir, un hombre. De la misma



manera en que don Juan se convierte en mujer implícitamente al aceptar la mano de don Gonzalo, Jeanne se convierte explícitamente en hombre al seducir y acostarse con Clara. Sumado a su comportamiento asertivo del que ya hemos hablado antes, ahora tenemos el hecho patente de la conquista de una mujer. Al descubrir Louis a las dos mujeres y darse cuenta de que Jeanne jamás estuvo interesada en él, Jeanne responde que Louis siempre le pareció un ridículo y que sabía que llegar a Clara a través de él sería la mayor ofensa que podría cometer. Es decir, Jeanne expresa abiertamente que su único interés es burlarse de él usando a Clara. Sin duda alguna, Jeanne se establece como el auténtico macho dominante que ha conquistado a la hembra de otro macho con el único propósito de dejar claro que puede hacerlo, y de burlarse de Louis. Esta estructura ayuda a reflejar con más claridad que los motivos reales del don Juan de *El burlador* son desafiar al statu quo, y las mujeres que seduce son más bien un conducto que le ayudan a llegar a su fin. Jeanne relata al sacerdote que, por su culpa, un hombre se suicida y, aunque pudiera parecer arrepentimiento, acto seguido se acuesta con el sacerdote. Por tanto, podemos decir que esta narración a modo de confesión no es más que una estrategia para conquistar al eclesiástico, que además es su primo. Al final de la película Jeanne arde en llamas al acudir a una cita con Pierre, quien no cesa de perseguirla, y a modo de venganza este prende fuego a la habitación. A pesar de que Jeanne tiene un momento de compasión y empuja a Pierre para salvarle de las llamas, la escena recuerda al encuentro entre el fantasma de don Gonzalo y don Juan, puesto que Pierre ya está acabado y la propia Jeanne se refiere a él como un don nadie, un fantasma. Obviando que, al contrario que en *El burlador*, Jeanne tiene un momento de debilidad, podemos trazar una línea de comportamiento muy similar, puesto que ninguno de los dos realmente desea a las personas conquistadas sino la burla. También es interesante plantearnos cómo estas dos figuras donjuanescas tan letales resultan tan atractivas. Por una parte, las mujeres de *El burlador* acaban sucumbiendo a un hombre que para seducirlas usa elementos femeninos y, por otra, los hombres y la mujer de *Si*



don Juan fuese mujer, no pueden resistirse a los encantos masculinos, dominantes de Jeanne. Esto saca a colación de nuevo la cuestión de género. Nos encontramos ante mujeres que se ven atraídas por lo femenino, y a hombres (y una mujer) que se ven atraídos por lo masculino. ¿Quiere esto decir que queremos ver en nuestros amantes características de nuestro propio género? La respuesta es complicada. Si decidimos que sí, podemos argüir que las mujeres que caen ante don Juan tienen un deseo latente por otras mujeres y que los hombres que caen ante Jeanne sienten deseo por hombres. Por consiguiente, ¿podríamos decir que Clara, la mujer que se acuesta con Jeanne, es la única que no tiene deseos homosexuales latentes porque se acuesta con alguien que, a pesar de ser una mujer biológicamente hablando, es alguien que actúa como un hombre? Como vemos, no es una situación blanca o negra. Lo que hace tan infalible a don Juan y doña Juana es precisamente este juego con la cuestión de género. Como apunta Judith Butler [1990: 128], «gender is performative» es decir, es algo que hacemos en lugar de algo que somos. Podríamos decir pues, que las personas seducidas por los don Juanes se sienten atraídas en realidad, no por un género masculino o femenino, sino por una actitud desafiante. Las mujeres reconocen características femeninas en don Juan y lo ven como algo desafiante y les atrae. Los hombres ven elementos masculinos en Jeanne y lo mismo les ocurre. En ambos casos y también en el caso de Clara, no importaría tanto el género sino el carácter magnético del don Juan, lo cual podría reflejar un deseo de atreverse a actuar así ellos mismos, es decir, de desafiar a la sociedad también.

En cualquier caso, hemos visto que *Si don Juan fuese mujer* pone en evidencia todas estas ideas que pudieran haber estado latentes en el don Juan de *El Burlador de Sevilla* y en otras interpretaciones famosas del mito. Además, el hecho de que el seductor más famoso de la literatura lograra su objetivo haciéndose valer de su ambigüedad de género, evoca y contribuye a legitimar las teorías acerca de la fluidez del mismo postuladas durante la segunda mitad del siglo XX. El que en la versión fílmica de Vadim, el don



Juan se trate de una mujer interpretada, además, por un icono de la talla de Brigitte Bardot, símbolo de la sexualidad femenina más carismática, consigue sacar a flote de manera patente esta cuestión de la feminidad/masculinidad de don Juan, al usar, aunque siendo mujer, el mismo *modus operandi* para la seducción y teniendo la misma finalidad. En suma, para contemplar una visión más global y comprender el verdadero poder del mito original de don Juan era necesario convertirlo en mujer no solo de manera latente, sino explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. E. M. Parshley (trad.), Nueva York, Vintage, (1973).
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Linda J. Nicholson (ed.), Nueva York, Routledge, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Cátedra, (2005).
- _____, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, (2013).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, (1977).
- DOLFI, LAURA. «El Burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina» en *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona 2000, pp. 31-63.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ildefonso Martínez y Fernández (ed.), Madrid, Imp. de Ramón Campuzano, (1846).
- JAVOREK, Henriette. «The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean» en *Mediterranean Studies*, 2005, núm. 14, pp.185-202.



- LARSON, Catherine. «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zaya's *La traición en la Amistad*» en *INTI, Revista de literatura hispánica*, 1995, núm. 40 art. 10, pp. 129-138.
- NAVARRO, ROSA. «Don Gil de las calzas verdes a la luz de Cervantes» en *Tirso de capa y espada*, Almagro 2004, pp. 17-37.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. «Doña Juana» [en línea] *El País*, <https://elpais.com/diario/1979/08/17/cultura/303688810_850215.html>, [consultado el 26-11-2014].
- MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, 1995.
- MOSK. «Don Juan or if Don Juan Were a Woman». [en línea] *Variety*, [consultado el 24-11-2014], <<https://varietyultimate.com/>> p. 18.
- «MS. DON JUAN» *Boxoffice*, 11 octubre 1976 [en línea] <<https://www.yumpu.com/en/document/read/31907517/boxoffice-october111976>> [24-11-2014] p. b6
- OLIVARES, Julián (ed.), *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas y Sotomayor, Cátedra, 2010, pp. 9-148.
- RHODES, Elizabeth. «Gender and the monstrous in *El burlador de Sevilla*» en *Hispanic Issue*, 2002, vol. 117 núm. 2, pp. 267-285.
- SHERWOOD, Dana Whitney. «Integration by Popular Culture: Brigitte Bardot as a Transnational Icon and European Integration in the 1950's and 1960's» [en línea] Eda Kranakis (dir.) Dis. University of Ottawa, 2011.<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20196/3/Sherwood_Dana_Whitney_2011_thesis.pdf> [consultado el 26-11-2014].
- VADIM, Roger. *Don Juan ou Si Don Juan était une femme*. Con las actuaciones de Brigitte Bardot y Robert Hossein, Paradox production, 1973.
- WITTIG, Monique. «One is Not Born a Woman» en *Feminist Issues*, 1981, vol. 1, núm. 2, pp. 45-51.



La incertidumbre de la posmodernidad *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé

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

Palabras clave:

Islandia. Nueva York. Intertextualidad. John Dos Passos. Deshumanización..

Resumen:

El propósito de este artículo es analizar una de las últimas obras dramáticas de Lluïsa Cunillé: *Islandia*, estrenada en junio de 2018 por el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero). Previamente, se expone un esbozo de su trayectoria como dramaturga para vislumbrar ese compromiso teatral e intencionalidad filosófica y moral de algunas de sus obras más relevantes. Por otro lado, se hará hincapié en la intertextualidad con autores del siglo XX como Federico García Lorca y, sobre todo, John Dos Passos, en lo referente a la idiosincrasia neoyorkina y la literaturización de la ciudad estadounidense.

The uncertainty of postmodernity *Islandia* (2018) by Lluïsa Cunillé

Keywords:

Islandia. New York. Intertextuality. John Dos Passos. Dehumanisation.

Abstract:

The purpose of this article is to analyse one of the last Lluïsa Cunillé's dramatic work: *Islandia*, staging in June 2018 by Centro Dramático Nacional (María Guerrero's theatre). Before that, it is presented a summary of his work as dramatic writer to show her dramatic engagement and a philosophical and moralist intention in most of her principal works. On the other hand, I highlight the intertextuality with two XX century writers: Federico García Lorca and, especially, John Dos Passos, being related to the New York idiosyncrasy and the image of that city in the literature.

«La vida es aquello a lo que uno está acostumbrado. Y ahora parece como si se desmoronase todo alrededor. Hay una gran incertidumbre en el mundo.»

Lluïsa Cunillé, *Islandia*.

Breve biografía y trayectoria dramática

Lluïsa Cunillé nació en Badalona en 1961 y su producción está dividida en obras en castellano y obras en catalán. Esta dramaturga es la seguidora más fiel del modelo teatral a partir de los años ochenta: José Sanchís Sinisterra. En 1993, Cunillé fundará la compañía L'Hongaresa junto con Paco Zarzoso –director y dramaturgo– y la actriz Lola López. Ha recibido numerosos premios de teatro como el Premio Nacional de Literatura Dramática o el Calderón de la Barca, así como otros premios catalanes.

La obra que más repercusión ha tenido dentro de su producción es *Barcelona, mapa de sombras* (2006), que sirvió para estrenar y abrir el Teatro Valle-Inclán (CDN). Otras obras interesantes de su producción son *Molt novembre* (1993), *La festa* (1994), *Libració* (1994), *Accident* (1996), *Apocalipsi* (1998), *L'afer* (1999), *La cita* (1999), *Vacants* (2000), *El gat negre* (2001), *L'aniversari* (2001) o *Aquel aire infinito* (2003), entre otras. Asimismo, también ha escrito obras conjuntas, como *Intempèrie* (1996), *Viajeras* (2001) o *Húngaros* (2002), junto a Paco Zarzoso. Su fama no se ha limitado a la escena española, pues es una dramaturga que está recibiendo mucha atención en Latinoamérica, Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia.

La obra que nos ocupa es la representada en el Centro Dramático Nacional de Madrid (Teatro María Guerrero) en junio de 2018, escrita por la dramaturga y bajo la dirección de Xavier Albertí: *Islandia*. El texto fue escrito en el año 2009, por lo que su creación fue llevada a cabo en un año decisivo si atendemos al título escogido: me refiero, por supuesto, a la cruenta crisis financiera que asoló Islandia en 2008-2009.

No es la primera vez que Cunillé lleva a cabo una obra plagada de intencionalidad filosófica, de compromiso social o ideológico. En *Barcelona, mapa de sombras* (2006), por ejemplo, se basará en una de las



lacras de nuestro tiempo: cómo el desarrollo de las ciudades está acabando con determinados microcosmos y determinadas formas de vida arraigadas a la idiosincrasia española de la posguerra, como las pensiones o los hostales; hay quien ha relacionado esta obra con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo desde el punto de vista temático.

Así, *Islandia* presenta la incertidumbre de la posmodernidad: cómo el capitalismo y el desarrollo de determinados lugares han sumido a su población en la más absoluta deshumanización. Para ello, Cunillé se introduce en los sectores más abandonados con el objetivo de profundizar en ellos de manera individualizada, concreta:

Cunillé trabaja desde un mimetismo de lo pequeño, un mimetismo engañoso con una línea de fuga que promete una visión imprevista; aplicando la lente de aumento a los mecanismos de relación, alcanza una privilegiada percepción del instante, la fijación del tiempo en una minúscula porción del espacio íntimo [Ana Prieto Nadal, 2013: 598]

La elección por los espacios de Nueva York no son arbitrarios, esto es, la autora ha focalizado en lugares prototípicamente simbólicos: Harlem, Bronx, Wall Street, etc. Tampoco es baladí la colocación de cada personaje: la Mujer Mayor que vende sus pertenencias en Harlem por un desahucio y que lo ha perdido todo; el agresivo Robinson acompañado por un aullido de perros que “grotesquizan” su personalidad; o el padre del muchacho situado frente a Wall Street, cuando es un personaje que lo perdió todo apostando en la Bolsa.

Sus personajes, marcados por un lamentable determinismo social, no parecen tener posibilidad de medro en la obra: limitados por su condicionamiento vital, ni siquiera tienen esperanza por el devenir. De hecho, la Mujer Mayor detecta cuál parece ser el principal problema de esas clases bajas (se verá en las conclusiones): los pobres no tienen solidaridad entre sí, sino que su miseria económica les conduce a actos ofensivos en aras de defender lo poco que les queda. En definitiva, parecen «justificar» la



delincuencia o el timo en la *necesidad* de su situación, de ahí que el receptor llegue a sentir *compasión* por ellos.

Todos estos elementos serán dramatizados, de modo que la denuncia está explícita: el simbolismo está patente en cada personaje, en cada espacio, en cada diálogo y, en su representación, todo logrado bajo la dirección de Xavier Albertí.

Islandia

En primera instancia, *Islandia* fue presentada y ha sido concebida como una crítica feroz al capitalismo y a aquellos gobiernos que han llevado a sus países a la miseria por la ambición económica. Sin embargo, iremos viendo a lo largo de este artículo, la obra no se detiene en una mera denuncia anticapitalista, sino que Cunillé indaga en las profundidades de las almas humanas, sobre todo en aquellas personas más vulnerables y débiles. Para ello, la catalana establece dos espacios dramáticos: la aparente beneficiada y beneficiosa Reikiavik, capital islandesa, frente a la devastada y miserable ciudad de Nueva York. En ese primer espacio dramático, que da título y con el que se abre escenográficamente la obra, una joven y el protagonista dialogan sobre la crisis financiera que asoló a Islandia en 2008-2009¹. El segundo constituye una denuncia sobre las peligrosas calles neoyorquinas, tan literaturizadas en el siglo XX por Federico García Lorca o John Dos Passos, referencias intertextuales latentes en la obra.

La autora ahonda en los problemas económicos y humanitarios que llevaron a ambos espacios a un estado de injusticia social, donde encontramos unas clases altas que no sufrieron apenas estas consecuencias, frente a los sectores más bajos de la misma, quienes son realmente los

¹ La crisis financiera islandesa de 2008-2009 fue una importante crisis económica cuya causa fue el colapso de los tres principales bancos comerciales del país; tuvo gravísimas consecuencias para la economía islandesa, como la devaluación de la moneda nacional, la supresión de las transacciones en moneda extranjera o la recesión económica, entre otras. Esta crisis financiera generó un movimiento de protesta popular en Islandia que condujo a la celebración de dos *referéndums* nacionales sobre la asunción de la deuda externa de los bancos islandeses. Comparado con el tamaño de su economía, el colapso bancario de Islandia es el mayor sufrido por cualquier país en la historia económica mundial.



abocados a la más absoluta miseria. Por ende, ambas áreas geográficas se dibujan con ese aire deshumanizador que todo lo ennegrece. Dos de los personajes más relevantes en este ámbito serán la Mujer Mayor, víctima de esa pobreza, obligada a vender sus pertenencias por, parafraseando sus propias palabras, «no tener derecho ni a sus propios recuerdos»; o Delamarche, vendedor de perritos ambulantes situado estratégicamente en Wall Street quien, tras haber arriesgado su dinero en la Bolsa, lo perdió absolutamente todo.

La trama es el ‘reencuentro espiritual’ de un Hombre treintañero con su yo de quince años en relación con el viaje a Nueva York. Antes de ello, el Hombre dialoga con una Joven de su misma edad, camarera de un bar frecuentado por aquel, sobre tal viaje. Este es el inicio de la obra, el momento en que la Joven aparece en casa del Hombre y este le comenta su decisión de viajar a Nueva York alentado por su deplorable situación vital.

En lo que a Reikiavik se refiere, el protagonista es un antiguo «apoderado» que, como muchos otros y así lo reconoce, brindó «por la futura bancarrota del país». Lo que Cunillé pretende a lo largo de toda la obra no es limitarse a culpabilizar a los políticos, sino extender la culpa a cada individuo, cada miembro de la comunidad que participó de esta futura bancarrota. A pesar de esta imagen del islandés, desde EEUU se refleja una idea totalmente diferente del mismo:

[...] Son buena gente los islandeses. ¿Cómo es esa frase que dicen siempre? «Todo saldrá bien». De igual si te hablan de mujeres, de whisky o de negocios, al final siempre sale la frase de «todo saldrá bien». [...] Tienen confianza en sí mismos los islandeses, por eso les van tan bien las cosas [Cunillé, 2018: 97].

Frente a la capital islandesa, el resto de la trama se concentra en un distrito de Nueva York: Manhattan. En este espacio se produce la inversión de los personajes: si en la primera escena nos encontrábamos a un hombre treintañero, la acción en Nueva York es protagonizada por su yo de quince años, en el momento en que decide viajar al continente americano en busca



de su madre. Desde la primera escena, el momento en que los treintañeros dialogan sobre los derroteros actuales del país, el muchacho de quince años comparte escena con ellos, mirando constantemente al Hombre, quien no deja de ser un desdoblamiento de sí mismo. Sin embargo, el niño carece de diálogo: es un mero observador, el *espíritu aniñado* del Hombre; un *ente* que cada mañana aparece en su habitación y se dedica a observar, vistiendo como su *yo mayor*. El propósito de su viaje a Nueva York torna una dirección bidimensional: el quinceañero que viajó años atrás en busca de su madre; y el treintañero que se propone ese viaje en la actualidad ante su deplorable situación económica y vital. «No sirve de nada quedarse en la cama esperando a que se acabe el mundo» [Cunillé, 2018: 12], alegará la joven, y el Hombre se dispondrá a salir.

Desde el primer momento, Nueva York es representada con la mediocridad pintada ya un siglo antes por Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*) y John Dos Passos (*Manhattan Transfer*):

[...] Nueva York no es América. Una capital mundial no puede encerrarse dentro de unos límites geopolíticos. En Nueva York se hablan todas las lenguas, se preparan todos los platos, están representadas todas las razas y nacionalidades, tienen cabida todos los sueños y se perpetran todos los abusos. Si una idea, un objeto, una esperanza, un sabor, un aroma, un pecado, no se encuentran aquí, es que no existen. Pocos adjetivos referidos a esta ciudad pueden ser tachados de hiperbólicos. Es una ciudad a la vez estimulante y deprimente, aterradora y gloriosa, pero siempre desmesurada... [Cunillé, 2018: 19].

Es el testimonio de la guía de viajes que el protagonista toma como referencia. Efectivamente, desde su primer minuto en dicha ciudad comienza la desdicha, los encuentros desafortunados, el rito iniciático hacia la madurez, el desencanto del mundo, el choque frontal con la realidad circundante y el fin de cualquier esperanza en aras de una frustración existencial. Todo ello es revelado en su contacto con el resto de personajes que conforman la obra, y así vamos a analizarlo.



El eminente contacto con la realidad neoyorkina tiene lugar en Manhattan, con un supuesto inventor. Sin embargo, un segundo viajero, el Médico, le advierte de que ese hombre no era más que un estafador, dedicado a timar a los transeúntes. Cunillé expresa textualmente la *naturalidad* del timo en esta ciudad: la población neoyorkina no se sorprende y convive con las estafas diariamente. El ejemplo clarividente es la declaración del Médico cuando tima al timador: «¿Te has creído que le había dado dinero de verdad? ¿Pero de dónde sales tú? ¿De dónde eres?» [Cunillé, 2018: 44]. En este ambiente, es trascendentalmente simbólico el hecho de que su primera experiencia en la nueva ciudad tenga lugar en la estación: «la estación de partida es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el punto de partida de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales. Numerosas direcciones son posibles, pero hay que tomar la que conviene» [Chevalier, 2015: 1014].

Una vez que ha sufrido su primer imprevisto, el segundo lugar no es más afortunado: Harlem. Federico García Lorca tiene una visión oscura pero esclarecedora de Harlem («El rey de Harlem»), coincidente con la que refleja Lluïsa Cunillé en esta obra y, por ende, la visión que prosigue en el siglo XXI:

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero en un traje de conserje.

Son numerosos los estudios que han analizado la visión apocalíptica y satánica de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*. En relación con *Islandia*, y citando a Encarna Alonso Valero [2013: 6], en ambas obras «la civilización tecnológica acaba con la luz del origen y el capitalismo financiero devora a sus víctimas». No obstante, cabe señalar que, mientras Alonso Valero constata el apocalipsis en el poemario lorquiano, en el caso



de Cunillé hablaríamos de un momento pos-apocalíptico, puesto que el desastre ya ha tenido lugar y únicamente yacen las cenizas.

Tras su primera experiencia como estafado, nuestro muchacho llega a Harlem, donde continúa su *descensus ad inferos*, como si de un pícaro siglodorista se tratara. En este caso, se encuentra con una mujer de avanzada edad que está vendiendo sus pertenencias por hallarse en el desahucio; en una escena de catarsis, la anciana da cuenta de la pobreza de espíritu de la humanidad, que ni siquiera permite conservar los propios recuerdos: el capitalismo ha abolido cualquier rasgo de solidaridad para con el prójimo. Es una de las primeras y más destacables declaraciones acerca de los derroteros de Nueva York:

No llegarás muy lejos en esta ciudad si vas disculpándote por todo. No me hagas caso. Estoy de un humor de perros. Es lo que tiene esta ciudad, con los años te agria el carácter. Y además con este frío se te acaba helando el alma.

