

Teatro y feminismos

Ana Contreras
Alicia de Blas
Gabriela Cordone
Virginia Escobar Sardiña
Alejandro Coello Hernández
Álvaro Caboalles
Mathilde Tremblais
Rachel Peled Cuartas
Claudia Pena López
Stefani Tsvetoslavova Krasteva
María Caudevilla
Manel Gimeno Martínez
Svetlana Antropova
Elisa Garcia-Mingo
José María Esbec
Ernesto Caballero

PYGMALION

Revista de teatro general y comparado

Número 12

Teatro y feminismos



2020

PYGMALION

Revista de teatro general y comparado

Directora:

JARA MARTÍNEZ VALDERAS (ITEM, UCM)

Consejo de Redacción:

HÉCTOR BRIOSO SANTOS (UAH)

MARGARITA DEL HOYO VENTURA (ITEM, UNIR)

JUAN PEDRO ENRILE ARRATE (RESAD)

BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ITEM, UCM)

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ VILLANUEVA (ITEM, UCM, ESADCYL)

JAVIER HUERTA CALVO (ITEM, UCM)

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO (ITEM, UCM)

CRISTINA VINUESA MUÑOZ (ITEM, UCM)

Consejo Asesor:

MATTEO DE BENI (UNIVERSITÀ DI VERONA)

JORGE DUBATTI (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)

ARNO GIMBER (ITEM, UCM)

FELIPE B. PEDRAZA (UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA)

ÁNGEL LUIS PUJANTE (UNIVERSIDAD DE MURCIA)

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

DIDIER SOULLIER (UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE)

CHRISTOPH STROZETSKY (UNIVERSITÄT MÜNSTER)

ISSN 2171-3820

Depósito Legal: M-49590-2009

Preimpresión y Edición: Ediciones Doce Calles

Acceso en abierto:

<https://www.ucm.es/revistapygmalion/>

Impreso en España

Sumario

<i>Presentación</i>	9
Proscenio	
<i>Introducción</i>	
ANA CONTRERAS ELVIRA Y ALICIA BLAS BRUNEL	15
<i>Teatro y feminismo lésbicos: confluencias y divergencias</i>	
GRABRIELA CORDONE	19
<i>Kay baila su mambo rabioso al polirritmo caribeño en JFKSDQ- JFK de Josefina Báez</i>	
VIRGINIA ESCOBAR SARDIÑA	35
<i>Brujería y disidencia feminista en Humo de beleño (1986), de Maribel Lázaro</i>	
ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ	55
<i>Pornoterrorismo y violencia. Estrategias estético-estilísticas en la obra de Diana J. Torres</i>	
ÁLVARO CABOALLES	71
<i>Virginie Despentes, Ovidie y Émilie Jouvét: los orígenes de la creación del cine post-pornográfico femenino de lengua francesa</i>	
MATHILDE TREMBLAIS	85
<i>Poder femenino en pluma masculina: Travestidas, poetisas, es- clavas y damas judías en Los cuadernos de amor de Yaacov Ben Elazar, Toledo S. XIII</i>	
RACHEL PELED CUARTAS	103
<i>El alegato feminista en La disputa de Marivaux</i>	
CLAUDIA PENA LÓPEZ	125
<i>Teatro transmedia desde una perspectiva de género: La cocina de Wesker/Peris-Mencheta</i>	
STEFANI TSVETOSLAVOVA KRASTEVA	141
Varia	
<i>La mirada femenina en los live cinema shows de Katie Mitchell</i>	
MARÍA CADEVILLA	167
<i>Miguel del Arco en los ensayos de Ricardo III: metodología de trabajo y poética del director</i>	
MANEL GIMENO MARTÍNEZ	189

Tertulia

Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro <i>El nuevo pacto de Jordi Casanovas con el público: Teatro-Documen- to en España</i> SVETLANA ANTROPOVA Y ELISA GARCIA-MINGO	215
--	-----

Tablas

<i>La (im)probabilidad del tiempo</i> JOSÉ MARÍA ESBEC	229
<i>La piedra blanca (o la improbabilidad de la inocencia)</i> ERNESTO CABALLERO	237

Parnasillo

ALBA SAURA E ISABEL GUERRERO (EDS.), <i>Estudios teatrales: nue- vas perspectivas y visiones comparadas Murcia, Edit.um, 2017.</i> 243 pp. [ALBA BODÍ I GARCÍA]	285
ISABEL GUERRERO Y ALBA SAURA-CLARES (EDS.), <i>Escenas y esce- narios: itinerarios de los Estudios Teatrales, Murcia, Editum,</i> 2019, 125 pp. [JULIA NAWROT]	293
LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, <i>La conquista de Orán, ed. crítica y ano- tada de C. George Peale y Javier J. González Martínez, Newark,</i> Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2020, 210 pp. [BEATRIZ ALONSO ACERO]	297
MARK PIZZATO, <i>Mapping Global Theatre Histories, Palgrave</i> Macmillan, University of North Carolina at Charlotte, 2019, 322 pp. [IEVA EMILJA ROZENBERGAITE]	303
PEDRO ÁLVAREZ-OSSORIO Y PEPA SARSA, <i>La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz, Centro de Estu- dios Andaluces, Sevilla, 2019, 400 pp. [MIGUEL MARTORELL</i> LINARES]	307
RAKEL MARÍN EZPELETA, <i>Teatro experimental y cambio de mi- leno. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos,</i> Bilbao, Universidad del País Vasco, 2020, 324 pp. [ISABEL GUERRERO]	315

Foro

VII Certamen Crono-Teatro (2020). Metro de Madrid.

Modalidad de tren

1. <i>Las palomas, Anaïs Bleda Verdú</i>	323
2. <i>Los polos, Jorge Silvestre</i>	324
3. <i>Pregoneros, Pablo Dato Santonja</i>	325

4. <i>Guardia Ambiental</i> , Marta Salgado	327
5. <i>Regreso al futuroff</i> , Evaristo Zamfaldo	328
6. <i>Boda en la línea 6</i> , Silvia Eva Agosto.	333
Modalidad de Estación	
7. <i>Un extraño en el subsuelo</i> , Asociación Compañía de Teatro y Música Zaguán	335
8. <i>Saviour of the planet</i> , Daniel Sanz	337
9. <i>Plantados</i> , Compañía Voltage Teatro.	341
10. <i>John Smith, acto performativo para andén</i> , Grupo 7 y 4 Tenemos teatro	346
1. <i>Crónicas de un mimo transgresor</i> . TERESA MARÍA ESCOBEDO DOMÍNGUEZ.	345
2. <i>Ideaciones de un pasajero</i> . VÍCTOR FERAL.	348
<i>V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), Instituto del Teatro de Madrid y Universidad Internacional de la Rioja (Madrid, 20-24 de octubre de 2020) [ARAUSI A. ARMAND R.]</i>	357
<i>Máster en Teatro y Artes Escénicas (ITEM, UCM): Trabajos Fin de Máster</i>	365
Curso 2019-2020	365
<i>Tesis doctorales (ITEM, UCM)</i>	371
Doctorado en Estudios Teatrales y otros programas (2019-20)	375
Resúmenes / Abstracts	381
Normas de publicación	389

PRESENTACIÓN

ESTIMADO LECTOR, SUPONE UNA ENORME SATISFACCIÓN darle la bienvenida al número 12 de nuestra revista, que sale en este complejo y dramático año marcado por la pandemia. Con los mejores deseos de salud para todos y con el compromiso de contribuir desde el ámbito universitario a la sociedad, ponemos en abierto las páginas que siguen. Nuestro interés es aportar a los Estudios Teatrales y ofrecer este espacio a la comunidad de investigadores y creadores para intercambiar conocimiento, reflexiones y dudas, y así fortalecernos mutuamente como sector y a la sociedad en general. Sea este número una manera de difundir las investigaciones recientes sobre teatro y seguir trabajando por la cultura.