No creas que no me importa vender el paraguas de Donald, mi marido, pero no me queda más remedio. Los pobres ni siquiera tenemos derecho a los recuerdos.

[...] lo perdimos todo, todo lo que habíamos ahorrado para poder comprar la casa de Florida. Él puede decirse que se murió del disgusto y yo ya ves... Pero de historias como ésta está llena Nueva York y el país entero [Cunillé, 2018: 50-51].

En esta escena, Cunillé introduce la novela con la que presta una fuerte intertextualidad: *Manhattan Transfer*, que forma parte de las pertenencias que la Mujer Mayor está vendiendo como medio de supervivencia. No obstante, le dirá que no es un libro «adecuado para su edad». La mujer confiesa al muchacho la bancarrota del país, llevando a cabo una crítica feroz fundamentada en la ambición de las clases poderosas y la falta de solidaridad una vez la población americana se vio sumida en tal situación insostenible. Así, la obra de Cunillé dialoga equilibradamente con la idea de Nueva York que John Dos Passos tenía en el año de 1925: «No hay nadie humanamente joven en Nueva York» [2018: 113]. Efectivamente,



tanto Cunillé como Dos Passos son plenamente conscientes de que el espíritu joven ha desaparecido de esta ciudad asentada en la marginalidad, la violencia y la falta de moral. Los únicos supervivientes de la ruindad son los apoderados, que viven en una burbuja de riqueza ajenos a los verdaderos problemas, tanto económicos como humanitarios. La dramaturga está llevando a cabo un reclamo a la solidaridad, a la fraternidad, a través de un personaje indefenso pero puro de espíritu como es el quinceañero.

En esta línea, son pertinentes las palabras de Rebeca Gualberto [2011]: «en la novela de Dos Passos Nueva York aparece representada como el espacio *enfermo* de la modernidad». Esta “enfermedad” se asemeja considerablemente a la idiosincrasia de los personajes de la dramaturga, como iremos viendo. Sin embargo, una diferencia que establecería entre las palabras de Gualberto es que, si bien argumenta que en la novela de John Dos Passos hay una enfermedad colectiva, en mi opinión, Lluïsa Cunillé parte de esa colectividad pero con el único fin de llegar al individuo, a ese «mimetismo de lo concreto», como lo define la ya mencionada Ana Prieto Nadal. Constituiría, pues, una diferencia entre ambas obras: la comunidad frente al sujeto concreto dentro de la sociedad.

No obstante, el fin común en ambas obras es la exposición de «la frustración vital de los individuos que la conforman» [Rebeca Gualberto, 2011: 180].

El tercer personaje que esclarece este contexto miserable es Robinson, situado en el Bronx, ex pareja de la madre del muchacho. Robinson representa la delincuencia en su nivel más ruin; el espacio que rodea al personaje es un constante barullo de aullidos de perros, una cabina inhóspita en la que habita, una calavera y un televisor estropeado. Representa los bajos fondos de la comunidad neoyorkina, una vida de miseria constante sin posibilidad de salvación, una derrota frente al mundo. A lo largo de toda la obra, los rayos de humanidad, honestidad, esperanza o fidelidad irradian única y exclusivamente sobre el joven de quince años, que



se contrapone a esta atmósfera denigrante y deshumanizada. Llega casi a ser shakesperiana la escena en la que Robinson bebe alcohol de la calavera, una escena gótico-romántica.

Escenográficamente, cada cuadro está visualizado en unos anuncios publicitarios que van modificándose acorde a la idiosincrasia de cada personaje y cada barrio. Así, es una publicidad macabra, denigrante, violenta a los ojos del espectador, pero acompaña a reflejar un contexto miserable y ruin. En este caso, Robinson, cuya agresividad está acompañada de los ladridos terroríficos de una jauría de perros, aparece junto a un anuncio de un perro de raza peligrosa cuyo gesto, cuya mirada, se va moviendo en dicha marquesina. Sus ojos muestran hambre, agresividad, locura, simbólicamente quedando reflejado el *alter ego* de Robinson. Así lo ha retratado Marcos Ordoñez [2017] en su artículo en *El País*: «un frío intenso, perros abandonados, enloquecidos, casi tanto como su cuidador». En esta línea, podría establecerse un hilo de unión con el *horror* que le producía a García Lorca «el ambiente inhumano de la ciudad» [Eszter Katona, 2015: 126], lo cual ha quedado recogido en su *Epistolario Completo*.

El joven cumple uno de sus objetivos: encontrar a su padre. Delamarche, que en el pasado se había enriquecido con la Bolsa y con su negocio de carnicero, es ahora un vendedor ambulante de perritos calientes ubicado en Wall Street, de nuevo, un espacio prototípicamente simbólico. «Podría ser el padre del muchacho, y como tal le abraza, pero su cabeza está muy lejos: “Desde el 11 de septiembre”, dice, “en Manhattan todos tenemos un ojo hacia el suelo y otro hacia el cielo”» [Marcos Ordoñez, 2017].

Las referencias a *Manhattan Transfer* se hacen de nuevo evidentes si recordamos esa primera escena que presenta a nuestro protagonista su pasado como apoderado y que posteriormente cayó en desgracia, como otros muchos: de la misma forma, uno de los personajes de la novela de John Dos Passos confiesa su cegamiento por la bolsa de Wall Street, quedando



demostrado el dialogismo entre la obra de Cunillé y la novela de la década de los veinte:

[...] antes me llamaban el Brujo de Wall Street, lo cual no es más que otro ejemplo del singular predominio de la suerte en los negocios humanos... [...] durante diez años he jugado a la bolsa, durante diez años día y noche, sin perder de vista un negocio, y en diez años no me he puesto las botas más que tres veces sin contar la última [...] Amasaba dinero. Tenía cuatro Bancos en la palma de la mano. [...] adelantándome a mi siglo... [Dos Passos, 1984: 115-116].

Finalmente, el joven consigue encontrarse con su madre, quien, tras haber vivido esa buena racha económica de Delamarche, su marido, se encuentra en una deplorable situación: sin dinero, trabajando como echadora de cartas² (Tarot) y a la espera de un hijo. El encuentro entre madre e hijo tiene lugar en la Catedral de San Patricio, en el que podría ser el contrapunto espacial frente a los ya analizados, siendo este un sitio sagrado, esto es, puro o alejado de toda moral dañada; sin embargo, la hipocresía de esta sociedad continúa, sirviendo de ejemplo el comentario de la madre de que ella no es creyente, sino que «sólo [hace] lo mismo que los demás» [Cunillé, 2018: 105] por “convención”. Así, ningún lugar permite la libertad, el libre albedrío: se recupera el determinismo social decimonónico y todos nuestros personajes están sumidos en esta mediocridad de la que no hay posibilidad de redención; cada cual, en su entorno (Harlem, Bronx, Wall Street), goza de su destino, la situación que les ha tocado vivir por un contexto nacional mal empleado. Ni siquiera existe una posibilidad de medro, lo que recordaría a la picaresca áurea.

Al igual que mucha población neoyorkina, la Madre explica al muchacho que su marido «empezó a jugar a la bolsa. Primero le iba muy bien como a todo el mundo pero luego...» [Cunillé, 2018: 111]. Asimismo,

² Cirlot, parafraseando a Jung, esclarece que en el Tarot quedan representadas las «batallas» vitales del hombre: la batalla «contra los demás» y la batalla «contra sí mismo» (Cirlot, 1997: 429). Así, concluye Chevalier (2015: 977), «[...] el Tarot resulta, antes que nada, antropocéntrico, y las figuras que lo componen tienen una significación psicológica y cósmica; concierne al hombre en sí mismo y en el mundo».



la condición de embarazada recuerda a otra de las brillantes sentencias de *Manhattan Transfer*: «La procreación es una confesión de un organismo incompleto. La procreación es una confesión de la derrota» [Dos Passos, 1984: 163]. La humanidad está sentenciada al abismo.

El joven decide volver a su tierra natal, no sin antes volver a encontrarse con el Médico de la primera escena en Chinatown, quien le desvela la moraleja de esta historia, la cual se convierte en una estructura cíclica por ser el fin que retoma el principio de la obra y viceversa:

Ya sé cómo será el futuro. Y la mayoría de gente también lo sabe, pero aún así corren a tirarse las cartas por si acaso, confiando en el azar. Pero ya es demasiado tarde, incluso para el azar. Lo hemos dilapidado todo también. Sólo nos queda la codicia y la ambición. Y pronto ni siquiera eso tendremos porque ambas se habrán comido el mundo entero. [...] Uno por haber perdido todo su dinero y el otro por querer conseguir el que no era suyo. Lo más seguro es que ninguno de los dos llegue a mañana [Cunillé, 2018: 126].

Conclusiones

Xavier Albertí, su director, ha elogiado el texto de la dramaturga defendiendo que tal obra «nos ofrece una segunda oportunidad para escuchar –con mayor humanidad– los estragos de la crisis y emprender un viaje a las raíces donde están en juego los fundamentos de nuestra identidad». Esto es, *Islandia* no se remite a una exposición de un conflicto económico a doble escala (Islandia y Nueva York), sino que ahonda en la depresión espiritual que supone una pobreza *deshumanizante* y *deshumanizada* actuando como un tormento en el individualismo; la propia escenografía acompaña a esta sensación, mediante unos anuncios publicitarios cínicos hasta lo macabro y unas reflexiones por parte de los protagonistas que denuncian estas políticas de engaño, los populismos, las demagogias, las ilusiones conductoras al más absoluto fracaso. «La fuente de la vida nacional es envenenada en su manantial», dirá Oglethorpe, uno de



los personajes de John Dos Passos, mostrando el convencimiento de que la situación neoyorkina está podrida en su propio origen.

Un segundo mensaje o sentencia de esta obra es que la humanidad vive en la incertidumbre; la memoria histórica o las crisis económicas han sumido a los ciudadanos en la inquietud, la inseguridad. Ante tal sensación, proliferan las muertes, las estafas y la corrupción; las calles están plagadas de peligros inesperados y nuestros personajes han conformado este desfile de desconfianza. La Madre del muchacho lo expone claramente:

[...] Es un momento difícil para todo el mundo. La gente está muy desconcertada. La vida es aquello a lo que uno está acostumbrado. Y ahora parece como si se desmoronase todo alrededor. Hay una gran incertidumbre en el mundo [Cunillé, 2018: 109].

Si la totalidad de los personajes de esta obra representa esta comunidad inquieta, desconfiada, miserable, apartada, la Mujer Mayor evidencia tal problema: «Los ricos se protegen entre sí, pero los pobres, los pobres nos sacamos los ojos entre nosotros, eso es lo que ocurre» [Cunillé, 2018: 52]. Efectivamente, son las consecuencias que deriva de lo que ha visto y vivido en estos barrios marginales; uno de los personajes de John Dos Passos se cuestionará sobre su «existencia miserable en esta ciudad imbécil y epiléptica». En este sentido, podríamos concluirlo en las palabras de Miguel Ángel Jiménez Aguilar [2017]: en su teatro se aprecia un «cronotopo del umbral».

En ese «mimetismo de lo pequeño» señalado por Ana Prieto Nadal y, al igual que ocurre en *Barcelona, mapa de sombras*, en *Islandia* Cunillé recupera esta representación de microcosmos con el objetivo de dramatizar la miseria individualizada, no colectiva como se impregna en la Historia: las crisis a nivel general presentan una mínima pobreza, nada comparable a la representada en círculos concretos, como se ha expuesto en esta obra. Esta técnica es identificable en la obra ya citada de 2006: los personajes de



Barcelona, mapa de sombras también profundizan acerca de los derroteros de la posmodernidad.

Una de las similitudes entre ambas obras es la falta de solidaridad o humanidad ya comentada. Si ya hemos visto en *Islandia* la soledad de cada personaje, la Joven argentina de la obra de 2006 se lamenta de tal abandono: «Míreme a los ojos. No me haga usted lo mismo que todos. Aquí para que alguien la mire a una a los ojos tiene que cortarse un dedo, por lo menos, o caerse en la calle. [...] A veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y que me pregunten si me hice daño». De la misma forma, esa incertidumbre genera la falta de *valor* humano: «La gente solo habla de verdad cuando no tiene nada que perder. O cuando están a punto de morirse. Y entonces se acostumbran a decir cosas muy poco interesantes», dirá la dueña del hostel en *Barcelona*. En definitiva, el modelo estético e ideológico de la autora es equiparable en estas dos obras: la necesidad de dar cuenta del *individualismo marginalizante* al que ha conducido la posmodernidad, el capitalismo, la globalización. De hecho, la actriz Montserrat Carulla –en su interpretación de la anciana en la obra de 2006–, calificó el teatro de Cunillé como un teatro «que aborda "sentimientos, sensaciones y pasiones" y, sobre todo, "la soledad del ser humano"»³. Como apunta Marcos Ordoñez [2017], son «voces de seres desnortados, misteriosos, supervivientes».

Asimismo, el universo de personajes de ambas creaciones no concretiza en nominalizaciones. Hay personajes que carecen de nombres propios, siendo presentados como «Él/Ella», «Hombre», «Joven», «Mujer», etc. Toni Casares (2004), director de la Sala Beckett, explica el motivo de ello: «[...] una voluntat, més teòrica que real, d'una major universalitat o potser, simplement, perquè l'excessiva concreció podria fer semblar que la seva ficció té certa vocació d'exemple o de *llició* per als espectadors».

³«'Barcelona, mapa de sombras' inaugura la Sala Francisco Nieva del Nuevo Teatro Valle-Inclán», *Europapress cultura*, Madrid, 28/02/2006.



Sin embargo, desde la primera escena, Cunillé ha introducido el mensaje y problema de este asunto: «Si no hay culpa entonces tampoco puede haber culpables» [2018: 26]. El teatro actual, pues no solo Cunillé sino también Laila Ripoll, Angélica Liddell, Alberto Conejero y Juan Mayorga lo llevan a cabo, insiste en la necesidad de la introspección, el autoanálisis y la auto-culpabilidad. Si los personajes, el lector, el espectador, no son capaces de asumir una culpabilidad por los errores cometidos, por ser promotores o receptores de los mismos o incluso partícipes pasivos, la situación de la humanidad no puede mejorar sino que se mantendrá negativamente, repitiendo los errores pasados por no haber sabido reconocerlos y redimirlos. En la primera escena, la conclusión premonitoria o apocalíptica del Hombre es sentenciosa: «Sólo sobrevivirán unos cuantos hombres y dioses que volverán a poblar el mundo y todo comenzará de nuevo otra vez» [2018: 27]. La desconfianza en la humanidad es latente a lo largo de toda la obra, de ahí que esta sea circular: el final de la obra recupera la primera escena, el quinceañero que vuelve a Islandia y el despertar del treintañero una mañana cualquiera en la que ha decidido viajar a Nueva York. Niño y Hombre descubriendo el fracaso de la humanidad mediante unos personajes denigrados por unos gobiernos despreocupados de sus ciudadanos:

A través de personajes de rica vida interior en los que afloran variadas sensibilidades, y gracias a unos diálogos a partir de distintos tonos de soledad, Cunillé muestra al sobrecogido espectador, que la realidad es mucho más ambigua, compleja y contradictoria de lo que aparenta [Dossier de la Companya Hongaresa de Teatre. *Aquel aire infinito*].

Raquel Vidales [2018], en su comentario acerca del estreno en el Teatro María Guerrero de Madrid, resume perfectamente el mensaje de la obra que hemos venido analizando a través de los personajes, la simbología y el microcosmos creado por la dramaturga catalana:



Un viaje incómodo, fatigoso, sin concesiones: no hay lugar para el turismo ni el entretenimiento. No les voy a mentir, este no es un texto fácil, requiere atención y le sobran algunos momentos discursivos, pero es un texto necesario: nos traslada justo al instante posterior al batacazo, ese momento de confusión en el que uno todavía no sabe lo que ha pasado ni por qué. Y nos recuerda desde la primera escena, con un bucle temporal fantástico, que aquello que pasó puede volver a pasar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VALERO, Encarna, «Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad» en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 5, 2013, pp. 1-11
- AVILÉS, J, Rosa Pardo e Isidro Sepúlveda, *Las claves del mundo actual. Una historia global desde 1989*, UNED, Madrid, Editorial Síntesis, 2014.
- CASARES, Toni, *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé (L'acció té lloc a Barcelona) [en línea], 2004. URL: <https://www.salabeckett.cat/wp-content/uploads/2016/07/dossier-Barcelonamapa-dombres.pdf>
- CHEVALIER, Jean (Dir.), *Diccionario de los símbolos*, Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial, (2015).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- CUNILLÉ, Lluïsa, *Islandia*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2018.
- DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, Trad. José Robles Piquer, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, Granada, Editorial Comares, Patronato Municipal Huerta de San Vicente, 2001.
- GUALBERTO VALVERDE, Rebeca, (2011): «La ciudad enferma: Espacio, metáfora y mito en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos» [en línea] en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, N°1, pp. 175-194.
- JIMÉNEZ AGUILAR, Miguel Ángel, «El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015). Prólogo de



José Romera Castillo. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales, 2016, 212 págs.» en *Revista Signa* 26, UNED 2017, pp. 633-635.
[Reseña]

KATONA, Eszter, «Nueva York en un poeta» en *Colindancias*, 2015, vol. 6, pp. 117-135.

MARCH TORTAJADA, Robert, «Sobre(vivir) las sombras y los hijos» en *Revista d'estudis literaris ibèrics*, N°3, 2009, pp. 3-32.

ORDOÑEZ, Marcos, «Después de la caída. Lluïsa Cunillé ha vuelto con 'Islàndia', una pieza mayor sobre los estragos de la crisis, dirigida por Xavier Albertí con formidable reparto», *El País* (Babelia), 11/10/2017 [en línea]

PRIETO NADAL, Ana, «El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...: Blancanieves*, de Angélica Liddell» en *Revista Signa* 22, UNED, 2013, pág. 598.

VIDALES, Raquel, «Islandia. ¿Se acuerdan de la crisis? 'Islandia', de Lluïsa Cunillé, es una obra incómoda que nos recuerda que aquello que pasó puede volver a pasar» en *El País* (Cultura) 13/06/2018 [en línea]



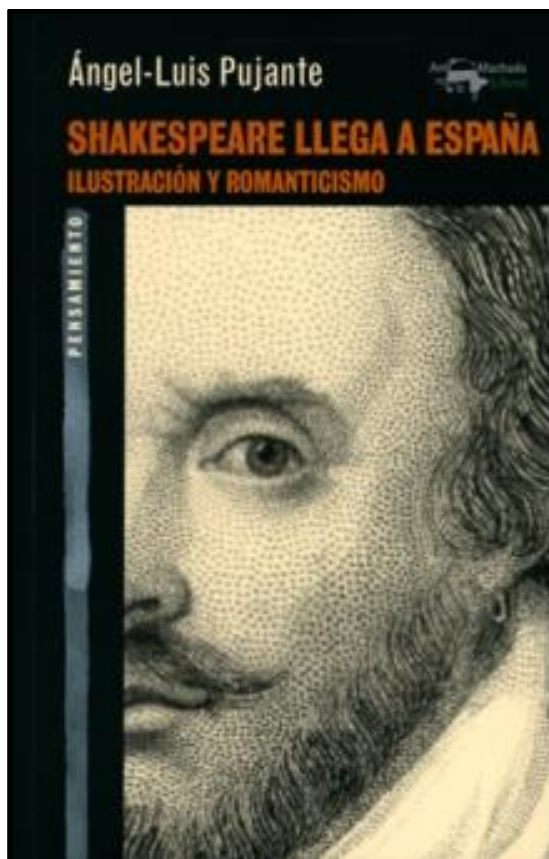
En primera fila

Front row

En première file

**PUJANTE, Ángel-Luis, *Shakespeare llega a España.*
*Ilustración y Romanticismo***

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo
ballesteros@ceu.es



PUJANTE, Ángel-Luis,
Shakespeare llega a España.
Ilustración y Romanticismo,
Madrid, Alcalá de Henares,
A. Machado Libros, 2019,
384 pp.
ISBN: 9788477748519

Con este libro, el profesor Pujante aporta a la comunidad investigadora una historia de la imagen de Shakespeare en España a lo largo de dos siglos: desde el primer volumen en lengua original que pudo llegar en el siglo XVII, hasta la recepción de los críticos españoles que escribieron sobre él a mediados del siglo XIX.

Este trabajo no se circunscribe a un examen de las traducciones españolas, casi todas ellas realizadas a partir de traducciones francesas anteriores, sino que amplía el marco para alcanzar una perspectiva más precisa, y tiene en consideración las ediciones en lengua original que importan por su momento de entrada en España, la recepción en la Península de las críticas sobre Shakespeare procedentes de Francia y de la propia Inglaterra, la posición adoptada por ciertos escritores españoles de renombre en su época, las representaciones teatrales sobre temas shakesperianos y la aceptación del público teniendo en cuenta siempre y en todos los casos las circunstancias históricas y culturales en que se desarrollaban unas y otras.