En este ejemplar podrá encontrar las secciones habituales y también una novedad, los textos ganadores del I certamen de TEATROXTELÉFONO. El monográfico se titula Teatro y feminismos y tiene la intención de ser una aportación valiosa al creciente interés que, con justicia, vienen adquiriendo los estudios feministas en los ámbitos académicos. Este monográfico, coordinado por Ana Contreras y Alicia Blas, presenta distintas incursiones de las mujeres o de lo femenino en las artes escénicas. No nos detendremos en presentarlo ya las propias coordinadoras lo hacen a continuación.

Dentro de la sección de *Varia* se encuentran dos artículos relacionados con la escenificación, el primero –en consonancia con el monográfico– se titula «La mirada femenina en los *live cinema shows* de Katie Mitchell», de María Caudevilla. Es de sumo interés el análisis de la puesta de escena de esta directora, de fama internacional, y que está siendo cada vez más conocida en

España. Caudevilla es la especialista en nuestro país del trabajo de Mitchell y aporta una novedosa investigación sobre una figura del teatro que tendrá, aventuramos, numerosos estudios teóricos en lengua española en el futuro. En esta sección se encuentra el artículo de Manel Gimeno que, en este caso, estudia al importante director de escena y fundador de Kamikaze Teatro, Miguel del Arco. El autor, tras realizar una investigación de campo durante los ensayos de la obra, nos muestra los resultados del estudio de la poética de este director en su artículo. Contribuye al conocimiento del proceso creativo de la escenificación y a los Estudios Teatrales que transitan de la práctica a la teoría.

Hemos querido ofrecer en nuestra sección de *Tertulia* una entrevista a Jordi Casanovas, titulada «El nuevo pacto de Jordi Casanovas con el público: teatro-documento en España». Casanovas, premio MAX 2020 a Mejor adaptación o versión de obra por *Jauría*, aborda con los recursos propios del teatro documento, el caso del juicio a La manada, a partir de la violación de una mujer durante las fiestas de los Sanfermines. Esta obra alcanzó mucha popularidad en la temporada pasada y va en absoluta consonancia con nuestro monográfico con temática feminista.

En la sección *Tablas*, donde publicamos un texto teatral inédito, tenemos el honor de contar con *La piedra blanca (o la improbabilidad de la inocencia)*, de Ernesto Caballero. Este autor, de absoluto prestigio, terminó esta pieza en 2018 y con generosidad la ofrece a nuestros lectores. En el prólogo de José María Esbec se ofrecen las claves fundamentales de acercamiento al texto, que según este «plantea el asunto de la moralidad en el arte a través de la acusación de pedofilia a Lewis Carroll». Un tema de absoluta relevancia que no dejará indiferente al lector y que contribuye al debate sobre feminismo que este número fomenta.

En *Parnasillo* tenemos numerosas reseñas de textos de interés. Sobre las autoras Alba Saura e Isabel Guerrero podemos conocer dos libros, que son publicaciones que anuncian el futuro de los Estudios Teatrales en España, al incluir novedosos artículos de índoles diversas. Aunque son publicaciones de años diferentes consideramos que son complementarias y por ese motivo inclui-

mos, además de la del año 2019, la acontecida en el 2017, *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, y de esta manera dar una visión de conjunto con *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales*. Las reseñas se completan con publicaciones recientes sobre teatro y, como es habitual en nuestra revista, atendiendo a diversas corrientes dentro de los Estudios Teatrales. Así, pueden informarse sobre la magnífica edición de los especialistas en Luis Vélez de Guevara, C. George Peale y Javier J. González Martínez, con la publicación de *La conquista de Orán*; la novedosa aportación de Mark Pizarro en *Mapping Global Theatre Histories*; la mirada al Teatro Independiente en Andalucía de Pedro Álvarez-Ossorio y Pepa Sarsa con el libro *La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz*; y, por último, otra mirada al teatro español, de geografías y momentos diferentes, en *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y proceso*, de Rakel Marín Ezpeleta.

En *Foro* se publican los textos ganadores del VI Certamen Crono-Teatro (2020), una colaboración del ITEM con Metro de Madrid. Como novedad de este número, y esperamos que sea una iniciativa de largo recorrido, hemos apoyado la I edición de *TEATROXTELÉFONO*, publicando los textos ganadores.

Para cerrar la revista damos a conocer lo que fue el exitoso V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), dirigido por Jara Martínez y Marga del Hoyo, del Instituto del Teatro de Madrid y la Universidad Internacional de la Rioja. Así mismo, salen publicadas las tesis doctorales del programa de estudios teatrales del Instituto del Teatro de Madrid y también aquellas tesis de otros programas dirigidas por los miembros de esta institución.

Esperamos que puedan encontrar materiales de interés en este número que, como mencionábamos al inicio, nace en un año marcado por la pandemia, razón por la que queremos agradecer a todos los que la han hecho posible con su esfuerzo y confianza en la necesidad de continuar aportando reflexión y conocimiento humanístico a la actualidad.

Proscenio

Tertulia

Tablas

Parnasillo

Foro

INTRODUCCIÓN

Las otras: feminismos desde el lado oscuro en el teatro

ANA CONTRERAS Y ALICIA BLAS

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

Con frecuencia, nos es difícil separar la raza de la clase, y de la opresión sexual, dado que en la mayoría de los casos las experimentamos simultáneamente en nuestras vidas.

The Combahee River Collective [citado en Jobardo, 2012: 27]

SON MUCHAS LAS CRÍTICAS que se han hecho, y siguen haciendo al feminismo, pero quizás una de las más duras, sobre todo porque proviene de mujeres en principio afines, es que se trata mayoritariamente de un pensamiento de blancas, burguesas, heterosexuales y ateas, que pretenden aumentar sus privilegios dejando fuera del relato, de nuevo, al resto del género femenino que no comparten su procedencia, raza o creencias. Aunque según la famosa frase atribuida a Flora Tristán, las mujeres son las proletarias del proletariado, el feminismo creó nuevas distribuciones, pero también viejas reproducciones del Poder, perpetuando exclusiones.

Cómo no iba a ser de otro modo, si la cultura que hasta ahora ha definido y conformado la idea de la naturaleza humana que aún hoy es *dominante* — aunque no necesariamente, como dice la célebre pensadora y arquitecta sudafricana Denise Scott Brown [Zabalbescoa, 2013], *predominante* — y su imaginario consecuente, incluyendo el del arte teatral del que se ocupan estas páginas, estuvo desde su origen levantada sobre la exclusión de extranjeros, esclavos y — a pesar de que como recuerda Robin Lane Fox [2007, 11] la primera referencia a la autonomía personal que se conserva es respecto a un personaje femenino, Antígona, en la tragedia de Sófocles que lleva su nombre —, las mujeres [Fraise 1991].

Podría decirse que la expulsión de lo diferente, la omisión de lo que no se comprende desde ciertos parámetros y el rechazo de lo distinto forman parte intrínseca de la identidad occidental, pero ya desde los orígenes del feminismo en el siglo XIX una diversidad de voces se alzaron, realizando importantes contribuciones a la doxa y la praxis feminista, de modo que no puede hablarse de un único *feminismo*, sino de *feminismos*, en plural. Por otro lado, las reivindicaciones de las mujeres habían empezado mucho antes, y a pesar de que muchas se han eliminado de la épica que construye la *gran Historia*, conservamos textos y prácticas que podemos denominar proto-feministas desde el origen de los tiempos y, en Europa, desde el siglo XII. Por eso, *las otras* a las que hace referencia el título de esta introducción no solo son las excluidas por el patriarcado, sino también todas aquellas que no se sienten representadas por el llamado *feminismo blanco*: las racializadas, las pobres, las lesbianas, las trans, las trabajadoras sexuales, las brujas, las viejas, las místicas, las iletradas, las migrantes, etc.

Los artículos incluidos aquí son de una enorme variedad y ofrecen un panorama documentado y diverso del estado de la cuestión a este respecto, ampliando la mirada sobre la presencia de los feminismos no hegemónicos en la escena.

Abre la compilación la investigadora y docente de la Université de Lausanne, Gabriela Cordone, señalando la posición marginal de las lesbianas respecto del feminismo *mainstream* para proponer una fecunda reflexión sobre teatro lésbico, aplicándola a las obras: *Chicas*, de Carmen Losa y *Eudy*, de Itziar Pascual.