En esta entrega, se compendia de modo ágil y ameno lo esencial de casi veinte años de investigación, varios proyectos financiados y dirigidos por el eminente catedrático de Murcia y medio centenar de trabajos suyos publicados, referentes a la presencia de Shakespeare en España. Pero, además, se revisan y completan, se organizan y relacionan los contenidos de modo que el lector obtiene un todo de la materia perfectamente claro, un recorrido por el Shakespeare recibido y comentado con los mojones enlazados entre sí y conectados con la evolución del teatro, de sus mecanismos y de sus críticos en España, las circunstancias históricas y culturales con las que convivió o que dificultaron su lectura, sin olvidar la repercusión de obras, óperas e incluso parodias que recreaban tramas y motivos shakesperianos.

El profesor Pujante se manifiesta en deuda con cuantos trabajos anteriores se han referido a la recepción de Shakespeare en España, pero lo cierto es que algunos de los más perspicaces se deben a él mismo y solo él argumenta con exactitud y resuelve varios enigmas, así como desvela diversas intrigas, equívocos y errores respecto cómo fue penetrando el conocimiento de la figura de este grande de la literatura y de sus obras, a través de qué ediciones, adaptaciones, tergiversaciones, modificaciones, expurgos.



El estudio comienza con el análisis de los datos referentes a las más remotas presencias de Shakespeare en España, como un ejemplar del primer infolio de sus obras, supuestamente visto por Gayangos en la antigua casa vallisoletana del conde de Gondomar, pero nunca encontrado (asunto al que el autor, como otros estudiosos, había dedicado ya varios artículos), y otro ejemplar de la segunda edición del infolio, de 1632, expurgado por un jesuita, Sankey, ejemplar valioso como testimonio de la posición que la Iglesia católica pudiera adoptar en el siglo XVII respecto a distintas obras de este dramaturgo, entre ellas *Medida por medida*, arrancada del conjunto.

La historia de Shakespeare en la España del siglo XVIII comienza con la entrada de una edición en 1742, autorizada sin reparos por el censor eclesiástico, y continúa en 1764 con una opinión de segunda mano de Nifo, publicada en su *Diario de Madrid*, cuyos entresijos y fuentes analiza y explica el profesor Pujante. A esta siguen, pocos años después, las de Cadalso y Rubín de Celís en el mismo año 1772 en que se estrena en el teatro *Hamleto, rey de Dinamarca*, una refundición neoclásica procedente de una traducción francesa, que ni siquiera llegó a publicarse. En el siguiente decenio, los diarios españoles se hacen eco de las diatribas suscitadas en Francia en torno a Shakespeare, no precisamente favorables al dramaturgo, como tampoco lo fue ni en sus comentarios, ni en su biografía sobre el poeta inglés, Leandro Fernández de Moratín, a quien se debe, sin embargo, una traducción de *Hamlet* a partir del original inglés, aunque pareció ayudarse de la traducción francesa de Le Tourneur. Respecto a este periodo, el autor del volumen resume las tendencias críticas, su procedencia y su alcance, y así mismo establece los parámetros y vaivenes de gusto estético para entender la imagen de Shakespeare transmitida por unos y otros críticos, filósofos, traductores y escritores, y de cómo llegó a suscitarse, ya muy cerca de 1800, una polémica entre los lectores del profesor Blair, en traducción de Munárriz, que reconocían los méritos – aunque también los defectos – de Shakespeare, y los partidarios de la



negativa visión que de él se recogía en la obra de Batteux, traducido por Arrieta.

El «largo» siglo XVIII español, que se prolongó durante el primer tercio del siglo XIX, correría paralelo en la apreciación de Shakespeare respecto a la lenta, progresiva, dudosa aceptación de la estética romántica ya en plenitud en Alemania e Inglaterra. La traducción de *Otelo* estrenada en 1802, debida a Teodoro de La Calle, lo era de una versión neoclásica francesa bastante libre de Ducis y se representaría durante varias décadas con un éxito dependiente de actores como Máiquez. La parodia *Caliche* y su subida a los escenarios en los años veinte se muestran como garantías de la fama alcanzada por *Otelo*, como así mismo *Shakespeare enamorado*, de Duval, estudiadas ambas con cierto pormenor en este libro. La aceptación de la ópera de Rossini reforzaría lo que los profesores Pujante y Calvo han dado en denominar la «otelomanía» que imperó a finales de los años veinte y principios de los treinta.

Respecto a *Romeo y Julieta*, se analizan en el libro las fuentes y características la ópera anónima *Julieta y Romeo* y las versiones libérrimas de 1803 (*Julia y Romeo*) y 1817, en realidad adaptaciones de versiones francesas, como se argumenta de modo convincente y certero.

En cuanto a *Macbeth*, también la primera versión española, de 1803, lo es de una adaptación francesa de Ducis hecha por La Calle, del mismo modo que a partir de Ducis Antonio de Saviñón y Manuel García Suelto escribieron otras.

Con la introducción de la estética romántica, que proporcionó a los hermanos Schlegel argumentos por los que admirar a Shakespeare y que en España defendería, aunque de otra manera, Böhl von Faber frente a José Joaquín de Mora, se dio paso a una progresiva admiración por Shakespeare que se concretaría en artículos publicados en *El Europeo* en 1823, en el *Diario Mercantil de Cádiz* en 1825, en el famoso *Discurso* de Durán de 1828 o en el de Donoso Cortés de 1829, todo lo cual queda perfectamente sintetizado y sus porqués explicados.



Igualmente expone el profesor Pujante, con mayor número de documentos, argumentos y nuevas conclusiones, la repercusión que produjo en los emigrados españoles el contacto con la literatura inglesa y la plena dedicación a tareas intelectuales en Inglaterra: repasa y completa lo sabido sobre los casos de Manuel Herrera Bustamante, José Joaquín de Mora y la evolución de su perspectiva sobre Shakespeare, Antonio Alcalá Galiano y Blanco White.

De vuelta a España, el libro ahonda en las adaptaciones y representaciones teatrales habidas en los años plenamente románticos españoles, esto es, 1834-1844: el éxito de *Los hijos de Eduardo*, traducción de una obra de Delavigne inspirada en *Ricardo III*, y la polémica acogida por parte de crítica de público de la primera traducción directa del inglés de *Macbeth*, realizada por García de Villalta conforme a planteamientos en parte neoclásicos.

El trabajo se cierra con la revisión de las ideas transmitidas por los llamados «críticos eclécticos» que fueron ganando terreno en España desde finales de los años treinta y fueron imponiéndose en los cuarenta. En este periodo, Shakespeare quedó completamente asentado y reconocido positivamente en España.

En conclusión, solo la pericia de un gran maestro en Shakespeare podía destrenzar, calibrar, ajustar y juzgar la multiplicidad de datos, su coherencia y engarce; dominar la panorámica y los detalles, seleccionar y sintetizar los elementos para trazar la historia de la presencia shakespeareana, la evolución de su imagen y las peripecias de su recepción, con la agilidad de la divulgación y el rigor, la exactitud, del mayor especialista. Los enamorados de Shakespeare encontrarán materia de reflexión y de diversión; los estudiosos de su obra, la explicación de muchos aspectos de las traducciones y adaptaciones, de su devenir entre el público y los lectores más o menos intelectuales; los interesados en la historia del teatro español, nuevas perspectivas con que completar los conocimientos actuales; y todos, la certeza de que cada afirmación vertida en este libro se

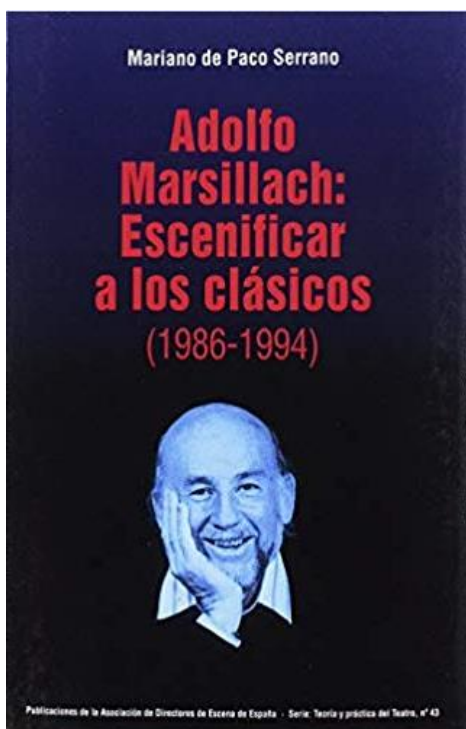


apoya sólidamente en toda una suma de datos y elementos cargados de complejidad.



***Adolfo Marsillach: Escenificar a los clásicos
(1986-1994)***

Francisco Vicente Gómez
Universidad de Murcia
fvicente@um.es



DE PACO SERRANO, Mariano,
*Adolfo Marsillach: Escenificar
a los clásicos (1986-1994)*.
Madrid: Asociación de
Directores de Escena de España
(Serie: Teoría y práctica del
Teatro, nº 43). 2018, 444 pp.
ISBN: 978-84-17189-15-0.
Presentación de Juan Antonio
Hormigón.

El libro de Mariano de Paco Serrano es un detallado y pormenorizado análisis de los montajes que sobre textos clásicos españoles hizo Adolfo Marsillach durante los dos períodos en los que dirigió la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1989 y 1992-1996) –en adelante CNTC-. Cada estreno es objeto de un capítulo, diez en total. La obra cuenta con la «Presentación» de Juan Antonio Hormigón, quien nos familiariza con la vocación teatral de su autor (p. 9), con la transformación de una tesis doctoral en libro (pp. 10-11), y con la gestación de la CNTC y el papel que jugó en ella Marsillach (pp. 11-12).

Mariano de Paco Serrano organiza su estudio a partir de las puestas en escenas, capítulos 1 al 10. Antes, el crítico, y también director, murciano afincado en Madrid, en un «Preámbulo» nos esboza brevemente la figura polifacética de Adolfo Marsillach (pp. 21-23), y su quehacer global en el teatro (pp. 23-31), así como el plan que el ensayo sigue. Y destaca que ha sido su trabajo en todos los frentes de las artes escénicas y, en particular, su labor como director, en particular en el teatro clásico, que empieza ya en 1955, lo que ha llamado su atención, en particular su ‘actitud rompedora’ (pp. 24-26). Este hecho explica el objeto del libro: las diez puestas en escena sobre textos del Siglo de Oro, incluida *La Celestina*, que llevó a cabo durante el tiempo que estuvo al frente de la CNTC (p. 26).

Sigue al «Preámbulo» un capítulo preliminar que contiene unas observaciones del propio crítico sobre la relación de Adolfo Marsillach con la CNTC («Adolfo Marsillach y la Compañía Nacional de Teatro Clásico», pp. 33-42). Una relación fundamental, y que se remonta al momento mismo de la creación de esta Compañía y su puesta en marcha (pp. 33-34), y dura casi diez años, a lo largo de dos períodos: desde su fundación en 1986 hasta 1989, y de 1992 a 1996. En este tiempo Marsillach asume el reto de representar obras clásicas, nacionales y extranjeras con criterios modernos que las acerquen al público del momento (p. 35).

Teniendo en cuenta todo el proceso creativo del teatro, que va del texto dramático a su adaptación, la transducción en signos escénicos que hace el director, y que plasma en el Cuaderno de dirección, hasta llegar a su recepción crítica (pp. 29-30), De Paco Serrano organiza el análisis, dentro de cada capítulo, de la labor de Marsillach con los clásicos españoles ateniéndose a la cadena interpretante que pone en marcha un montaje escénico. Y adelanta una conclusión que demostrará a lo largo del mismo: «Marsillach renovó la lectura de los textos clásicos, modernizó la forma de interpretar de los actores, dio un giro completo al tratamiento del espacio...» (p. 30).



El plan de trabajo que De Paco diseña para la comprensión del despliegue de significaciones que entraña la dirección escénica de Marsillach es claro y preciso: a partir del ‘interpretante’ más inmediato que es la adaptación del texto original, que el director catalán encarga a destacados colaboradores y escritores y la escenografía del argentino Carlos Cytrynowski, el director desencadena una dinámica también interpretante que se remonta a su propia concepción escénica, que es documentada ampliamente (p. 30), y generalmente indicada en la ‘Introducción’ de cada capítulo.

El ‘interpretante dinámico’ descansa en aspectos fundamentales que integran el Cuaderno de dirección: a) el ‘guión argumental para la escena’, que comprende «a aparición de los elementos de la trama del modo que han sido compuestos desde la versión para su montaje», esto es, «el guión que el director podría haber realizado después de la primera lectura del texto, como parte de su Cuaderno de dirección para clarificación personal con vistas exclusivamente a su puesta en escena» (p. 50), aunque no se trate más que de una escaleta de frases cortas y esquemas estructurales; y b) los ‘elementos de significación escénica’, o enumeración de los detalles escénicos que, a partir del guión argumental, «el director ha utilizado para crear la escenificación: espacio, iluminación, movimiento de los intérpretes, música» (p. 56), sonido, dicción del verso clásico, etc. Obtenidos de la observación de las grabaciones de los espectáculos.

El Cuaderno de dirección y el visionado de las grabaciones son las dos fuentes principales en las que De Paco Serrano ha cimentado su pormenorizada y paciente reconstrucción del ‘guión argumental’ y de los ‘elementos escénicos’. Tarea muy exigente en sí misma, que resuelve brillantemente tanto en lo que se refiere a su escritura, capítulo a capítulo, como en lo que tiene que ver con el esfuerzo documental que ha tenido que hacer (p. 32). Su lectura ‘nos pone ante los ojos’ cada uno de los montajes de Marsillach. Mariano de Paco Serrano proporciona para la Memoria un registro excepcional de la labor innovadora del citado director en nuestro



teatro clásico. Esta cadena interpretante de la dirección encuentra un final – histórico y por tanto parcial- en la recepción que la obra ha tenido en público y crítica, y que el estudioso también documenta suficientemente en la ‘Introducción’ a cada capítulo.

Durante su primera etapa al frente de la CNTC, Adolfo Marsillach realiza hasta seis montajes sobre textos de nuestro Siglo de Oro, incluida *La Celestina*. Combina la puesta en escena de textos poco conocidos y poco representados, los tres primeros (*El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, en 1986 ; *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, también en 1986 ; *Antes que todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca, en 1987), con obras de renombre y muy representadas, las otras tres (*La Celestina*, de Fernando de Rojas, en 1988; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, en 1988; y *El vergonzoso en palacio*, igualmente de Tirso de Molina, en 1989).

Cumplía de este modo Adolfo Marsillach con uno de los propósitos que animó su labor al frente de la Compañía. También con el de alternar tragedias y comedias, configurar un repertorio definido para esta, y producir una ‘forma de hacer los clásicos’, con investigación y experimentación, que acercara sus argumentos a las inquietudes del espectador contemporáneo (pp. 46-47), subraya De Paco Serrano (pp. 207-208). Mostrar esa ‘forma’ es el principal empeño también del autor del libro.

Respecto del ‘guión argumental el crítico destaca dos logros del director: la limpieza argumental del ‘enredo’ y de la ‘ejemplaridad moralizante’ de algunas de las obras, llevando el énfasis a la nitidez de la acción y de los diálogos; siempre desde el respeto al texto. Así en *El médico de su honra* (capítulo 1) busca Marsillach hacer del conflicto universal del honor una lectura ideológica de la hipocresía (pp. 46-47); en *Los locos de Valencia* (capítulo 2) muestra a un Lope sin moraleja y pone el foco en la celebración festiva del amor (pp. 74-75); en *Antes que todo es mi dama* (capítulo 3), hace de esta comedia calderoniana un puro espectáculo de entretenimiento, al insertar la representación en un simulacro de rodaje de una película (p. 108). Y en *La celestina* (capítulo 4), limita mucho la



moralidad ejemplarizante y hace de ella la acción del amor loco como desafío a la sensatez del matrimonio (pp. 142-145).

Idénticas estrategias emplea en el montaje de *El burlador de Sevilla* (capítulo 5), a cuyo don Juan resta ejemplaridad y lo convierte en un ser malvado que se burla de las reglas sociales (p. 185), sometiendo su trama a la misma claridad argumental que lleva a cabo en el siguiente montaje y último de esta primera etapa, *El vergonzoso en palacio* (capítulo 6), que transforma en una especie de cuento cercano al cómic (p. 204). La táctica de Marsillach con los textos es siempre parecida, afirma De Paco Serrano: respetar el texto quitándole inconcreciones y enredos con el fin de hacer nítida su acción al espectador (pp. 208-209).

En relación a los ‘elementos escénicos’ las soluciones de Marsillach son igualmente atrevidas (p. 104), aunque siempre apoyadas en un meticuloso trabajo con los actores, incluido el recitado del verso –natural y nada afectado–, y en un trabajado empleo de la luz, la música, el sonido y el vestuario –como la edición enseña reproduciendo a todo color una representativa muestra de figurines–. Por lo general el director, indica De Paco Serrano, busca ‘sugerir más que reproducir’ el espacio escénico de las obras, y hacer la acción y diálogos siempre visibles al espectador (p. 57). Propósito artístico que le conduce a definir espacios escénicos minimalistas y polivalentes, con pocos elementos escénicos pero polifuncionales (p. 65), como sucede en *El médico de su honra*, de Calderón; espacios únicos compartimentados, que permiten huir del convencional ‘entra y sale’ en *Los locos de Valencia*, y resolver la multiplicidad de localizaciones y los continuos desplazamientos, a la manera de un juego, en el montaje de *La celestina*. En otras ocasiones se vale del ingenio puro y en *Antes que todo es mi dama* apuesta por la simulación de un montaje cinematográfico de la comedia calderoniana (p. 108).

Semejantes criterios escénicos (espacio mínimo y objetos polivalentes), advierte Mariano de Paco Serrano, aplica Marsillach a los dos siguientes montajes, los dos de Tirso de Molina, aunque de diferente



registro: en *El burlador de Sevilla* –en coproducción con el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires y con actores argentinos-, la escenografía única le permite no abusar del ‘enredo’ (pp. 180-190). Su recepción en España no fue unánime. Uno año más tarde, en 1989, en *El vergonzoso en palacio* (capítulo 6), decide desenredar la acción creando la ilusión de un laberinto a partir de paraguas, luces de neón, juego de espejos, cubos etc. (p. 236). Propuesta radical que tuvo una acogida general positiva (p. 215).

Tras su paso por la Dirección General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Adolfo Marsillach regresa a la dirección de la CNTC en 1992, y hasta 1996, y lo hace atreviéndose con un montaje de una obra nunca representada antes: *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, (capítulo 7). Le seguirán puestas en escena de obras de renombre, como en 1993 *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, (capítulo 8), y en 1994 *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, (capítulo 9). Concluirá esta segunda etapa y su dirección al frente de la Compañía ese mismo año con un nuevo montaje de la obra con la que había abierto repertorio allá por 1986, con *El médico de su honra* (capítulo 10).

Con un quehacer escénico con los textos clásicos españoles muy definido y aquilatado, Adolfo Marsillach, sostiene Mariano de Paco Serrano, sigue empeñado en acercar estas obras al público y divertirle (p. 297). Al servicio de este doble interés pone su sabiduría como director de escena, tanto en su trabajo con los ‘guiones argumentales’, como en la decisión sobre los ‘elementos escénicos’. Continúa ‘clarificando’ los argumentos de cara a una acción y diálogos nítidos: en torno a una disparatada historia de amor y tolerancia, en clave burlona, en *La gran sultana* (pp. 245-250); en torno a la rebelión de un pueblo contra la práctica política injusta en *Fuente Ovejuna* (p.273); a la crítica del fingimiento y la doble moral en clave feminista en *Don Gil de las calzas verdes* (p. 323); y a la hipocresía del orden social impuesto en la nueva escenificación de *El médico de su honra* (p. 344).



Las puestas en escena siguen empeñadas en ‘dialogar’ con el público que tendrá enfrente con montajes ágiles, que resuelvan con facilidad la presencia de múltiples lugares y las transiciones de una acción vertiginosa. Sin por ello renunciar del todo a la maquinaria teatral en *La gran sultana* (p. 260), y en *Don Gil de las calzas verdes* (p. 323). Aunque el esquematismo escénico sigue siendo su estrategia preferida, como sucede en *Fuente Ovejuna*, y en la nueva representación de *El médico de su honra* (p. 328).

Para terminar, quiero destacar dos aspectos del libro de Mariano de Paco Serrano: a) uno intrínseco, la certera propuesta de análisis y descripción que contiene de una puesta en escena; b) otro extrínseco, pero no por ello menos importante, la cuidada edición del libro, incorporando fotografías en blanco y negro de cada uno de los montajes, a color de los figurines empleados, así como la inclusión de un anexo que ‘muestra’ la labor de escenificación concreta, en este caso de *Antes que todo es mi dama*. Elementos de gran valor en estudios como este, pues a pesar de lo costoso que resulta editarlos ‘ponen ante los ojos’ de lectores y críticos la cadena de ‘interpretantes’ que el trabajo de dirección despliega. Todo ello no hace sino sumar virtudes a un excelente ensayo que acerca al lector de hoy un trabajo de dirección ya modélico en la representación de nuestros clásicos, como es el realizado por Adolfo Marsillach.



**DÍAZ-MARCOS, Ana María, *Escenarios de crisis:
Dramaturgas españolas en el nuevo milenio***

Virtudes Serrano
Academia de Artes Escénicas de España
virtudesjserrano@hotmail.com



Ana María Díaz-Marcos,
*Escenarios de crisis:
Dramaturgas españolas en
el nuevo milenio*. Benilde
Ediciones, Sevilla, 2018. 531
págs. ISBN 978-84-16390-
77-9.

Siempre es bienvenida una edición de textos de autoras españolas actuales como la que nos presenta en este volumen la profesora de la Universidad de Connecticut Ana María Díaz-Marcos. Quien, desde el otro lado del Atlántico, sigue una línea de investigación sobre las dramaturgas españolas iniciada tiempo atrás, también allende los mares, en los años ochenta del pasado siglo, por la admirada investigadora norteamericana y buena amiga Patricia O'Connor, que entonces se preguntó quiénes eran las autoras españolas y qué han escrito y «¿Por qué no estrenan las mujeres en España?» (*Estreno*, X 2, 1984) y lo respondía en 1988 al publicar en

Fundamentos, prologada por Antonio Buero Vallejo, la primera antología de *Dramaturgas españolas de hoy*.

Por fortuna, al correr el tiempo ha cambiado la suerte de las autoras, entonces desconocidas y sin espacio propio en el que mostrarse, y la presencia de las mujeres autoras dramáticas hoy ya no es un hecho aislado; los parámetros de construcción de sus obras ya pueden ser más variados de lo que lo fueron en los primeros momentos, en los que tanto ellas como quienes nos dedicamos a contribuir a su presencia activa con nuestros estudios pensábamos necesario modificar el canon de construcción de personajes e historias a partir de la nueva mirada que la mujer aportaba por su experiencia en el mundo. En una reciente publicación (*Escritoras Españolas Contemporáneas-Identidad y Vanguardia*, 2018), Pilar Nieva de la Paz, destacada investigadora en el teatro escrito por mujeres, desde las que protagonizaron las vanguardias de hace un siglo, pone de relieve la singularidad y riqueza del teatro de autora de hoy y afirma que, aunque es necesario seguir poniendo de manifiesto «las trayectorias vitales y los logros profesionales de las pioneras [...], las siguientes generaciones de escritoras han consolidado plenamente su vocación de crear y cambiar la realidad».

Feminista o no, el teatro escrito por mujeres de aquellos gloriosos años ochenta de la Asociación de Dramaturgas, impulsada por Patricia O'Connor y presidida por Carmen Resino (la autora más veterana que concurre en la presente antología) abrió la puerta a la normalización de la situación de la autora en el panorama del teatro español y, desde finales de los noventa, tal estado de normalidad es el habitual. Las autoras tienen exactamente los mismos problemas que los autores porque escribir teatro como género literario es algo diferente a entrar en los procesos de producción y las dificultades, en este aspecto, las están padeciendo por igual unas y otros.

Quizás la distancia geográfica sea un obstáculo para calibrar esta realidad y eso lleva a utilizar en este libro, sobre todo en el Epílogo, ciertas aserciones que pudieron tener sentido en los años de los que proceden



algunas citas (ocurre con las que se expresan a partir de un texto de Cristóbal de Castro, de 1934, en la nota tres del texto con el que se cierra el volumen), pero no ahora, cuando algunas de las antologadas han ganado importantes premios nacionales, estrenan con frecuencia en teatros públicos con las mismas limitaciones que los dramaturgos, casi siempre independientes de los valores artísticos; a este respecto es preciso recordar, al hilo de la queja de una joven autora, ganadora en 2016 del Premio Nacional de Literatura Dramática, por no haberse producido la representación de su texto (citada en la nota 21 del texto), que autores de gran talla y larguísima trayectoria como Jerónimo López Mozo, Domingo Miras o Alberto Miralles, por poner algunos ejemplos que lo obtuvieron en 1999, 2000 y 2006, tampoco han sido nunca representados; sí los obtenidos en la misma categoría por Luisa Cunillé (2010) Angélica Lidell (2012) y Laila Ripoll - Mariano Llorente (2015); quizás porque el teatro, fuera de su faceta textual, como estructura económica y organizativa, es un poco madrastra de sus hijos.

Una muestra significativa de la normalización que se ha producido en el ámbito del teatro y que, desgraciadamente, no ha tenido efecto en otras manifestaciones de nuestra sociedad reside en estos *Escenarios de crisis* que comentamos, donde los temas son tan diversos como los problemas que aquejan al mundo del siglo XXI, donde las creadoras han puesto el foco en diversidad de conflictos y ya no se sienten impelidas a reivindicar en sus obras un protagonismo femenino único, que en otro tiempo fue necesario.

Comienza esta valiosa antología con una amplia Introducción de Ana María Díaz-Marcos, cuyo título es el del conjunto del libro: «Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio»; se encuentra dividida en distintos apartados, trabajos ensamblados para configurar este panorama: «Visibilizar a las dramaturgas españolas» (17-31), «Una antología de mujeres escritoras» (31-36), «Contemporáneas: escenarios de crisis» (37-55), «Teatro para leer: propuesta para un ágora/aula digital» (56-67), «Teatro contemporáneo y mundialización» (68-74), «Teatro, violencia,



poder y marginación» (75-89) y unas «Respuestas dramáticas a la crisis», donde las quince autoras contestan a la pregunta: «Cuál es el valor que otorgáis al teatro, la escena, la vivencia y/o el quehacer teatral en la presente coyuntura de crisis global» (90-66). Las «Notas» y una relación de «Obras citadas» (97-102 y 103-118) completan el trabajo de la profesora Díaz-Marcos. El corpus central de la obra lo compone la antología de textos (121-521), precedido, cada uno de ellos, por una breve semblanza de su autora. Cierra el libro un «Epílogo» («Miradas entre bastidores: reflexiones sobre autoría femenina en escenarios de crisis»), de Ruth Z. Ruste-Alonso.

Con el tema central de la «crisis», cada una de las participantes concede a su texto estructura, longitud y desarrollo muy diferentes, si bien todas coinciden en el interés de convertirse en testigos de su presente; se compone así un caleidoscopio de realidades conflictivas que, en el marco de la actualidad, de la evocación literaria o de la recreación histórica da cabida a las múltiples encrucijadas a las que se enfrenta el ser humano.

El texto de Lola Blasco, una joven que ejemplifica lo que más arriba hemos afirmado sobre la normalización de la autora teatral en el panorama público de su tiempo, lleva por título *La confesión de Don Quijote* y desarrolla, a través del extenso monólogo del Caballero en sus últimas horas, ante el cura, su desengaño, recalando en temas de actualidad, como la crisis de los inmigrantes sirios. En *Kramig*, Marta Buchaca traza, como en el clásico *Paso de las aceitunas*, una disputa matrimonial sobre diversas situaciones que no se han producido, antes del nacimiento del niño que espera la pareja en litigio. El sentido del humor salpica un espinoso tema de elección final.

Antonia Bueno, mujer emprendedora del teatro, vuelve a hacer una incursión en una figura femenina de la historia en *Las mil y una noches de Sara Bernhard*; esta vez es su protagonista, Sara Bernhard, quien se enfrenta a una joven actriz en un texto metateatral donde dos concepciones de la escena plantean sus contrastes. Diana de Paco, la primera mujer que ganó el Premio Palencia, en 2008, aborda en *Apofis* temas de engaños, acosos,



desamor, confusión, en un proceso hábilmente trazado, presidido por la intriga y los descubrimientos. La crisis afecta a todos los personajes y la maraña en la que están atrapados solo podrá desenredarse en otra dimensión.

En *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre*, Juana Escabias habla del fracaso de una pareja, pero el sentido del texto se amplía a la consideración de la posición de las mujeres obligadas a un matrimonio no deseado. *Madres*, de Tina Escaja, diseña la crisis de sus personajes a través de cuatro décadas del siglo XX pero, tras oponer a las protagonistas, concluye con un canto de solidaridad. Un brevísimo texto de Beth Escudé, *La gallina ciega*, marca la diferencia de códigos que impiden la comunicación. Verónica Fernández sitúa la acción en la España de 1968, en *Liturgia de un asesinato*, y compone allí una trama de intriga.

Dos mujeres, Aspirante y Jefa, se enfrentan en la *Entrevista atravesada*, de Yolanda García Serrano; la primera defiende sus derechos de mujer trabajadora a ser madre; la segunda opta por el bien de la empresa. *Si en la ciudad la luz*, de Eva Guillamón, propone ella la visión de un inquietante e incierto futuro de la ciudad (cárcel o cementerio) que carece de luz y de relaciones humanas. Con agilidad de procedimientos, los dos personajes de *Cortinas opacas*, de Gracia Morales, pasan del diálogo a la violencia: ella es una escritora; él, el técnico que ha ido a arreglarle el ordenador.

Una terrible crisis de otra cultura, la política de hijo único proclamada en China, motiva la terrible tragedia vivida por los personajes de *Madres de cristal*, de Carmen Pombero. En *La otra boda*, de Carmen Resino, el protagonista es un personaje masculino monologante que espera. La autora había escrito *La boda*, protagonizada por una mujer que también luchaba contra el tiempo en otra espera. En ambos casos, la veterana dramaturga enfrenta a sus personajes con sus fantasmas y resuelve con un humor amargo las crisis que padecen. Los dos últimos textos del volumen se centran en sendos personajes reales. Laila Ripoll elige a Goya para trazar su



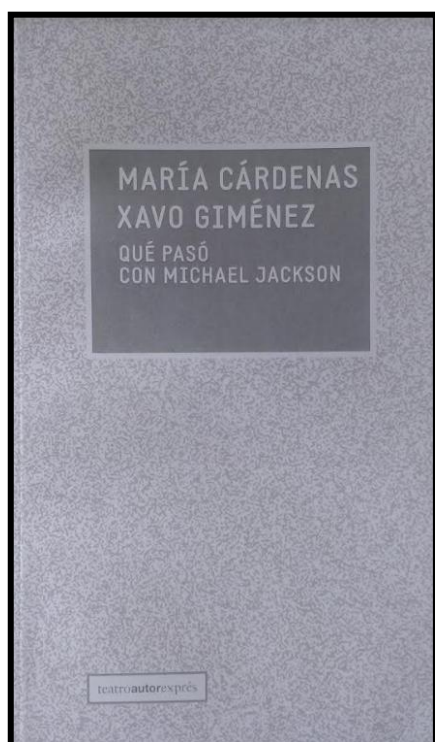
Disparate último (Lux ex tenebris) y, por su parte, Laura Rubio Galletero compone un monólogo con la figura de la cantante de jazz de los años cuarenta a cincuenta Eleanora Fagan Gough. El personaje dramático está identificado con uno de sus seudónimos (Billie Holiday) y otro da título a la pieza (*Lady Day*).

Como indicaba al comienzo de estas líneas, la antología de textos que ahora se presenta en papel y en formato digital supone un nuevo paso en esa necesaria afirmación de la fuerza de una dramaturgia escrita por mujeres que puebla sin trabas literarias nuestro panorama teatral. El libro constituye una fuente de ideas sobre las múltiples crisis del presente y del pasado que se cuelan en los quince textos; un apreciable compendio literario y, por supuesto, una herramienta útil y sumamente eficaz para estudiosos e investigadores que busquen lo que el teatro escrito por mujeres es y representa dentro de la literatura dramática española actual; al tiempo, ofrece una prueba indiscutible de la trayectoria investigadora de su editora y de su intensa dedicación en la tarea de visibilizar a las dramaturgas actuales.



Qué pasó con Michael Jackson, de María Cárdenas y Xavo Giménez

Ramon Aran Vilà
Universitat Autònoma de Barcelona
ramon.aran.vila@gmail.com



CÁRDENAS, María y GIMÉNEZ, Xavo: *Qué pasó con Michael Jackson*, Madrid, SGAE, 2019. Colección: Teatro Autor Exprés, 50 pp. DL: M-2235-2019.

Hablar del dúo dramático que forman en la compañía La Teta Calva (2013-) la argentina María Cárdenas (1970), que a veces firma como Iaia Cárdenas, y su pareja, el valenciano Xavo Giménez (1975), es hablar de un teatro que pretende incidir, a base de carcajadas y mordiscos, en la realidad cotidiana y sociopolítica del espectador, sobre todo el de Giménez. Digo *espectador* y no *lector* porque sus trabajos tienen como realidad primera la escena y afirman no preocuparse demasiado por su publicación (Gil 2017). De hecho, son voces que, aunque premiadas con galardones

importantes –por ejemplo, Cárdenas recibe el MAX 2017 a la mejor autoría revelación y el de mejor texto de los Premis de les Arts Escèniques Valencianes 2018 por *Síndrhomo* (2015), y Giménez, el Premio Teatro Exprés de SGAE 2015 por *Llopis* (2015)–, no han tenido suficiente recorrido editorial para consolidarse como lo que son: uno de los tandems más interesantes de, como mínimo, la literatura dramática valenciana actual, cosa que se revela en *Qué pasó con Michael Jackson*, una «comedia negra», según palabras de Giménez (MANSERGAS 2018), escrita a cuatro manos y premiada, junto con otros cinco textos, en el certamen Teatro Exprés de SGAE 2018, en cuya colección se publica (2019), un año después de haberse estrenado en el Teatre El Musical de Valencia (2 de febrero de 2018) y de haber hecho gira desde el Teatre Talia hasta Madrid (Sala Cuarta Pared) o Zaragoza (Teatro Arbolé), entre otras poblaciones.

Más allá de numerosas piezas breves en obras colectivas, de Giménez se han editado *Penev* (2014) y *Llopis* en un volumen de la colección «L'Apuntador» de Petit Editor (2016), mientras que de Cárdenas se han publicado –mayormente en circuitos de difícil difusión– la pieza breve *Happy Meal* (Episkenion, 2014), *Adiós todavía* (Premi Ciutat d'Alcoi 2013, en la «Colección Teatro Autor Exprés» de SGAE, 2014), una pieza para el espectáculo *Hijos de Verónica* (Petit Editor, 2016) y *El farol del Mandinga* (Instituto Valenciano de Cultura, 2018). Los dos son autores del siglo XXI, pues Cárdenas empieza a escribir en 2012 y Giménez, con una notable carrera de actor, director y escenógrafo en compañías como La Pavana, Albena, La Dependent, Teatre Micalet o Culturarts, hace sus primeros pasos como autor –en valenciano– en Purna Teatre con *Trifàsics* (2009), *Yes We Camps* (2011), *Star Farts* (2013), a la que seguirá más adelante *Espana* (2016), una trayectoria marcada por la crítica social y política, con la crisis de telón de fondo, bajo el prisma de un humor un tanto macarra. Con La Teta Calva, Giménez escribe en solitario, además de *Penev* y *Llopis*, *Ártico* (2014).



Ambos inician la escritura a cuatro manos con obras pensadas para un auditorio infantil con *El oro de Jeremías* (2015), *Les aventures de T. Sawyer* (2016) y *El tambor de Cora* (2018). *Qué pasó con Michael Jackson* es su primera colaboración autorial para un público adulto, a la que sigue *El muro* (2019), a partir de Pink Floyd. Poner la etiqueta *infantil* o *adulto* a su teatro es simplista –pero lo hacen ellos en su página¹ por el hecho de que sus transgresiones escénicas pueden interesar a todo tipo de público, especialmente en la obra sobre Jackson, cuya tema es la neurosis colectiva acerca de la obsesión de reconocimiento que acarrea la tan arraigada presencia de las redes sociales. El título juega a confundir: uno se puede pensar que la obra analiza los dimes y diretes, la prensa amarilla, de la biografía del Rey del Pop. Pero no es así. De hecho, se evitan casi todas las referencias a su parte más oscura, a la pedofilia, que el documental de HBO *Leaving Neverland* (2019) ha sacado a relucir. O que es un musical. Y aunque contenga música y alguna canción, no lo es en esencia, pues la música no es el *quid*. Su pieza, estructurada como juego de espejos a partir de recursos del teatro documental sobre la supuesta muerte de Jackson, nos cuenta la desgracia de una *influencer*, Diana, arrastrada al borde de la tragedia por la vacuidad de una sociedad enferma que cuantifica el valor de la gente en función del éxito que tenga en esta otra realidad (¿o es *la* nueva realidad?) de las pantallas. Si bien no se hace crítica política como en *Penev* o *Llopis* (GIMÉNEZ 2016), es una pieza de enorme sacudida social. Siguiendo el estilo de La Teta Calva, hay sobriedad en el número de personajes (Billie, Ben y Diana) y en el espacio, dividido en dos partes con significación escénica contrastada: «un pequeño plató de televisión vacío y blanquecino», una especie de no-lugar que, con el juego de luces, puede ser cualquier lugar, que deriva especialmente hacia una habitación de hospital, ocupada mayormente Ben y Diana, y «en otro rincón del escenario hay

¹ Visidad latetacalva.com [consulta: 25 de abril de 2019].



focos y cables» (CÁRDENAS y GIMÉNEZ 2019, 6)², la antesala del plató, que ocupa Billie, el demiurgo, interpretado por el dramaturgo Xavo Giménez, como ya lo hiciera en *Penev*.

Aunque bebe de la fragmentariedad post-dramática y de su juego con la presencia y la metateatralidad, al final se nos cuenta una historia entre dos hermanos (Ben y Diana) que transcurre en un espacio metafórico, como si fuera una alegoría de nuestra sociedad, pues es a la vez habitación de hospital y plató, con un pequeño arraigo valenciano, ya que durante la obra se dice que Diana es de Benimaclet, cosa que no le quita el valor genérico. La pieza se sitúa en un tiempo impreciso que asumimos como el de la recepción, un tiempo dramático que no puede sobrepasar las dos horas que tiene Diana de permiso para salir del hospital; una historia entrecortada por las aportaciones videográficas sobre Jackson a cargo de Billie, que actúa como si fuera un narrador brechtiano y regidor y autor de la obra dentro de la obra que, supuestamente, interpretan los hermanos.

Si nos fijamos en la estructura, veremos que, sin escenas ni actos, se urde por las entradas y salidas de los personajes, con un espacio clave que es el baño, donde se puede desencadenar el suicidio de Diana a base de pastillas, además de los recursos videográficos, que podrían delimitar la pieza en cuatro partes más un epílogo. Así, la primera se introduce con un monólogo de Billie a la platea casi como si fuera Jackson en la gira *This is it* (2009), la que no se llegó a hacer por su muerte repentina; además, se presenta uno de los hilos de la historia: la puesta en duda de la muerte del Rey, con invitación al espectador a buscarlo por su cuenta (p. 7-9). Billie tiene aquí casi un papel de acotador, pues ordena los elementos dramáticos de transición y describe el espacio de los hermanos y la historia que sigue: el reencuentro de Ben y Diana en que ese le confiesa que fue llamado para hacerse cargo de ella después de un intento de suicidio (9-16). Se nos informa que Ben está en el paro. Al hermano parece que le faltan las

² Para no sobrecargar el texto con referencias de la obra, se advierte que todas las citaciones en paréntesis sin más provienen del texto reseñado.



palabras, pues, como si no supiera el guión, recurre a la ayuda de Billie para poder dialogar con una hermana, diagnosticada con adicción al móvil (*nomofobia*), con la que, en esencia, hace mucho que ha perdido la comunicación. Cuando Ben se va al baño, Diana simula entrevistas falsas, lo cual nos sugiere pérdida de contacto con la realidad, su megalomanía, y se entrevista con Billie a propósito de la muerte, la clave de la intriga de la obra (16-17). Ahora es ella la que se va al baño, y Billie, siguiendo su rol, conversa con Ben sobre los antecedentes de su hermana (17-20), como si se tratara de un drama zoliano. A la salida de Diana, los tres hablan sobre funerales (20-22) y Diana recuerda, con admiración, que «Michael la petó en su funeral» (21) en asistencia. Ben le habla por primera vez con crudeza de su realidad. Ben habla poco, pero tiene el don de concentrar los grandes momentos. Ella se va al baño y él se huele que algo puede pasar.

La segunda parte se abre con otro monólogo de Billie (23-24) sobre *This is it* y sobre cómo se ha ido podido recabando indicios de que lo de Michael «[t]odo es falso», y pide que le creamos cuando asegura que las fotos que muestra, entre ellas una mujer con gafas asistiendo a su funeral, son en realidad de un Michael enloquecido por curiosidad morbosa. Se vuelve a la historia de súbito y escuchamos a Diana desde el baño, quizás su auténtico espacio, escondida, diciéndonos quién es por primera vez en un monólogo torpedeado por las imprecaciones de Ben para que salga, pues se teme lo peor, y alentada por las indicaciones de Billie, que, como director de escena, le exhorta a seguir. Es el primer choque en que Ben actúa contra las órdenes del jefe, lo cual irá *en crescendo*, complicando la tranquilidad de estar viendo solo una representación. En el diálogo posterior a tres bandas (25-31), la relación Ben-Billie se recrudece, hasta al punto de que ese quiere variar aspectos de la obra y el otro se niega (otra vez *Penev* en la sombra). Los dos hermanos se van a hablar al baño, en un diálogo silenciado absolutamente relevante, pero solo leemos el monólogo de Billie —transformado significativamente ahora en el padre de ellos—, sobre la importancia de los nombres, con la obsesión de que sus hijos «sean lo que



quieran. Pero que sean los mejores». Es por eso que retumba el gran lema de la obra: «Hay que hacer lo que hay que hacer» (32). Salen hablando del baño sobre su padre, y de su cólera, en un breve diálogo (32-33) truncado por otro monólogo sobre Jackson de Billie, sobre «Thriller» (33-34), pieza que va bien para recoger el símbolo de los muertos en vida y precipitar el final de la historia.