Virginia Escobar Sardiña, por su parte, actriz y fundadora de la asociación para la Investigación, Creación y Difusión del Teatro en Español *Manodeobra teatro*, investigadora y docente de la IE University estudia a la artista *dominicanyork* Josefina Báez, quien se autodefine también desde los márgenes como espíritu, mujer, negra, de clase trabajadora y migrante, y cuyo alter ego, Kay, es la protagonista de su espectáculo unipersonal polirrítmico y rabioso *JFKSDQJFK*.

Alejandro Coello Hernández, investigadorx en artes escénicas por la Universidad Complutense de Madrid y beneficiario de la

beca *JAE Intro* del CSIC en el Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, se centra en el trabajo de la dramaturga española Maribel Lázaro, cuya innovadora obra fue injustamente excluida de los circuitos teatrales y olvidada, y en concreto en *Humo de beleño* (Premio Calderón de la Barca, 1985), donde reivindica la libertad de las brujas frente a la Inquisición en un pueblo gallego del siglo XVII, constituyendo una alegoría antifranquista y, sobre todo, feminista.

Otro de los lados oscuros del feminismo es, sin duda, el de la sexualidad y la política sexual femenina, asuntos que abordan Álvaro Caboalles y Mathilde Tremblais. El primero, actor y performer además de investigador en creación escénica contemporánea, con una cruda investigación sobre el pornoterrorismo de Diana J. Torres y las estrategias estético-estilísticas de su obra, en particular la violencia contra el propio cuerpo. La segunda, doctora por la Universidad del País Vasco, con un apasionante trabajo sobre los orígenes del cine postpornográfico francés, profundizando en la obra de Virginie Despentes, Ovidie y Emilie Jouvett, cuyas aportaciones han contribuido a la creación de un género cinematográfico con entidad propia.

Pero las reivindicaciones feministas no son una práctica exclusivamente contemporánea ni exclusivamente femenina. Las encontramos también en textos firmados por hombres en distintas épocas históricas. Es el caso, como da cuenta la directora de la Sección YHLY de Estudios Sefardíes, IEMSO, de la Universidad de Alcalá de Henares, Rachel Peled, del poeta judío del Toledo del siglo XIII Yaacov Ben Elazar, quien en *Los cuadernos de amor* retrata a damas, esclavas, poetisas y travestidas, en definitiva mujeres empoderadas de su entorno. Es el caso, también, del escritor francés del siglo XVIII Pierre de Marivaux, como explica Claudia Pena López, doctora por la Universidad del País Vasco y docente universitaria en la École des hautes études commerciales y el Institut Catholique de París, haciendo un análisis de su alegato feminista en *La disputa*.

Finalmente, Stefani Tsvetoslavova Krasteva, formada en la Universidad de Almería y en la Universidad de Granada, nos

descubre las posibilidades del transmedia para ampliar información con perspectiva de género en textos y puestas en escena que a priori no la tienen, como ocurre en *La cocina* de Wesker, dirigida por Peris-Mencheta y estrenada en el CDN en 2016. Es decir, para ayudar a artistas y audiencia a ponerse las gafas violetas.

Para terminar, queremos aprovechar la oportunidad que nos da la introducción a esta publicación, para hacer una pequeña reflexión que, a modo de metanarración, apela al relato a partir de la cual se constituyeron las jornadas en las que se desarrollaron las ponencias y comunicaciones que dieron lugar a estos artículos. A pesar de que lamentamos muchas ausencias, no solo en esta recopilación, sino en el plano del pensamiento y en la práctica y teoría teatral feminista general, queremos expresar también nuestro reconocimiento a todas aquellas que, por diversas razones, no se sintieron llamadas a hacer una contribución aquí, pero que alrededor de los espacios y las sombras que sus vacíos dejaron, se articuló una propuesta que pretendía poner el foco también en los aprendizajes y saberes que se adquieren fuera de la academia y que esperamos que en próximas ocasiones empiecen a incorporarse al canon, más allá de la excepción anecdótica.