Ben, desde el inicio de la pieza, trata de hacer salir a su hermana del hospital para que le de el aire en una terracita del puerto, pero ella se resiste alegando que no quiere que sus fans la vean tan desmejorada, una ilusión inducida por no querer asumir que la realidad virtual no se traduce en presencia. En el final del monólogo de Billie, se indica cómo va a proseguir la historia: «dos hermanos [...] que han decidido arreglar las cosas en una terracita del puerto» (34), lo cual no sucede, cosa que pone más en crisis la fiabilidad de lo que se nos dice, quizás para acrecentar el criticismo del espectador. En esta parte, Ben invade el espacio de Billie y se dirige al público en un soliloquio sobre la morbosidad intrínseca de una sociedad que funciona a partir de los recordatorios de las muertes (34-35) y sigue un diálogo sobre pósters con muchos referentes pop tan de cine, de música como de personajes populares (35-38), lo cual lleva a los pósters del Rey del Pop y a la introducción de la última parte con otro parlamento de Billie sobre fotos que demostrarían la supervivencia del mito (38-39), un texto que hace ironía sobre la idoneidad de hablar de Michael en medio de la historia de Diana: «Todo tiene un porqué. Ya lo entenderéis y os vais a cagar. [...] [Diana] no sabe qué se le viene encima. Es algo gordo. Es un buen pastel en toda la jeta» (39). Seguidamente, Diana canta una canción sobre Ben (40), que recuerda la canción «Ben» que Jackson compuso en 1972, y que dio título a su segundo álbum. Seguramente es la parte menos ligada a nivel textual, porque no se entiende la razón que la prepare, pero escénicamente tal vez funcione. Sigue un parlamento de Billie como narrador con un breve diálogo con Ben (40-41) que pone de manifiesto, de forma un tanto brechtiana, las razones económicas que explican que el hermano quiera



hacerse cargo de Diana. Finalmente, tenemos el clímax (41-46), en un diálogo en el que Billie se anula, en que Ben por fin estalla y hace que Diana se dé cuenta de la realidad: «Lo que pasa es que... te lo voy a decir... Es bien sencillo, Diana. No me puedes pagar ni la multa del coche. Eso pasa» (43), lo cual se suma a la revelación de que el médico le obligó a suprimirle la cuenta de Instagram, una suerte de muerte en vida para la *influencer*, y que evidencia que todo lo que ella ha dicho sobre el interés e atención de sus fans es pura invención. Después de apelar a su cordura [«No olvides tus gafas» (42); «Coge el espejo y pásale Cristasol. Pásale Cristasol de una vez y ve las cosas como son» (44)], Ben le anuncia la realidad: «No eres nadie. No hay nadie. Pero nadie. [...] Diana, la gente no te mira. La gente mira al suelo. [...] Deja de soñar con Neverland desde tu piso de Ikea. [...] Deja de subir el plano para esconder la papada. La vida es una papada» (44). En esta parte, Ben ha ido organizando los focos y las cámaras del set, como si ahora mandara él (quizás solo es la forma de decirnos que ahora él ha asumido el rol protagonista, y también la voz), pero a la vez es como si se preparara algo que, en el fondo, nos distancia de la gravedad de la escena. Y al final de tanta tensión, se ponen a bailar como si fueran amantes, «para despedirse», dice la acotación (46). Ben se va. Diana inicia un diálogo neurótico con Billie que ahora vuelve a ser su padre (46-47), el que la arrastró desde pequeña para hacer de ella una mujer de éxito. Después de coger un bote de pastillas, Diana se va al baño para terminar la función. Luego de un minuto, llega el epílogo: Diana sale travestida de Jackson para que Billie la/le entrevista (48-50), y tienen un diálogo sobre la obra, lo que recuerda los epílogos de Brecht, con un punto de humor que quita transcendencia, aparentemente, al mensaje. Diana/Michael establece, irónicamente, una fórmula para el éxito: «Elegir un personaje famoso suele funcionar. [...] Hablar al público y no olvidar la comedia. Que no dure más de hora y media. A la gente le gusta reír un poco, Billie. Hay que hacer lo que hay que hacer» (48-49), una forma de decirnos que los creadores no distan de la vacuidad de los *influencers* cuando se dejan arrastrar hacia la



producción de obras comerciales. Y al final, el gran silencio de la obra. Billie le pregunta sobre su padre y Michael/Diana cambia de tono: «No, no. De mi padre, no» (49-50).

Durante la obra se va generando la intriga acerca de la figura paterna. Diana llega a decir que es «la figura angular de todo esto», una figura que aún le genera «un pedazo de miedo» (29). Lo considera «el lobo feroz, ¡el fantasma!», en un fragmento en que sabemos que Ben necesita atención psicológica (30), quizá por abusos de la niñez. Del diálogo en silencio que mantienen en el baño, Diana sale diciendo: «A mí también me dio, no te pongas la medalla» (32). Ella también es una víctima, como se manifiesta en aquello que no dice en el diálogo final con Billie/Padre: «¿Por qué tengo que hacerlo bien o si no...? O si no. O si no. Grábate esto en la cabeza, Diana. O si no...» (47). Es justo después que decide suicidarse. Despojarse de identidad y salir como máscara, como Michael. No está de más recordar el paralelismo con la biografía del mito: su padre, Joseph Jackson, es famoso por la exigencia a sus hijos para que se convirtieran en estrellas desde temprano, llegando incluso al abuso. No en vano Billie dice a Ben –que es músico– que él es como Marlon Jackson, siempre lejos de los focos. De hecho, los nombres de la obra, todos anglosajones, si bien sugieren una pérdida de identidad en un mundo que cuestiona la autenticidad, son pequeños tributos a la biografía. De Ben ya se ha dicho que da título a una de las canciones de Jackson, pero, de hecho, esa canción va dedicada a una rata de la que nadie quiere ser amigo. La soledad de Ben es también la soledad de aquellos que no juegan a la virtualidad. Por otra parte, no es desdeñable que uno de los grandes imitadores de Jackson sea un alicantino que se hace llamar Ben Jackson. Billie asume el nombre de una de las canciones más famosas, la que dio pie, nunca mejor dicho, al *moonwalker*. Diana, por otra parte, tiene un nombre dual. Es el único asumible en una cultura hispanohablante, pero en la obra se menciona a Lady Di, como otro de esos mitos desgraciados de los 90, alguien que tampoco supo encajar con la fama. Además, Jackson compuso «Dirty



Diana», que dibuja una *groupie* dispuesta a todo para encamarse con los artistas con el único fin de saborear la fama. Es un personaje vacío y sucio, como lo es, en el fondo, Diana, que revela que se intentó suicidar para dar un repunte de popularidad. La cuestión de los nombres no termina aquí, pues se juega con ellos desde el *dramatis*. Quizá por error, quizá no, Ben no aparece nombrado como tal, sino como Charlie, que no aparecerá.

Otra concesión es nombrar Quincy al técnico, personaje en la sombra, pues el productor de Michael era Quincy Jones. En la representación, que no en el texto, Ben (Carles Sanjaime) acaba llamando a Quincy con el nombre real del técnico: Ximo. Esta condición difusa entre la realidad y la ficción se potencia con las invitaciones de Billie al público a proseguir la relación una vez terminada la pieza, cuando glosa las imágenes de Jackson: «Después de la obra os paso los *links* y lo vais a flipar» (39). La verdad y la ficción es un juego de capas aparentemente delimitadas por los dos espacios, pero hay un diálogo continuo entre ellos. El toque de distanciamiento evita una lectura demasiado fácil, pedagógica, de frases como la de Billie: «todo esto que os digo es la puta verdad» (24). La distancia irónica evita que las piezas de teatro crítico devengan panfletarias.

A nivel estilístico, cabe destacar un cierto gusto por la sentencia, por frases lapidarias, o buenas frases «de azucarillo» (35) como dice Ben, momentos en que el texto reluce como interesante literatura dramática, especialmente en torno a la muerte. Así, Diana se deja arrastrar por la destrucción con frases un tanto tópicas como: «Matarte para que no te olviden. La muerte es lo único que nos hace eternos» (17), «La muerte vende» (42) o «La muerte es poder, Ben» (43), a lo que él replica, con gran crudeza: «Si te mueres, te olvidarán en un par de semanas» (43), que recuerda una frase anterior de Billie: «El tiempo lo curará todo. El tiempo que tardarán los *followers* de Diana en olvidarse de ella y en seguir a la siguiente víctima» (41). Ben resume la obra con sus grandes frases, punzantes, como: «Detrás de todo póster siempre hay una pared» (35). Una realidad mediocre que se tiene que asumir para sobrevivir: «Curarse es tratar



de ser uno más» (41). Especialmente interesante es el uso de un lenguaje oral con tendencia al vulgarismo en los momentos clave. Una estructura lingüística que a lo largo de la obra utiliza la reiteración, el paralelismo, para generar un eco que da ritmo y naturalidad, dando la impresión de una cierta circularidad del yo, como con la explosión de Ben: «Tu decorado de mierda (*A Diana*) para tu vida de mierda. Y yo ilumino el set de mierda. Eso sí que es caer bajo. Soy el barrendero del vertedero. Ese soy yo. Soy el cartón de tubo que te encuentras al final del papel del culo. Ese soy yo» (45).

Más allá del caso particular, Ben hace dos reflexiones que tienen valor general acerca de una sociedad enferma, diatribas que no son puestas en cuestión y que albergan la tesis crítica:

El otro día vi... te lo juro, te lo juro por Dios..., vi a una madre dándole una papilla a su hija, tendría unos dos años..., y el padre estaba con ellas. Estaban los tres allí. La madre con la cuchara y el padre con el teléfono con un vídeo de esos. ¿Sabes que hay vídeos de gente jugando con juguetes? Niños que ven vídeos de gente mayor que juega con juguetes de niños. [...] Los tres eran la viva imagen de este mundo que ha tocado techo. (19)

O bien hablando de los *influencers*:

Lo tuyo es grave, Diana. Sois un ejército. Sois una plaga. Sois la grieta del paisaje. Dejad las cosas como están. Deja el filtro. Deja tu perfil. [...] Una mierda es una mierda aunque la pases por el Photoshop, ¿entiendes? (45)

No es baladí que se haga referencia a la serie *The Walking Dead* (17), en una obra que, aunque con grandes dosis de humor al estilo de los hermanos Cohen, parece un tanto más oscura que *Llopis* y *Penev* por la circularidad del tema fúnebre, si bien la sensación de angustia es mayor en esas obras. Giménez explica que él se ha encargado más de la estructura y Cárdenas de la dramaturgia, sobre todo en torno a las complejas relaciones familiares (RODRÍGUEZ [2018]), en lo cual sobresale. El valor actual de la obra es incuestionable, pues no hace falta recordar, por ejemplo, el suicidio de la *influencer* Celia Fuentes. Hay que añadir que, si bien Billie asume el papel



de la acotación en muchos pasajes, estas tienen un valor dramático, narrativo, literario, que obligan al director a decidir si explicitarlas en un montaje. Como texto, es un buen artefacto entre brechtiano, naturalista, con recursos del teatro documental, y post-dramático, un *cocktail* que funciona - pese a alguna transición fallida- y que denota en gran medida el maestrazgo de Sanchis Sinisterra en Giménez, especialmente en lo que se no dice, que se concentra especialmente en Ben. Giménez parece creer en dramaturgias que se ocupan de las personas desechadas, como en sus obras anteriores, siguiendo los pasos de Arthur Miller en *La muerte de un viajante*, vindicado en el montaje de Llopis. Un teatro de resistencia, de implicación social, que hace creer que las tablas aún son útiles. O como dice Giménez: «El teatre que no es fa per canviar la societat és un teatre mort. Fa dubtar fins i tot de la paraula teatre, que per a mi és sagrada. Exigeix un compromís com a creador, ser altaveu de la societat i de les injustícies. I no cal que siga un drama, pot ser una comèdia o un cabaret. Però el teatre ha de molestar» (ALIAGA 2015, 55).

Esperamos más publicaciones de este dúo y les emplazamos a que se atrievan, por qué no, con textos en valenciano. No es nada exagerado pensar que la obra de Cárdenas y Giménez ratifica el juicio de una autoridad como Josep Lluís SIRERA (2004, 25): «em fa l'efecte que els dramaturgs valencians actuals més interessants escriuen en castellà».

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Xavier. 2015. «Xavo Giménez. “Per a mi la paraula ‘teatre’ és sagrada”», *El Temps*, 1633, 29 de septiembre de 2015, pp. 54-55.
- CÁRDENAS, María y GIMÉNEZ, Xavo. 2019. *Qué pasó con Michael Jackson*. Madrid: SGAE, «Teatro Autor Exprés».
- GIL, Manolo. 2017. *Fira del Llibre 2017. Xavo Giménez, Llopis / Penev (El Petit Editor)* [en línea]. Entrevista a Xavo Giménez. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7kfOYjZE-1g> [consulta: 25 de abril de 2019].



GIMÉNEZ, Xavo. 2016. *Penev. Llopis*. Valencia: El Petit Editor, «L'Apuntador (Teatre)».

MANSERGAS, Ana. 2018. «Qué pasó con Michael Jackson» [en línea]. En: *Hoy por hoy. Locos por Valencia* [en línea], Cadena Ser, 6 de junio de 2018. Entrevista a Xavo Giménez, María Cárdenas y Verónica Andrés. Disponible en https://cadenaser.com/emisora/2018/06/06/radio_valencia/1528289470_126082.html [consulta: 25 de abril de 2019].

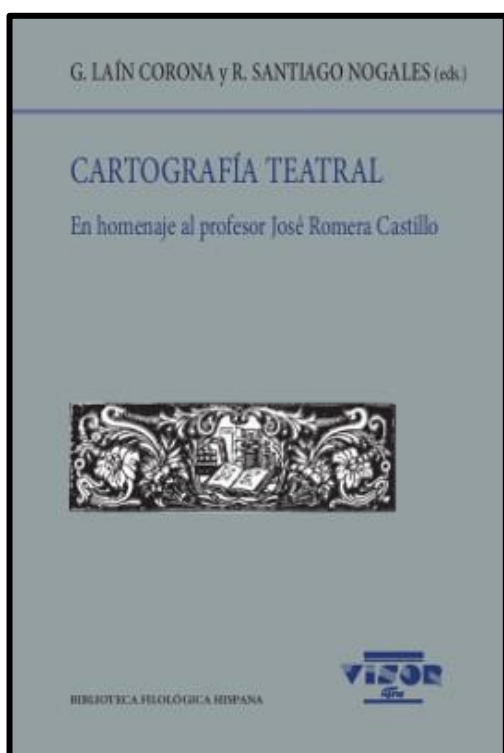
RODRÍGUEZ, Rafa. [2018]. «La vida es una papada» [en línea]. En: *Verlanga*. Entrevista a Xavo Giménez. Disponible en <http://verlanga.com/escenarios/la-teta-calva-que-paso-con-michael-jackson/> [consulta: 25 de abril de 2019].

SIRERA, Josep Lluís. 2004. «Introducció». En: Policarpo, Jaume; Benavent, Enric, i Calinca, Tadeus. *Teatre valencià contemporani*. València, Tres i Quatre, pp. 7-70.



Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo

Pilar Jódar Peinado
Academia de las Artes Escénicas
mpjodar@gmail.com



LAÍN CORONA, Guillermo y SANTIAGO NOGALES, Rocío (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 2019, 864 pp. ISBN: 978-84-9895-209-4

Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo es el segundo tomo de los tres que constituyen el gran homenaje que se ha hecho al profesor Romera con motivo de su jubilación y el inicio de su período de emeritez como catedrático de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, de su entorno, se han encargado de la edición tanto de este como de los otros dos volúmenes: *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 1234 págs.) y *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al*

profesor José Romera Castillo (Madrid: Visor Libros, 2019, 904 págs.) - volumen que recoge las actas del XXVII Seminario Internacional y presencial del [Centro de Investigación de Literatura, Teatro y Nuevas Tecnologías](#), que tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, del 20 al 24 de junio de 2018-.

En el *Preámbulo* (págs. 13-30) del volumen que reseñamos se da cuenta de la génesis de esta celebración y del ingente trabajo de recopilación, organización de colaboraciones y canalización de reconocimientos, con el fin de conseguir un conjunto de estudios de muy alta calidad científica. En la web del Centro de investigación hay un apartado con todas las fases del [«Homenaje al profesor José Romera Castillo»](#). Asimismo, en Canal UNED puede verse [la serie dedicada al profesor José Romera Castillo](#).

Este segundo volumen del homenaje (cuyo índice puede verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/indice29.pdf>) está estructurado en dos partes. En la primera, se incluye, tras el citado *Preámbulo*, el *curriculum vitae* (publicaciones) del profesor Romera exclusivamente, ahora, sobre teatro (págs. 33-96) y la *laudatio* de César Oliva, «José Romera en los escenarios» (págs. 97-104), en la que este gran especialista realiza un retrato de José Romera Castillo, de quien destaca su excepcional personalidad, cercanía, generosidad y pulcritud en su trabajo, su inabarcable obra que comprende, además de su labor pionera en Semiótica, la literatura de todas las épocas y la escritura autobiográfica, centrándose específicamente en su labor en el estudio del teatro español, especialmente el del Siglo de Oro y contemporáneo, resaltando la importancia que su trabajo ha tenido en el estudio de la vida escénica en numerosas ciudades españolas y la presencia del teatro español en Europa y América, la organización de 27 Seminarios anuales en el SELITEN@T -17 de los cuales se han dedicado al estudio del teatro (textos y representaciones)-, la extraordinaria labor como director de tesis de doctorado (46 en total) y otros tantos aspectos. A continuación —como en el tomo precedente, *Cartografía*



literaria—, se cierra esta primera parte con «*Meus esse gratias semper*» (págs. 105-109), del propio José Romera Castillo, agradeciendo las intervenciones laudatorias de amigos, tanto creadores literarios como compañeros e instituciones diversas, destacando la creación del premio de investigación filológica que llevará su nombre y subrayando la participación en la *Tabula gratulatoria* del homenaje de 232 personas y 40 instituciones de todo el mundo.

La segunda parte, «Cartografía teatral», está dividida a su vez en tres apartados: «De la Edad Media al siglo XIX», «Siglos XX y XXI» y «Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos». En el primero de ellos (págs. 113-352), en lo que concierne a la Edad Media, Miguel Ángel Pérez Priego establece una progresión en cuanto al uso del verso en el teatro, partiendo del *Auto de los Reyes Magos* y de Gómez Manrique y culminando en Juan del Encina y Dorothy Sherman Severin estudia las canciones de *Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendoza como rasgo precursor de los autos de Navidad de Juan del Encina y Lucas Fernández. Sobre *La Celestina*, Joseph T. Snow, se centra en el estudio de tres representaciones teatrales, a las que ha asistido, en diferentes lenguas y lugares, en 1993, 1998 y 2016. De Cervantes se ocupa Javier Blasco, quien le atribuye el entremés *Los mirones*, utilizando la estilometría, una disciplina de análisis cuantitativo de textos.

Es destacable el número de trabajos dedicados a Lope de Vega y Calderón de la Barca. En cuanto a Lope, Joan Oleza analiza la evolución de las aspiraciones del dramaturgo, en principio, alejado de los mecenazgos y servidumbres de la sociedad cortesana, hasta que, en 1613, decide hacerse sacerdote y acercarse a la Corte; Abraham Madroñal concluye que *El hijo por engaño y toma de Toledo* y *Los palacios de Galiana*, de Lope de Vega, constituyen dos partes de una misma obra, resolviendo así la atribución dudosa de la primera, e incluyendo un apéndice en forma de documento histórico. Se acercan a Calderón de la Barca: Frederick A. de Armas, quien realiza un análisis metateatral de *La dama duende*, deteniéndose en los



aspectos del personaje y la ruptura de la cuarta pared; Enrique Rull, estudia el paradigma compositivo de la *despedida* en las comedias de Calderón de la Barca —en contraste con los autos—, identificando despedidas forzadas o traumáticas frente a otras de estilo festivo; y Saiko Yoshida, que profundiza en el tema del honor como valor social del período áureo, a propósito de la adaptación de *El alcalde de Zalamea* al contexto japonés. En cuanto a otros autores áureos, Ana Suárez Miramón manifiesta la singularidad de *Las tres edades del mundo*, de Vélez de Guevara, por expresar este tema típico de los autos de Calderón en forma de comedia; y cerrando el siglo XVII, Piedad Bolaños Donoso nos ofrece una extraordinaria documentación de las circunstancias en las que se llevó a cabo la cesión a los Hermanos de san Juan de Dios del corral de comedias del Hospital de la Misericordia de Cádiz y trascendencia en la vida teatral.

En el siglo XIX, Jesús Cañas Murillo demuestra la favorable recepción de Moratín, a partir del *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín* (1833), de Inarco Cortejano, pseudónimo de Joaquín Roca y Cornet; Jean-François Botrel trata sobre las aleluyas de la *Revolución de 1868*, publicadas poco después del suceso, que pueden ser analizadas como una representación teatral; Miguel Ángel Muro considera a Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí y Ventura de la Vega iniciadores de la alta comedia, en la primera mitad del siglo XIX, a partir del valor moralizante que adquiere el personaje del libertino; y para concluir esta primera parte, Marieta Cantos Casenave analiza el drama *Una reina para una nación liberal*, de Mariano Roca de Togores, donde se reivindica a esta reina medieval a la vez que se legitima la regencia de María Cristina.

El siguiente apartado está dedicado al teatro de los siglos XX y XX (págs. 353-716). En lo que concierne al teatro del XX, Antonio Castro Jiménez equipara el nacimiento de los cafés teatro, el teatro por horas o el género chico, como consecuencia de la crisis de mediados del siglo XIX, con el nacimiento del microteatro, a raíz de la crisis de 2007; Urszula Aszyk rastrea la recreación de las Danzas de la Muerte medievales en el teatro de la



segunda mitad del siglo XIX y de principios y finales del XX, en España e Hispanoamérica; Julio Huélamo Kosma llama la atención sobre la necesidad de incluir las grabaciones actuales de gran calidad de los espectáculos teatrales en el análisis de las obras, tomando como referencia diferentes montajes de *La casa de Bernarda Alba*; Emilio Peral Vega analiza las soluciones escénicas de Àlex Rigola para resaltar el valor simbólico de *El Público*, de Lorca, en su versión de 2015, puesta en escena en el Teatro de la Abadía; Manuel Aznar Soler recupera la literatura dramática de Luis Araquistáin centrándose en *Remedios heroicos*, *El coloso de arcilla* y *El rodeo*; Mariano de Paco establece una correlación entre los temas y preocupaciones que aparecen en los dibujos de juventud de Buero Vallejo —recopilados en el *Álbum de estampas (1925-1931)* (2017)— y sus obras teatrales; Cerstin Bauer-Funke rescata el drama antifranquista *La llanura* (1947-48), de José María Martín Recuerda, en torno a las reacciones de familiares y amigos de un fusilado; Françoise Dubosquet Larys se ocupa de la obra de Antonio Gala de finales del siglo XX, resaltando el compromiso del autor con la realidad española de los últimos cincuenta años; y M.^a José Sánchez Montes analiza los espectáculos de Comediantes, La Fura dels Baus, Jérôme Deschamps y la compañía Rosas puestos en escena en el II Festival Internacional de Teatro de Granada (1984), desde la recepción en la prensa del momento.

Ya en el siglo XXI, Virtudes Serrano García analiza *La mano en el cajón* (2011), texto todavía inédito de Jerónimo López Mozo, compuesto por reflexiones del autor en torno al teatro español y a su escritura, y que incluye guiones de cine y textos teatrales; Fernando Doménech Rico se detiene en la experiencia de los españoles en Mauthausen, tanto en *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll, como en *J'attendrai*, de José Ramón Fernández; Diana M. de Paco Serrano se ocupa de la recreación de los mitos relacionados con la casa de los Atridas en *Los restos. Agamenón vuelve a casa*, de Raúl Hernández Garrido y en *Martillo*, de Rodrigo García; Manuel F. Vieites se interesa por la reivindicación de la



figura de varias escritoras que realiza Laura Rubio Galletero en *Moths*, *El techo de cristal* y *Palacio de amor*; Álvaro Salvador destaca la presencia de lugares irreales o mágicos en el teatro de Gracia Morales; asimismo, esta dramaturga participa en este volumen con un trabajo acerca de la noción de conflicto estático en los personajes del teatro absurdo; Félix J. Ríos nos habla de la trayectoria del autor, actor y director canario José Padilla, caracterizada por la atención a temas que afectan a la realidad social actual; de otro actor nos habla José María Paz Gago, quien recorre la trayectoria del coruñés Fernando Rey, desde sus inicios en el teatro, en los años 40, hasta su consagración tanto en teatro como en cine, a partir de los 50. De la dimensión espectacular del teatro se ocupa Berta Muñoz Cáliz, que rastrea las puestas en escena de dramaturgos españoles durante la Transición, para dar a conocer la importante fuente documental sobre la vida escénica española de los siglos XX y XXI que alberga el archivo del Centro de Documentación Teatral.

En cuanto a otras artes escénicas, Eduardo Pérez Rasilla se dedica a la danza analizando los principales espectáculos de la compañía La fármaco (2009), de la bailarina Luz Arcas, inspirados en la mitología y la tradición literaria y teatral; Alberto Romero Ferrer atribuye a Quintero, León y Quiroga la transformación del espectáculo de copla popular en un nuevo género musical, con elementos folclóricos y de zarzuela. Y a las confluencias del teatro con otras disciplinas se dedican: Dolores Romero López, que trata de la primera obra de teatro musical generada por ordenador, *Beyond the Fence* (2015), de Pablo Gervás, experto en inteligencia artificial; y Monique Martinez Thomas y Raimundo Villalba Labrador, quienes reivindican los estudios de Teatro Aplicado a la actuación del guía turístico, denominados *visiturgia*.

El «Teatro hispanoamericano y de otros ámbitos» (págs. 717-847) es el tercer apartado del volumen. La escena hispanoamericana es estudiada por Wilfried Floeck en *Patera*, del colombiano Juan Pablo Vallejo, en la que el autor plasma sus propias experiencias como inmigrante económico en



España; y por Carmen Márquez Montes, que analiza en *Electra Garrigó* (de 1941, pero estrenada en 1984), de Virgilio Piñera, el sincretismo de los míticos personajes en un ambiente caribeño cargado de humor.

Sobre la existencia de un *teatro judío* se interroga Paola Bellomi a partir del acercamiento a la obra del dramaturgo argentino de origen judío Jacobo Kaufmann; mientras que Paloma Díaz-Mas investiga en el teatro sefardí de Sarajevo de finales del siglo XIX, a raíz de una noticia aparecida en la revista española *Alrededor del mundo*, en 1915.

Silvia Betti trata del teatro de frontera EE.UU. / México tomando como referencia *La frontera*, de Carlos Morton; Rosa de Diego llama la atención sobre el *teatro del yo* de los últimos años en Quebec, como el de Evelyne de la Chenelière, Jean-Pierre Ronfard o Michel Tremblay; la autoficción también es el asunto que Domingo Sánchez-Mesa Martínez destaca en *Así que usted comprenderá* (2006), de Claudio Magris, donde se combinan lo histórico-mítico y lo autobiográfico; y por último, Helena Guzmán y José María Lucas reivindican la *libretología* —el estudio literario de los libretos de ópera— a partir de *L'offendere per amare, overa La Telesilla* (1702), de Donato Cupeda, inspirado en la poeta griega De Telesila (s. V a.n.e.).

El tomo finaliza con la [*Tabula gratulatoria*](#) (págs. 849-850), en la que figuran en este volumen instituciones / publicaciones (12) y colegas y amigos (68) del hispanismo internacional, relacionados con el teatro, de las 40 y 232 adhesiones en total que aparecen en otros dos volúmenes. Le siguen, las publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y los índices de los tomos precedente y siguiente (el I y III), que constituyen el magno homenaje en su integridad a nuestro querido y admirado profesor José Romera Castillo, gran hispanista internacional, y referencia clave, en este caso, en diversas parcelas de los estudios relacionados con el teatro, en general, y el español, en particular. En suma, estamos ante unas calas importantes que, sin duda, contribuirán a un mejor conocimiento de la diversa trayectoria teatral. El denodado

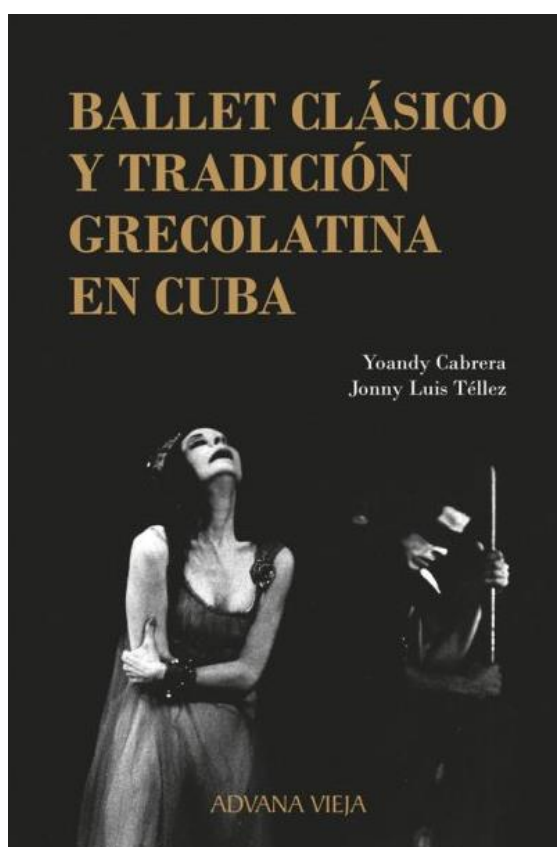


esfuerzo y la recia dedicación del profesor José Romera a este ámbito bien merecían este homenaje.



Ballet y tradición clásica: el diálogo entre las artes y la literatura

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana
elina@fayl.uh.cu



TÉLLEZ, Jonny Luis y
CABRERA, Yoandy, *Ballet
clásico y tradición grecolatina
en Cuba*, Valencia: Aduana
Vieja, 2019, 144 pp. ISBN:
9788494954627

Desde que el poeta latino Horacio con esa curiosa felicidad que advirtiera Petronio acuñara «*ut pictura poesis*» ('la poesía como la pintura'), con su antecedente en el griego Simónides, la relación entre las artes y su teorización, no solo se hacía explícita sino que de una u otra manera ha estado presente a través de los siglos, aunque más bien circunscrita a los términos horacianos de pintura y creación literaria. Por otra parte, aunque el uso de referentes clásicos es de antigua data y la unión de los términos tradición y clásica tiene también una larga historia, fue a

mediados de la pasada centuria cuando el libro de Gilbert Highet canonizó la denominación referida exclusivamente al propio objeto de análisis del investigador inglés, es decir, al ámbito literario.

Si bien desde la publicación de *La tradición clásica* de Highet tal nombre se generalizara, no ha dejado de ser controvertido y muchos prefieren actualmente hablar de recepción, pervivencia; aún más, recientemente –para definir sobre todo la presencia clásica en manifestaciones culturales actuales– algún que otro crítico ha empleado términos como «reciclaje» o «perversión». Al restringirse a las letras, tales estudios quedaban en los marcos teóricos de la literatura comparada; pero no solo esta ha abierto sus márgenes en los últimos tiempos, sino que bajo el acápite de tradición clásica, además de la literatura, subyacen últimamente el análisis de la presencia grecolatina en las llamadas bellas artes, pero también en el cine, en seriales, en historietas ilustradas; al tiempo que se incluyen reflexiones en torno a la enseñanza de las lenguas clásicas, la filología, las traducciones. A su vez, en el caso del teatro, por ejemplo, es posible distinguir entre aquellos que se ocupan de las puestas modernas de piezas de autores de la Antigüedad, tanto griegas como romanas, y la vertiente constituida por las llamadas «versiones», las cuales, a su vez, recubren un amplísimo espectro, sin olvidar quienes procuran usar no ya los asuntos clásicos o grecorromanos como hipotextos en diálogo más o menos transgresor, sino aquellos autores que emplean cánones trágicos para otorgar una resonancia semejante a asuntos modernos; en tanto se han multiplicado las variantes en el modo de su empleo, desde una intertextualidad marcada hasta la versión de la versión, la propia tradición como asunto, la conversión en tópicos o estereotipos, sin olvidar la fusión genérica y de repertorios culturales, diversos tanto en tiempo como en espacio, entre otras posibilidades.

Sin embargo, a pesar de la amplitud del espectro abarcado, un libro como el recién publicado en Valencia, por la editorial Aduana Vieja, *Ballet clásico y tradición grecolatina en Cuba*, de Yoandy Cabrera y Jonny Luis



Tellez, resulta significativo, pues la transposición o adaptación o traducción, según se prefiera, de obras grecolatinas, ya teatrales o de otro género literario, al ballet específicamente, o a la danza en general, es un asunto poco explorado y, por tanto, poco transitado. Confieso que, a pesar de mis muchos años dedicados al estudio del teatro griego y de la recepción clásica, he sido una simple espectadora de algunas puestas en escenas de ballets susceptibles de ser considerados dentro de la llamada tradición clásica, sin cuestionarme la naturaleza del diálogo, siquiera su existencia, sino que lo he aceptado como una convención más del espectáculo.

La lectura del libro, por ende, me ha llevado a evocar algunos momentos específicos como cuando presencié en los años setenta un ensayo previo al estreno de *Medea y los negreros*, de Ramiro Guerra, considerado el padre de la danza contemporánea en Cuba. Me quedé fuertemente impresionada por la calidad y el desempeño de los bailarines al son de tambores, pero solo me motivó en la vida académica a utilizar la pieza alguna vez como ejemplo de lo extendido de los referentes clásicos en nuestra vida actual. Aunque colaboré con la Dra. Elena Calduch en la selección de algunos textos de *Edipo Rey*, en relación con el guión del ballet de este nombre, lamentablemente no pude presenciar la puesta en escena en la entonces Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana que tanto impactó a los asistentes y solo con motivo del cincuentenario de la muerte de Nikos Kazantzakis, al indagar sobre su huella en la vida intelectual cubana, advertí que, aparte de reseñas de películas basadas en sus novelas, la mayor repercusión del griego estaba en que una de sus piezas teatrales en un acto, *Teseo*, había sido el origen de un ballet recién estrenado entonces.

En una entrevista, el coreógrafo Iván Tenorio declaraba entonces que si bien de los mitos griegos el de Teseo siempre lo había atraído, le sedujo desde que veinte años atrás leyera la obra de Kazantzakis y resulta significativo que fuera precisamente su *Teseo y el Minotauro*, la pieza escogida por él para celebrar el premio recibido por sus aportes a la danza en Cuba. Fue, por tanto, la primera vez que me planteara el análisis de cómo



la interpretación y el efecto provocado por una obra literaria podía plasmarse en movimientos y expresión propia dentro de las normas del ballet¹, camino en verdad ya transitado por el coreógrafo en otras de sus creaciones. Tanto en la investigación como en la preparación del acto conmemorativo del cincuentenario de escritor griego tuve en aquel momento la colaboración efectiva de uno de los autores del presente libro, Yoandy Cabrera, en sus primeros años de práctica académica como miembro de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas, quien a su vez motivó al entonces estudiante de danza Jonny Luis Tellez para que el tema de los clásicos en el ballet cubano fuera objeto de su trabajo de diploma.

Unos diez años después, resulta una agradable sorpresa que ambos perseveraran en la indagación de la significación de autores grecorromanos en el universo danzario del Ballet Nacional de Cuba y publicaran este libro que en verdad constituye una invitación a la indagación del tema desde distintos puntos de vista, al tiempo que una contribución al análisis de las transposiciones entre creaciones en esferas artísticas de medios expresivos tan disímiles, aunque, como nos recuerdan los autores, el teatro griego supone no solo la palabra, sino también la música, el canto y la danza; conjunto unitario del que lamentablemente solo nos quedan los textos.

Muy acertadamente los autores no pretenden agobiar al lector con una exhaustiva exposición en torno a la relación completa de obras con referentes grecolatino estrenadas por el Ballet Nacional de Cuba o con análisis muy apegados a las técnicas específicas del ballet, sino que, luego de ofrecer el contexto necesario, eligen tres piezas significativas en la medida en que implican tres maneras diferentes de acercamiento y representación del referente literario grecolatino, al tiempo que tres momentos diferentes en la historia de la compañía creada por Alicia Alonso.

En primer lugar seleccionaron *Dido abandonada*, pieza estrenada en 1988 al calor del hallazgo de la partitura de Gaspari Angiolini, que había

¹ Cf. mi artículo «Resonancias de la obra de Nikos Kazantakis en Cuba: *Teseo y el minotauro* de Iván Tenorio», revista *Revolución y cultura*, no. 4, 2007, pp.38-42.



montado el ballet en su etapa rusa, en 1776. La directora de la compañía cubana no pretendió una restauración arqueológica sino presentar su propia versión sin que la puesta en escena perdiera su carácter de homenaje al creador del siglo XVIII. Tampoco dudó en tomar algunos motivos directamente de la *Eneida*, de Virgilio, ajenos al guión del italiano. Se trata pues de una versión de una versión, aunque sin obviar el referente grecolatino. Sin embargo, para un segundo momento se elige por los autores el ballet *Edipo Rey* que el coreógrafo Jorge Lefebvre creara especialmente para el Ballet Nacional y su directora. Su estreno tuvo lugar en febrero de 1970 por el Royal Ballet de Wallonie, pero solo unos meses después, en noviembre, sube a la escena cubana. Aunque Lefebvre en este caso parte de la tragedia de Sófocles, no deja de utilizar elementos del mito, en búsqueda de los orígenes con intereses propios del momento y de su modo de asumir la creación coreográfica, que implican desde coincidencia con el filme de Passolini estrenado solo unos años antes hasta la confluencia de diferentes repertorios culturales representativos de nuestra identidad como pueblo y fusiones de propuestas danzarias. Por último se analiza precisamente *Teseo y el minotauro*, estrenado a fines de 2006, ballet en que no se parte ni se versiona una obra de la Antigüedad clásica propiamente, sino que Tenorio usa como hipotexto una pieza teatral, inspirada en el viejo mito pero plasmado por un autor cretense contemporáneo. Así pues se recorre un lapso de casi cuarenta años, con la proyección de tres coreógrafos diferentes y con piezas que de una forma u otra han constituido hitos importantes en la historia del Ballet Nacional de Cuba, al tiempo que suponen diferentes modos de acercamiento a motivos grecolatinos, maneras que por cierto se pueden asociar en muchos aspectos a los modos de apropiación que se observan en el teatro, sobre todo en los últimos tiempos. No en balde tanto la danza como el teatro son artes escénicas. Recordemos, para citar solo un ejemplo, *Jardín de héroes* de Yerandy Fleites, publicada en el 2007, en que se rinde homenaje a *Electra* Garrigó, la versión de Virgilio Piñera de la



tragedia sofoclea. Ello abre las posibilidades de análisis ya no dentro de un determinado arte, sino en interrelación entre distintas esferas artísticas.

Sin embargo, probablemente lo más interesante de este libro sea la propuesta de análisis, al distinguir dentro de la estructura los momentos fundamentales y demostrar cómo se procura, a través de los recursos expresivos propios del ballet, trasponer ideas y emociones del modelo en consonancia con la interpretación y los objetivos que el coreógrafo ha hecho suyos y revierte al espectador a través del lenguaje propio del ballet. Son muchos los caminos para nuevas indagaciones sobre el tema que deja abiertos el libro *Ballet clásico y tradición grecolatina en Cuba*, el cual también ofrece algunos instrumentos a manera de punto de partida para estas, como una amplia relación de los ballets de referentes grecolatinos a través del tiempo y una galería de fotos tomadas en las puestas de las piezas estudiadas. A semejanza del libro que Camila Henríquez Ureña publicara a principios de los años sesenta en procura de que sus lectores se acercaran y gustaran de las obras literarias titulado *Invitación a la lectura*, también este volumen, con las salvedades pertinentes, constituye una invitación a la apreciación y disfrute de las transposiciones que coreógrafos de la talla de los antes mencionados han realizado al adueñarse con indudable agudeza y creatividad de la tradición clásica.



Jerónimo López Mozo, dramaturgia y voces de mujer

Alba Saura Clares
Universidad de Murcia
albasaura@gmail.com



LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...; La infanta de Velázquez; Ella se va*. Edición de Virtudes Serrano. Madrid, Cátedra, 2019. Colección: Letras Hispánicas, 414 pp. ISBN: 978-84-376-3989-5

Es motivo de suma alegría la publicación de un volumen que recoge algunos títulos de la vasta trayectoria de Jerónimo López Mozo en la Editorial Cátedra, bajo el cuidado de Virtudes Serrano. Debemos alegrarnos, en primer lugar, porque de esta forma se ponga en evidencia el valor artístico, la calidad y el interés de estas propuestas y, en extensión, de la obra de uno de los nombres clave de la dramaturgia española del siglo xx.

Además, porque no solo se trata de una recopilación de textos, sino que, como adelantábamos, su edición está a cargo de Virtudes Serrano, a quien tanto debemos desde el ámbito académico por haber estudiado, cuidado y defendido desde la investigación teatral a los dramaturgos españoles desde el siglo XX a la contemporaneidad. En esta ocasión, esta investigadora vuelve a ofrecernos una edición excelente, cuyo trabajo impecable nos ayuda a profundizar en el sentido de las obras de López Mozo, conectado con toda su poética dramática, con el autor, su contexto y cosmovisión, pero a la vez conectando con las posibilidades teatrales de cada uno de los textos, mirando más allá del texto hacia su escenificación.

Jerónimo López Mozo es uno de los nombres propios de la dramaturgia española de este siglo. Nacido en 1942 en Girona, su dedicación al teatro vendrá desde la misma adolescencia. Así, en 1965 se estrenará en Sevilla *Los novios o la teoría de los números combinatorios*. Entrando en la veintena, López Mozo iniciaba una álgida carrera que ha proseguido con más de cuarenta piezas de teatro, mayoritariamente estrenadas y publicadas. Además de esta labor dramática, López Mozo se ha desarrollado como ensayista y crítico, voz recurrente en las revistas y debates especializados en el ámbito teatral. En su biografía destacan galardones tan importantes como el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1998 por *Ahlán*, la medalla de la ADE (2005) o el homenaje recibido en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (2006). Pero, más allá de eso, creo que es necesario también resaltar su labor activa en diversos colectivos, como la Asociación de Autores de Teatro (AAT), la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ), el Instituto Internacional del Teatro (IIT) o la Federación Nacional de Teatro Universitario, de la cual fue miembro fundador en 1967 y que, hasta la fecha, me consta, es activo en su dedicación¹.

¹ Una interesante forma de conocer a este dramaturgo es a través de su voz, como se logra en el artículo «Hurgando la memoria»: un repaso a mi trayectoria teatral» (López Mozo 2012).



Esta nueva edición de Cátedra reúne tres textos de López Mozo: *Yo, maldita india...* (1988), *La Infanta de Velázquez* (1999) y *Ella se va* (2001). Tres obras, como observamos, escritas en tiempos distintos (incluso en siglos disímiles), que en su conjunto logran ofrecer una visión aún más profunda de la poética de este dramaturgo, en la comparativa que surge de su unión en este volumen. Las tres obras componen, en su conjunto, un canto rebelde –desde diversas estéticas de alto riesgo y compromiso creativo– que da voz a la mujer, a tres mujeres: La Malinche, la Infanta Margarita de Austria y Ella. Tres textos que se enfrentan a la historia y a la memoria impuesta y que proclaman discursos subjetivos, subalternos y femeninos, reclamando –a pesar de las imposiciones y de los conflictos que hallan– su espacio en la retentiva comunitaria a través del teatro. En palabras de Virtudes Serrano en el prólogo a esta edición: «Son piezas de tres momentos diferentes de la trayectoria de López Mozo, quien, con estéticas diversas, evidencia los males de un patriarcado opresor, a veces sanguinario, siempre fabricante de víctimas» (Serrano 2019, 53). Son tres víctimas de la historia, cada una con un drama distinto al que se enfrentan desde su determinación, buscando que se conozca su verdad.

Los tres personajes están despojados de una identidad autónoma desde el propio título de la obra, los cuales evidencian el posicionamiento que la sociedad les ha impuesto a lo largo de la historia y el núcleo de cada drama. La Malinche es la maldita india que se reconoce como sujeto desde el título y que asume su culpa como traidora, a la vez que nos desgarrar desde su relato. La infanta Margarita no solo se presenta con el nombre de la obra desde su rol histórico (infanta), sin reconocer su identidad e individualidad, sino que además se acompaña del autor que la consagró, Velázquez, del hombre que la inmortalizó en silencio, sin que escuchemos su voz. En última instancia Ella, en *Ella se va*, trabaja desde el anonimato de una mujer maltratada y consigue, en la generalización, la extensión más profunda a la situación de la mujer. Como expresa Virtudes Serrano: «Tres mujeres que, de una u otra manera, padecen la condición de víctimas de los



sistemas en los que les ha tocado vivir y que no se conforman con pasar desapercibidas, que saltan (...) desde tiempo pretéritos o desde el presente a la escena del teatro para mostrar las formas de rebeldía» (Serrano 2019, 53). Son mujeres sin nombre, como símbolo de su situación de mujeres alejadas de la historia oficial, pero que han decidido que su versión se oiga y que se enfrentan por primera vez no solo a sus verdugos, sino especialmente a quienes formulan la historia, aquellos que mantienen como relatores un discurso que las deja fuera de los hechos como parte activa, sino que las mantiene como mujeres pasivas, víctimas, maltratadas, inmovilizadas.

*Yo, maldita india...*² nos sumerge en la tradición de la crónica de Indias, del relato sobre la conquista de Hispanoamérica y los hechos acaecidos entre la sangre y los enfrentamientos. La obra demuestra, desde su inicio, un hecho sumamente destacable del texto de López Mozo, y es su labor como investigador de la historia, pero también de las fórmulas discursivas propias de cada tiempo. *Yo, maldita india...* presenta, así, una relectura histórica que recoge los escritos sobre las Indias que nos llevan a las palabras de Bernal Díaz del Castillo, Fray Bartolomé de las Casas o López de Gomara, entre tantos otros. A su vez, López Mozo se aprovecha del espacio que el teatro permite y ficcionaliza los espacios baldíos de la historia, retomando la historia y reconstruyéndola. Es así como podemos conocer la historia de doña Marina, la Malinche. Este personaje ha presentado un alto interés tanto para historiadores como artistas a lo largo de los siglos. Muchos textos literarios (también en teatro) han recuperado los espacios sombríos de esta figura que representa la traición, el malinchismo o «los hijos de la Malinche» a los que se referiría el poeta mexicano Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* para criticar a una sociedad devoradora de sí misma. López Mozo le otorga, en esta obra, una nueva oportunidad a La

² No podemos evitar recordar el título de *Yo, Encarnación Ezcurra*, de la dramaturga argentina Cristina Escofet (2017), monólogo interpretado con gran éxito desde la fecha por la actriz Lorena Vega. En él, se relata la historia de Encarnación Ezcurra, la mujer del militar y político argentino Juan Manuel de Rosas (1793-1877), quien también reclama el espacio que el relato histórico le ha negado.



Malinche; no desmiente sus requiebros, sus dudas, sus miedos o traiciones, pero nos brinda la cara humana para compartir, a través de ella, la visión nunca narrada del tiempo de la conquista.

Como es bien sabido, La Malinche, renombrada doña Marina en su conversión cristiana, fue una mujer náhuatl, convertida en esclava y entregada a los conquistadores españoles. Su capacidad multilingüe la convirtió en un elemento clave de la conquista como traductora, jugando un papel esencial en la conquista de México-Tenochtiltán como intérprete e intermediaria junto a Hernán Cortés, con quien mantendría una relación sentimental que tendría como fruto a Martín Cortés, uno de los ejemplos paradigmáticos del inicio del mestizaje en Latinoamérica. Traidora a su pueblo, víctima de la conquista o representante de la nueva cultura naciente del choque entre dos mundos, la Malinche ha sido revisitada por la historia a lo largo del tiempo y nos llega, a este texto teatral, conocedora de su estigma, de su valoración histórica, y redescubierta desde su formulación más humana.

La obra se ubica en el tiempo de escritura de las crónicas de Indias, escenificando el momento en que Bernal Díaz del Castillo decide comenzar a escribir *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, con el fin de defender su voz veraz como personaje que experimentó la conquista de México junto a Hernán Cortés, para desmontar aquellos llamados «cronistas de oídas», como Luis López de Gomara, que sin haber salido de España relataban las historias que sonaban del viaje al Nuevo Mundo³. La obra de López Mozo se presenta como un drama histórico, trayéndonos también a la mente las propuestas de esta estética del consagrado Antonio Buero Vallejo. Más de veintiséis personajes brotan del espacio de la memoria de Bernal Díaz del Castillo, el espacio metafórico en el que se ubica la obra. Desde una descripción costumbrista, todos los personajes emergen del recuerdo para alcanzar el momento exacto en que Díaz del

³ Si el lector quisiera conocer más sobre las crónicas de Indias, remitimos al trabajo de Mercedes Serna (2018).



Castillo escribirá sobre ellos en su texto; pero hay un personaje que se superpone a los demás, el único que dialoga directamente con el conquistador y le exige que cuente su verdad en el texto; el único personaje femenino de la nómina de hombres: la Malinche. Se establecen, así, dos planos ficcionales: el del presente de Bernal con la visita de doña Marina y el de la reconstrucción de los hechos históricos.

Yo, maldita india... recrea escénicamente los enfrentamientos físicos, ideológicos y culturales que tuvieron lugar durante la conquista de Cortés a México y sus encuentros con Montezuma o Cuauhtémoc, entre otros. Pero todo ello queda focalizado en La Malinche, que reclama el espacio autorizado para dar voz a su versión. Así, conoceremos el dolor de esta mujer vendida como esclava; su amor por Hernán Cortés; la preocupación por su pueblo y la creencia en que Cortés los liberaría de la tiranía azteca; su dolor ante las atrocidades de Cortés; su imposibilidad de escapar; su desesperación y su lamento final hasta saberse traidora, aunque solo luchaba por una causa que creía justa para los suyos y que convirtió en un río de sangre su tierra y a sí misma. Como le reclama a Cortés:

CORTÉS.- ¿Qué esperas de mí?

MALINCHE.- Te lo he dicho tantas veces... Que hagas que los aztecas sean iguales a los otros pueblos, que pongas en paz en ellos, que los gobierne...

CORTÉS.- Que me ocupe menos de amontonar oro y que acabe con los sacrificios humanos. ¿No ves que nada de eso está ya a mi alcance?

MALINCHE.- Si has tardado siglos en venir, ¿qué más da que mis deseos se cumplan hoy que mañana? (López Mozo 2019, 210)

Sin poder detenernos en ello, son muchos los aspectos que despiertan el interés de esta obra: la cuidada construcción y evolución de los personajes; el juego lingüístico que evidencia el papel de La Malinche como traductora; la investigación histórica que descansa tras el trabajo de López Mozo o la tensión que logra establecer entre momentos distendidos, coloquiales y de comicidad en la obra con el drama de la protagonista, una mujer atrapada entre dos mundos enfrentados. Por eso dirá Moctezuma:



MOCTEZUMA.- *Comprendo*. Malinche es el puente *por el que caminan nuestras voces*. Cortés, nuestras voces van por el puente. Si Malinche no está, no hay puente *para vuestras voces*. (López Mozo 2019, 204)⁴

A su vez, resulta muy interesante que haya elegido, para su fin, representar a la vez la rebeldía de doña Marina reclamando poder contar su historia, con el hecho de que tenga que hacerlo a través de Díaz del Castillo, evidenciando desde la concepción dramática los problemas que encuentra La Malinche para que su historia no quede aplastada por la imposición oficial y la mirada patriarcal. Como ella misma aclama a Bernal: «Si yo supiera escribir, maldita la falta que me harías» (López Mozo 2019, 148).

Una década después, López Mozo se dedicaría a otra voz histórica de mujer, en este caso la Infanta Margarita de Austria en *La Infanta de Velázquez*. La obra se distancia radicalmente del drama histórico anterior. Ahora nos ubica, en una propuesta disímil, en una estética innovadora y experimental, construida desde la simultaneidad de espacios y tiempos, tiempos, intertextualidades y juegos con la historia que abren la puerta de López Mozo a una concepción posmoderna del arte y que nos recuerda a los relatos de Jorge Luis Borges.

La obra, de mayor brevedad que la anterior, está estructurada en catorce escenas breves, conformando pequeñas estampas que nos presentan retazos de la vida de esta infanta inmortalizada por Velázquez en su pintura y su –sorprendente– relación con el director polaco Tadeusz Kantor, en una fantástica pieza con lo metateatral. Frente al tono denso del relato histórico del drama anterior, nos encontramos ahora ante una obra sumamente dinámica, de un ritmo picado, donde cada secuencia realiza una fotografía de la trama y de la historia de Europa a lo largo de tres siglos. Para mayor interés, este texto nos habla tanto de esta Infanta pictórica e histórica como se conforma como un bello homenaje a Tadeusz Kantor, su trabajo en el Cricot y su poética teatral. Dos personajes imposibles de unir en la historia

⁴ Señalo en cursiva lo que el texto representa como expresado en quiché y náhuatl, según la propuesta dramatúrgica de López Mozo.



quedan unidos en el espacio de lo posible que el teatro construye. De esta forma, la primera escena se construye con la llegada de Kantor al Museo del Prado⁵ y el encuentro con la mirada de la Infanta. Asegurando que esta lo reclamará cuando sea necesario, López Mozo construye el viaje de esta Infanta por Europa a través de los siglos para llegar físicamente, como representación simbólica de la inspiración, a la mente creativa de Kantor y a su trabajo con los actores. Desde la sutil ironía con la que escribe López Mozo, el Guía interpela en la primera escena al propio Kantor sobre sus intereses en el museo, bromeando sobre su forma de trabajar:

GUÍA.- Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hace no le gusta... Tal vez sienta la tentación de meterse en el cuadro... (...)

KANTOR.- (*Burlón.*) Le promete que, si llego a hacer lo que tanto teme, será de manera que no perturbe a los personajes del cuadro. Haré cuanto pueda para que no adviertan mi presencia. Me limitaré a situarme detrás de Velázquez. Acaso, si la luz es escasa, abra alguno de los batientes de los balcones.

GUÍA.- ¡Alteraría la iluminación del cuadro!

KANTOR.- No tema. Me comportaré como un visitante cualquiera (López Mozo 2019, 263).

La obra enlaza con la poética de Buero Vallejo, generando una intertextualidad estética con afamadas propuestas del dramaturgo español como *Las meninas* (1960) o *El sueño de la razón* (1970), por citar algunos ejemplos. Este hecho es reconocido por el propio López Mozo y la mirada crítica de Virtudes Serrano lo relaciona con suma lucidez a lo largo de la obra, en notas al pie que son deleite de teatrólogos. A su vez, no solo en la

⁵ El título de esta primera secuencia, «Tadeusz Kantor en el Museo del Prado», nos hace resonar la afamada obra de Rafael Alberti *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) y nos invita a pensar en la construcción del Prado como un escenario teatral. Además, la escena tercera, «Días de Guerra», que narra el inicio de la Guerra Civil Española y el viaje de los cuadros para su salvaguarda, enlaza aún más con el trabajo de Alberti. A su vez, la relación entre teatro y pintura conlleva, sin duda, a volver a pensar en Antonio Buero Vallejo. A esta conexión entre lo pictórico y lo teatral en la vida y obra de Buero se ha dedicado Mariano de Paco en numerosos artículos. Destacamos, entre las recientes publicaciones, el artículo «Antonio Buero Vallejo: de la pintura al teatro» (De Paco 2019) o «Buero Vallejo, pintor: *Libro de estampas*» (De Paco 2015).



simultaneidad espacio-temporal y la reinención y ficcionalización de la historia observamos la huella borgeana, sino que también en la configuración de la autoría de la pieza López Mozo construye un bello juego de voces que recorren el texto, articulándose casi una estructura en cajas chinas. De esta forma, nos encontramos tanto la figura de Kantor como creador, como a la de Velázquez autor de *Las meninas* o la voz del personaje del Autor que intercede (como haría el director polaco) en medio de la pieza:

AUTOR.- (*A los actores.*) Un momento, por favor. (*Al público, cuando la acción se interrumpe.*) Me presento soy el autor de la obra que están viendo. La conversación que ahora sigue entre el Emperador y su Embajador en Madrid no fue escuchada por la Infanta, ni por ninguna otra persona. Que ustedes, espectadores, conozcan lo que en ella se habló, como si hubieran sido testigos, es fruto de una licencia que me he tomado. Aunque en el teatro casi todo es posible, bien sé que no es bueno transgredir sus reglas. Prometo no volver a hacerlo. Gracias y perdón. (*De nuevo a los actores, mientras sale.*). Sigán, por favor. (López Mozo 2019, 303).

La Infanta de Velázquez es una *roadtrip* escénico que nos lleva de España a Polonia, del Siglo de Oro al siglo XX. Un recorrido que pasa por Italia, Francia o Austria; que recorre imperios y desolaciones; que nos hace vivir la Guerra Civil española, la II Guerra Mundial, el imperio napoleónico, el ascenso del comunismo o la construcción del muro de Berlín. La Infanta recorre este viaje y se convierte, en su encuentro con Kantor, en un alma inspiradora para que, en director, conforme los hechos de su vida (y de la vida de Europa) son narrados, sean representados por los actores del Cricot. Una obra que nos habla de teatro, de cultura, de arte y de historia, a través de la mano de Kantor (incluso aparecen artilugios escenográficos de *La clase muerta*), pero especialmente gracias a la voz de Margarita, a quien, por primera vez, como ella reclama, la escuchamos más allá de la imagen impertérrita que descansa en nuestra memoria por la brocha de Velázquez.



Una voz que, tan muerta como ella se reconoce, revive en la memoria y en el espacio que el teatro le otorga más allá del tiempo⁶:

INFANTA.- ¡Nunca! No quiero que mi imagen vuelva a servir para mostrar el rostro amable de una Corte gobernada por el hambre y la peste. Los visitantes contemplan, gracias a la genialidad de un pintor como Velázquez, un mundo irreal en el que yo, con la inocencia de los cinco años, aparezco dulce y distraída. Deslumbra tanta belleza (López Mozo 2019, 348).

En último lugar, esta edición recoge *Ella se va*, texto de López Mozo que en 2004 se estrenó en el Teatro Galileo de Madrid, bajo la dirección de Mariano de Paco Serrano. En esta ocasión, el texto no se ubica en un pasado histórico o un recorrido temporal fantástico, como ocurriría en las obras anteriores. El autor nos ubica en su presente, en el comienzo del siglo XXI. Ya casi veinte años nos distancian de la escritura de esta obra, y sin embargo nos hallamos en un presente más vivo que nunca, en una obra que está aún lejos de poder superarse. El debate que nos plantea esta propuesta está más vivo que nunca, pues aún pervive una cultura del maltrato y la violación hacia la mujer que ser perpetúa desde las instituciones. Y ahora, más que nunca, debemos seguir luchando en este sentido y el teatro, como siempre, consigue despertar nuestra mente crítica y nuestra emoción para seguir enfrentándonos, desde el arte, ante la barbarie. *Ella se va* se eleva, por tanto, como una pieza de hoy.

El texto se articula en cuatro secuencias que nos aportan una estructura cercana al collage. De esta forma, algunos detalles se expresan de manera breve y se saltan o emborronan algunos hechos, buscando de esta forma profundizar más en Ella, en que podamos empatizar con su sufrimiento y desesperación, que podamos vernos también como personas maniatadas por una situación de maltrato.

La obra ahonda en la problemática de la violencia de género, poniendo énfasis en la violencia psicológica que ejerce el marido hacia Ella.

⁶ Para profundizar en esta obra, aspecto que excede a esta reseña, recordamos el trabajo de Julia Nawrot, «Kantor en *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo» (2015).



Como maltrato velado, silencioso, oculto, la mujer se siente aún más desprotegida ante su opresor. Se reconstruye esa violencia invisible, que no deja las huellas de la sangre, pero que afecta en lo más profundo de la víctima. De esta forma se abre un debate que enlaza radicalmente con el tiempo actual, al ponerse en duda, por parte de la asistente, ese maltrato ante la denuncia de la víctima. La sociedad, una vez más, liderada por las lógicas patriarcales y asentando una cultura de menosprecio y dolor hacia la mujer.

Ella se va se desarrolla solo en cuatro escenas y con tres personajes. En la primera acudimos al encuentro y primer enamoramiento de Ella y Él, en una conferencia sobre el mito de Don Juan, como guiño irónico que se vuelve doloroso con el transcurso de la obra. Los diálogos discurren en referencias cinematográficas, charlas generales y comentarios que realizan un viaje literario y cinematográfico como la base sobre la que también se asienta nuestra sociedad machista. Si la primera secuencia de la escena primera comienza en el pasado, pronto realizamos un salto a otra temporalidad (también pasada, pero más cercana), en la primera conversación de la Asistente con Ella, donde duda de su realidad como víctima. Así, alternando los monólogos de Ella y los diálogos con él y la Asistente, conoceremos con rapidez diez años de matrimonio hasta la primera bofetada con la que culmina un largo período de opresión psicológica. La escena segunda ya profundiza en la violencia, mostrando a un marido celoso, autoritario, protector y maltratador, que encierra a su mujer en casa.

La escena tercera enlaza con el título de la obra, al presentarnos a Ella viendo en una pantalla las últimas escenas de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen ante la inminente marcha de Nora. Un monólogo establece, posteriormente, un bello diálogo imaginado entre Ella y Nora. El texto de López Mozo traza así una gran pregunta: ¿Cómo escapar del maltratador? ¿Cómo puede lograr ella irse? ¿Cómo enfrentarse a todos los temores y dar un portazo? Las respuestas se alcanzan en la cuarta escena, donde se vislumbra la posibilidad de un final y que entre paréntesis nos informa que



está «Imaginado por ella». Como expresa Virtudes Serrano: «En ese espacio de ficción se produce el desenlace. Si la verdad no sirve para escapar del ataque, será necesario mentir. Las secuencias mediante las que la escena progresa están concebidas como en las novelas policíacas, para desvelar las claves de una intriga, de cuya verdad solo es conocedora la Asistente social» (Serrano 2019, 78). La sociedad puede permitir que Ella se salve, pero queda en su mano. Como la protagonista cierra la propuesta, en un diálogo imaginado con Nora, el personaje ibseniano:

ELLA.- (...) De poco me serviría tu experiencia. Sé de sobra que tu tiempo no es el mío. Tu portazo conmovió los cimientos de la sociedad. El mío, apenas se ha oído. En fin, lo que me toca es encontrar mi propio camino. Como a las miles de Noras que andan por el mundo. A ello voy. Lo único que quiero es tenerte cerca, saber que, en los momentos difíciles, puedo rescatar tu imagen y, si me siento sola, cogerte la mano. ¿Te importa? (López Mozo 2019, 414).

Ella se va mezcla pasado y presente, teatro y vida, amor y violencia, idilio y golpes, y pone un espejo ante una sociedad, como la nuestra, que en sus actos cómplices protege al maltratador y abandona a la víctima.

Tres textos esenciales de la dramaturgia de López Mozo se recogen en este volumen tan necesario que ahora publica Cátedra en una espléndida edición crítica de Virtudes Serrano, que es un profundo estudio sobre la poética de este dramaturgo clave de las letras hispanas actuales. Las tres obras, reunidas, nos muestran la constante inquietud creativa, la búsqueda intensa de López Mozo por probar sus propios límites estéticos, por indagar en las posibilidades del teatro y seguir interrogando a través de este arte vivo y comunitario a la sociedad. En las manos de López Mozo todo es posible y así logra saldar una deuda histórica con el relato de La Malinche o con la vida de Margarita de Austria, pero también una deuda presente, la que la sociedad sigue teniendo con la mujer. Tres mujeres rebeldes ante la situación que les ha sido impuesta, defensoras de sí mismas y sujetos activos de sus propias vidas a través de estas obras, las cuales increpan a personajes



y espectadores. Solo resta desear la pronta subida a los escenarios de estas tres voces, para darles vida a través de las creaciones de López Mozo.

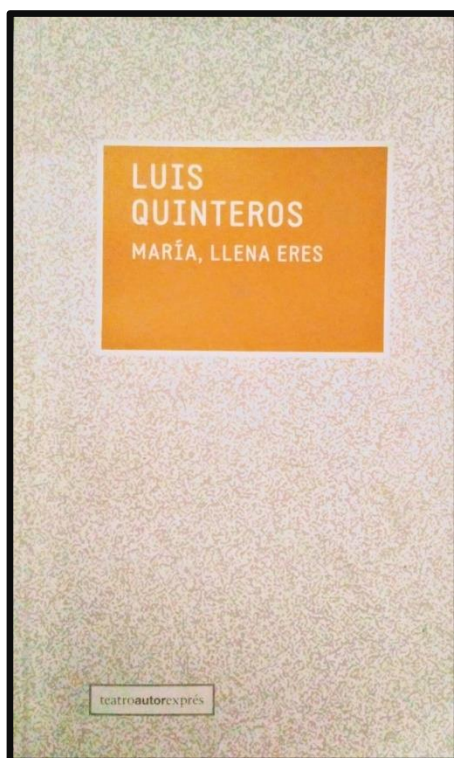
BIBLIOGRAFÍA

- DE PACO, Mariano. 2015. «Buero Vallejo, pintor: *Libro de estampas*». En *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 40, 2, 183-200.
- _____. 2019. «Antonio Buero Vallejo: de la pintura al teatro». En *Escenas y escenarios: itinerarios de los estudios teatrales*, Eds. Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares. Murcia: Editum, 10-19. En prensa.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. 2012. «Hurgando en la memoria»: un repaso a mi trayectoria teatral». En *Anagnórisis*, 6, 1-17.
- _____. 2019. *Yo, maldita india...; La Infanta de Velázquez; Ella se va*. Madrid: Cátedra.
- NAWROT, Julia. 2015. «Kantor en *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo». En *Pygmalion*, 7, 71-79.
- SERNA, Mercedes. 2018. *Crónicas de Indias*. 11ª Edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SERRANO, Virtudes. 2019. «Introducción». En *Yo, maldita India...; La Infanta de Velázquez; Ella se va*, Jerónimo López Mozo. Madrid: Cátedra, pp. 9-118.



María, llena eres de rabia

Alba Saura Clares
Universidad de Murcia
albasaura@gmail.com



QUINTEROS, Luis, *María, llena eres*. Madrid, Fundación SGAE, 2019. 27 pp. DL: M-2238-2019. Edición no venal.

Decimos, popularmente, que hay momentos en que la realidad supera la ficción. Sin duda, la historia de la actriz francesa María Schneider es un perfecto y doloroso ejemplo de ello. María es la joven actriz que protagonizó a Jeanne en *El último tango en París*, una obra canónica en el mundo cinematográfico, dirigida por Bernardo Bertolucci y protagonizada por el ya entonces afamado Marlon Brando, en el papel de Paul. En 2007, unos años antes de su fallecimiento en 2011, la actriz nos conmovió con un relato donde reconocía que una de las escenas más famosas (aquella en que Paul viola analmente a Jeanne usando mantequilla como lubricante) fue realmente una violación en directo, con una única toma. La escena, que no

estaba en el guion, fue sentida por la actriz como una humillación. Aunque Marlon Brando fingía la penetración, la violencia sentida, el menosprecio y la utilización de la mujer como instrumento cosificado es la misma.

Este hecho es solo un ejemplo más, quizás de los más resonados, sobre cómo la violencia patriarcal ha inundado todos los espacios de nuestra sociedad. Movimientos contemporáneos como el *Me too*, que sirvió como plataforma para develar las agresiones y abusos sexuales cometidos por el productor de cine estadounidense Harvey Weinstein, pero que se confirmó y expresó públicamente como una práctica habitual y recurrente en el ámbito artístico.

Este es el tema que elige Luis Quinteros en su texto *María, llena eres*, ganador del Certamen Teatro Autor Exprés de la Fundación SGAE (España), hecho que motiva su actual edición por parte de dicha fundación. La obra reflexiona, a través de la historia de María Schneider, sobre toda la violencia ejercida contra la mujer en la sociedad patriarcal. Para ello, se establece una compleja construcción, sumamente interesante y eficaz, un monólogo –interpretado por una única actriz– que se construye desde la historia de tres voces: María, la actriz que va a interpretar el papel de María Schneider, María Schneider y María, la del tango, aquella que reflexiona sobre el machismo en el tango como extensión a las prácticas habituales entre hombre y mujer y funcionando como un interrogante a la representación del personaje real, la actriz francesa. Un recurso poco habitual y sumamente innovador, donde una sola presencia nos conduce por tres voces y conforma un coro de ideas, memorias y reclamos que gritan con fuerza ante el espectador el dolor sufrido por las mujeres en la sociedad y focalizando en el ámbito artístico del cine y el teatro.

Luis Quinteros (Córdoba, 1972) es un dramaturgo y director teatral argentino, formado entre Argentina, España y otros países donde ha realizado diferentes residencias artísticas y de estudios. Entre los maestros con quienes se formó, destacan nombres como Alejandro Tantanian, Marcelo Bertuccio, Santiago Loza, Román Podolsky o Romina Paula, en el



ámbito argentino, así como Juan Mayorga, Gabriel Ochoa o Nando López en España, así como figuras de otros países como Enzo Cormann (Francia), Sergio Blanco (Uruguay), Diego Aramburo (Bolivia), Marco Antonio de la Parra (Chile) o MapaTeatro (Colombia). Además, es miembro del Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional de España. Es fundador de la compañía cordobesa Ecléctica Teatro, quien en 2018 llevó a escena el montaje de la obra que aquí nos concierne, *María, llena eres*¹. Este último texto de su autoría completa un viaje que se inició hace una década, y que ha dejado tras de Luis Quinteros una amplia producción de textos teatrales. Destacan, entre ellos, obras como *A kilómetros de acá* (2009), *Horario cortado* (2010), *Línea de falla* (2011), *Marilú* (2012), *Mariposa de pies descalzos* (2013), *El show del disparo* (2014), *Mestiza* (2015) o *Par(t)idas* (2016)².

Como afirma Mariela Verónica Serra en el prólogo a la edición de *María, llena eres*, «Quinteros pone en cuestión el lugar de la manipulación de las actrices en favor de los deseos estéticos de los directores. Las voces del texto nos interpelan reflexionan de manera poética sobre la dominación femenina» (Serra 2019, 5).

La obra se construye como un discurso subalterno que permite la liberación de la voz sumisa que la mujer ha ocupado de forma tradicional. Por ello, en una construcción metaficcional, recrea el relato de María Schneider, a la vez que provoca en el desarrollo de la trama la rebelión de la actriz que va a interpretar al personaje de Schneider en una obra. Se cierra entonces un círculo donde pasado y presente se fusionan para levantarse unido contra la violencia machista.

El título elegido por Luis Quinteros es de profunda belleza y simbolismo. *María, llena eres*, expresión que de forma popular completaríamos con la afirmación cristiana «de gracia», pero que queda

¹ La obra se estrenó en el Teatro Espacio Blick de Córdoba el 29 de julio de 2018. Vanesa Belén Alba interpretaba a María y la dirección corrió a cargo del propio Luis Quinteros.

² Toda la información consignada ha sido extraída de la propia página web del autor: <http://contextoteatral.es/luisquinteros.html>; <http://luyiquinteros.blogspot.com/>.



sumido en el silencio en la obra de Quinteros, un silencio que provoca duda y vacío, una oscuridad que la obra enfrenta y muestra llena de dolor. El título realiza una lectura intertextual con una de las bases sobre las que se construye la sociedad patriarcal, aquella en la que la Virgen María queda encinta fuera de su conocimiento y de forma sorprendente –hoy en día afirmamos que sin su consentimientos–. A María no se le preguntó si deseaba ser madre (menos la madre de Dios), sino que aceptó con sumisión el papel que la historia le había otorgado. La misma falta de decisión es la que, en correlación, tuvo María Schneider cuando fue filmada en una escena en la que no había expresado su consentimiento.

La obra se desarrolla en un espacio simbólico, «el lugar del casting, la audición, la prueba» (Quinteros 2019, 11). La obra se inicia en un punto álgido, ante la repetición de la voz María Actriz del texto de Jeanne en *El último tango en París*, dos veces en español y una última en inglés:

María Actriz.- ¡Tom! ¡Tom! Tengo que hablar con vos... Tenés que encontrar a otra para tu película... Porque me obligás a hacer cosa que nunca hice. Porque estás ocupando todo mi tiempo. Porque me obligás hacer lo que vos querés. ¡Se acabó la película! ¡Estoy harta de que me violen! (Quinteros 2019, 11).

Esta María que son todas las mujeres va alternando entonces su voz con las otras dos voces que la conforman. Así, paulatinamente escuchamos el relato de María Schneider y el trauma que le causó ser la actriz humillada por la película de Bertolucci. A su vez, María, la del Tango, establece el elemento poético de la pieza, entre el testimonio recreado de la actriz francesa. María, la del Tango, nos da las indicaciones de un baile donde la mujer no decide los pasos que debe tomar, no puede participar de las acciones que se realizan, tiene solo una actitud pasiva ante el hombre que la utiliza para bailar: «La mujer, frágil y delicada, lo acompaña y tiene que dilucidar las decisiones de su compañero de baile» (Quinteros 2019, 14). Y, más adelante, grita: «¡El tango es machista! Es un ambiente para ellos. El hombre guía, dirige, marca. La mujer sigue, obedece, hace lo que se le pide.



¡No es un diálogo!» (Quinteros 2019, 18). Es, sin duda, una perfecta metáfora de la situación social convencional de la mujer.

La María del Tango se convierte en interlocutora, interrogante de una «entrevista póstuma» a la actriz a quien, ya fallecida, Luis Quinteros le da una nueva oportunidad para reclamar su voz, su verdad y evitar la repetición de su desgracia en tantas otras actrices, en tantas otras mujeres.

Dos elementos del discurso se convierten en estructuradores de las tres voces, además de los elementos interpretativos con los que la actriz juegue para su cambio de registro: el «¡Clak!», como el sonido de la claqueta que en cine inicia la grabación, con el que finaliza su discurso la mujer del Tango; y el «¡Corte!» con el que María Schneider frena un relato que no puede continuar. María Actriz observa todo como espectadora. Prepara su papel recopilando toda la información que ambas mujeres le aportan. Además, el discurso de cada María está sumamente cuidado por el dramaturgo, generando de esta forma tres estilos narrativos: el presente y más directo de la actriz, que interactúa con el público (es la única que dialoga de forma directa con él, interperlándolo); el pretérito de la rememoración de Schneider; y el tono impertérrito de la mujer del Tango, sumida en el tiempo impreciso del arte.

El discurso de María Schneider juega recurrentemente con el título, afirmando en algunas ocasiones: «No fui ni seré venerada, ni canonizada, ni llena de gracia, eso ya lo sé» (Quinteros 2019, 13); «Mi nombre es real, no es artístico, es el mío. Es el que decidió ponerme mi madre. Me llamo igual que ella, nacimos llenas de gracia» (Quinteros 2019, 17); «Soy envase, de gracia lleno» (Quinteros 2019, 18); hasta finalizar con una única María, una sola mujer, una voz que fusiona todas las voces y que no duda en rebelarse y gritar:

MARÍA.- (...) María, llena eres de semen. Yo sigo diciendo que no y al final me besas, y me pedís perdón y me agradecés. Lloro, humillada, pero me voy a masturbar muchas veces en el futuro pensando en esta escena, porque será la única forma de sobrevivir a esto. Porque no me creerán. No podré contra un falo tan grande.



Jadeás, lloro; jadeás, lloro; me besás, sigo llorando... ¡CORTE! (Quinteros 2019, 16).

María, la Actriz, es también la voz crítica que ocupa la posición del dramaturgo al escribir esta obra. Es la que interroga a María Schneider y a su historia, a través del juego argumental con su propia interpretación de este papel, sin juzgarla. Este espacio es el que le permite a Schneider reconocerse en aquella joven que deseaba actuar con Brandon, que deseaba participar en la película de Bertolucci y que fue víctima de ese sistema patriarcal inserto también en el arte. Así, la actriz empatiza con este relato y, a través de ella, el público. Ella entonces también se devela como Schneider: deseosa del papel, capaz de entregarlo todo por alcanzarlo, conocedora de una estructura machista que las menosprecia como mujeres y nos maltrata como tales:

MARÍA ACTRIZ.- ¿Cuántas veces me maltrataron en un *casting*?
 ¿Cuántas veces me sugirieron hacer un “favor especial” para obtener un papel?
 ¿Cuántas veces fuiste abusada laboralmente?
 ¿Cuántas veces me derretí con Marlon Brandon?
 ¿Cuántas veces te manosearon en el bus sin que reaccionaras?
 ¿Cuántas veces dijiste “Nunca me pasó” por vergüenza?
 ¿Cuántas mujeres han sido violentadas desde que comenzó esta función?
 ¿Cuántas mujeres han sido asesinadas en lo que va del año por manos masculinas? (Quinteros 2019, 25).

El monólogo construido por Quinteros es arriesgado y punzante. Decide tratar sin tapujos un tema que la sociedad sigue negando, callando, ocultando. En una ingeniosa estructura dramática y una cuidada construcción de este personaje, donde confluyen en una María todas las mujeres. La obra de Luis Quinteros se ubica, además, en un contexto sumamente importante para cambiar radicalmente la situación de la mujer en Argentina. Este país vio en 2018 cómo se negaba una ley que permitiera el aborto voluntario de las mujeres, práctica aún penalizada en el país. El teatro consigue, en una propuesta de tanta calidad y excelencia dramática como esta, interrogar a la sociedad y dialogar con ella de forma directa para



mostrarle la realidad que viven las mujeres actrices (artistas, creadoras, las mujeres en todos los ámbitos sociales) y reivindicar un grito rebelde por parte de todas. *María, llena eres de rabia*. Es el momento de que puedas gritar con fuerza, golpearnos con tu historia, reclamar una nueva sociedad posible e igualitaria.



El castigo sin venganza, una tragedia tangible

Esther Fernández
Rice University
efl4@rice.edu



Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Dir Helena Pimenta. Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de La Comedia, Madrid

Aunque en los años que Helena Pimenta lleva como directora artística de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) ha hecho más comedia (de enredo, urbana, palatina), Pimenta es, en mi opinión, una directora de tragedia. Esto no quiere decir que no sepa manejar los textos más ligeros del repertorio del Siglo de Oro, al contrario, montajes como *La dama boba* del 2002, que llevó a escena como directora invitada de la CNTC o la reciente *Dama duende*, estrenada en el 2017, han sido, en mi opinión, montajes ejemplares, precisamente porque Pimenta sabe buscar y

adentrarse en las grietas de la comicidad para mostrarnos un mundo mucho más oscuro del que pretendemos ver a primera vista. Por ejemplo, en *La dama boba*, con versión de Juan Mayorga, la directora trasvasó la obra a los últimos años de la Segunda República y la totalidad del montaje dejaba un gusto amargo de fin de fiesta y de nostalgia. En este contexto la tragedia personal de las dos hermanas protagonistas, Finea y Nise, se resaltaba en vez de esconderse detrás del humor que empapa la obra y que damos por hecho sin preguntarnos qué se esconde detrás. Con *La dama duende*, versionada por Álvaro Tato, Pimenta volvía a destacar la tragedia de la mujer a través de su protagonista, doña Ángela, una heroína que vive encerrada bajo la protección de sus hermanos y busca a toda costa recuperar su agencia e identidad, aunque sea recurriendo a lo supernatural.

Con *El castigo sin venganza* (1631), la tragedia ya está servida de ante mano y de la manera más perfecta posible al ser una de las obras del ciclo de *senectute* del dramaturgo. Pimenta no necesita buscar entre las líneas la tragedia personal y social de sus protagonistas sino materializar el *fatum* con el que cargan cada uno de ellos desde el principio hasta el final de la obra. Para ello la directora utiliza el simbolismo de muchos de los elementos textuales y potencia su energía trágica en escena. Una de las adiciones creativas que introduce Pimenta en este montaje es la figura de un coro, con claras reminiscencias a los personajes anónimos que en su día utilizó Adolfo Marsillach en el *Médico de su honra* en 1989, el primer montaje estrenado por la CNTC. En *El castigo* un grupo muy parecido de personajes, también con bombín y casco militar, parecen acompañar a los distintos protagonistas en los momentos de máxima tensión, resaltando con su inquietante presencia los dilemas morales a los que se enfrentan el Duque de Ferrara (Joaquín Notario), su hijo Federico (Rafa Castejón) y Casandra (Beatriz Argüelo), esposa del Duque y madrastra de Federico. No obstante, mientras que Marsillach descontextualizaba completamente a los integrantes del coro al acercarlos a criaturas sacadas de un cuadro de René Magritte, Pimenta los aproxima más al contexto de la obra y los incluye de manera



más orgánica al vestirlos con atuendo militar y hacerlos parte del séquito del Duque.

La directora trae la obra a la Italia de 1910. A esta base temporal sin embargo se suman sutiles alusiones a otras épocas sobre todo a través del vestuario de Gabriela Salaverri, el cual, especialmente en el caso de Casandra y del Duque, aporta en ocasiones una estética medieval. Lope situó la obra en el medioevo y la crudeza de esa época se deja también sentir en la escenografía. Por ejemplo, en la frialdad y el vacío del palacio del Duque que denota un anclaje en ese oscuro pasado.



Fig. 1. *El castigo sin venganza* (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Dir. Helena Pimenta. Federico (Rafa Castejón) y Duque de Ferrara (Joaquín Notario)

Con respecto a la Italia de la preguerra, la obra alude a un clima de violencia latente, tanto psicológica como física. Los espectadores vamos penetrando en la «cámara de tortura» que cada uno de los personajes lleva auestas, según las gasas y los paneles traslúcidos se van levantando hasta llegar al desolador cuadro final, expuesto en escena sin tapujos: Casandra



amordazada y asesinada por su amante e hijastro, Federico muerto por orden de su padre y el Duque contemplando su deshonra castigada que ‘no vengada’.

Pimenta, sin embargo, no nos conduce a este descarnado final de manera brusca, sino que lo va haciendo poco a poco. La figura de la Andrelina (Lola Baldrich), la actriz que el Duque y sus secuaces escuchan ensayar en una de sus rondas nocturnas se reduce en la obra de Lope a una sola mención. Pimenta, sin embargo, la recupera plenamente en cuerpo y voz al convertirla en la consciencia del Duque. Las apariciones de Andrelina son una nota onírica que resalta los dilemas y dudas del Duque, su tortura interior a lo largo de toda la obra. Si Andrelina refleja la conciencia más íntima del duque, el espejo simboliza la interioridad de los amantes, Casandra y Federico. En la obra original, Aurora (Nuria Gallardo) es quién descubre la incestuosa relación entre hijastro y madrastra a través de un espejo del camarín de Casandra. Pimenta en colaboración con la escenógrafa Mónica Teijeiro, convierten la mención de este espejo en el telón de fondo que domina la escenografía del tercer acto para acercarnos al verdadero ser de cada uno de los protagonistas y a la responsabilidad de sus actos que aparecen reflejados en él. De hecho, Pimenta no solo nos descubre la crudeza del trágico final sin tapujos, sino que el espejo sirve de *mise en abyme* para desplegar la pasión erótica y desenfrenada de Federico y Casandra en escena.

A nivel de la escenografía, cabe también destacar el escenario giratorio que, además de dinamizar el movimiento de algunas escenas, también puede interpretarse como un elemento desestabilizador para todos los personajes. Las sillas son también claves a lo largo de la representación y creo que hasta, cierto punto, las podemos leer como mecanismos de apoyo en oposición al frenesí y desconcierto que introduce la plataforma giratoria. Los personajes se apoyan en ellas para reflexionar, dejarse caer y para retomar fuerzas en su lucha. Son sillas con estéticas muy distintas, de madera, de cuero oscuro. El trono del duque, por ejemplo, es un sillón de



barbero que subraya el aislamiento de un personaje atormentado cuya presencia se deja notar incluso cuando no está presente. Su espectro se siente en ese sillón articulado, vacío y amenazante en el centro del escenario.



Fig. 2. *El castigo sin venganza* (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Dir. Helena Pimenta
Casandra (Beatriz Argüelo) y Federico (Rafa Castejón)

La versión de Álvaro Tato hace que el texto se comprenda en todo su esplendor, la poesía de Lope se resalta, y deja su eco en el vacío de este inquietante palacio. El diseño sonoro de Ignacio García subraya la ambientación italiana y el desgarro pasional que acarrea la obra de principio a fin. La iluminación de Juan Gómez Cornejo además de dialogar con la escenografía se convierte en otro elemento poético visual.



Fig. 3. *El castigo sin venganza* (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Dir. Helena Pimenta
Cassandra (Beatriz Argüelo) y Federico (Rafa Castejón)

Si tuviera que concluir destacando cuál es la mayor aportación de Pimenta al texto de Lope, diría que es la de ofrecernos una tragedia al desnudo. En este montaje, todo se muestra y nada se esconde. Pero además enseñarnos la tragedia por dentro y por fuera, la directora la sublima y la ofrece en carne viva al espectador contemporáneo.