REFERENCIAS

- FRAISSE, Geneviève (1991): *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Madrid, Cátedra.
- JOBARDO, Mercedes (ed.) (2012): *Feminismos negros. Una antología*, Madrid, Traficantes de sueños.
- LANE FOX, Robin (2007): *El mundo clásico: La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica.
- ZABALBESCOA, Anatxu (2013): «Entrevista a Denise Scott Brown: En la arquitectura hace falta menos egos y más miedo», *El País*, 23 de abril de 2013.

TEATRO Y FEMINISMO LÉSBICOS: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS

GRABRIELA CORDONE

Université de Lausanne

*No voy a vivir en el miedo. La mejor arma en
manos del opresor es la mente del oprimido*

(Itziar Pascual, *Eudy*)

REFLEXIONAR SOBRE EL TEATRO lésbico desde el feminismo es un ejercicio difícil. Sin duda, las lesbianas forman parte del *lado invisible* del feminismo, junto con las negras, las indias, las pobres, las trans, las putas, las viejas, las iletradas, las migrantes, etc. Revelar los márgenes pone en evidencia, además, la naturaleza inequívoca del centro: contrapuesto al lado oscuro que avergüenza y ofende, se desprende inmediatamente el perfil respetable del feminismo *mainstream*, cuyo lenguaje es tolerado en los medios de comunicación, en el poder y en las instituciones porque es blanco, de clase media-alta, heterosexual, burgués y, muy a menudo, neoliberal¹. Entrar de pleno en el sistema ¿es este, quizá, el precio que haya que pagar para existir como movimiento respetable en la escena pública y en la del poder?²

¹ En otras palabras: el feminismo que se *ve* no es lesbiano, ni negro, ni indio, ni proletario, ni pobre ni menos que menos, cuestionador de las estructuras profundas de la sociedad. Existen innumerables colectivos de esos feminismos disidentes, pero no tienen acceso, por los mismos motivos de su especificidad, al reconocimiento público. Véase, sobre este particular, el completo panorama elaborado por Beatriz Suárez Briones [s. f.], en donde se da cuenta de estos procesos de reconocimiento y de exclusión, así como también los trabajos editados en Suárez Briones [2014] sobre feminismos lesbianos y *queer*.

² La marginalidad de ciertos feminismos es un tema recurrente. Entre los estudios fundadores — crítica de la crítica feminista efectuada desde el interior del feminismo — se encuentran los ensayos de Audrey Lorde, *Sister Outsider: Essays and speeches*, New York, Crossing Press, 1984, y de Moraga, Cherrie y Castillo, Ana, *Este puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, San Francisco, ISM Press, 1988. Véase, además, la completa edición de manifiestos lesbianos (1969-1994) en Mérida Jiménez [2009].

Personalmente, a pesar de la marginalidad que implica, creo que el teatro lésbico –y, en el fondo, todo el teatro– ganaría en ser leído y criticado desde las especificidades del feminismo lésbico. Es verdad: la radicalidad de algunos cuestionamientos del feminismo lésbico representa un obstáculo considerable a la hora de llevar a escena obras que se supone que ponen en peligro la base de la sociedad –el contrato heterosexual–. Pero, al fin y al cabo, la fuerza de cualquier manifestación artística, ¿no reside, justamente, en su efecto perturbador, cuestionador y subversivo? ¿Por qué, cuando se trata de teatro lésbico, la subversión molesta?

Para entender esta paradoja, propongo que echemos un vistazo, en primer lugar, al feminismo lésbico y su relación con el movimiento feminista, ya que de las divergencias entre los dos movimientos podría resultar un esbozo de respuesta. Nos ha parecido necesario introducir algunas cuestiones terminológicas e históricas –forzosamente parciales– para subrayar el marco teórico de ciertos aspectos del feminismo lésbico. En segundo lugar, someteremos dos obras teatrales de estéticas e intenciones disímiles que abordan el tema del lesbianismo a una lectura que tenga en cuenta este singular y, a menudo, desconocido contexto político y social que han podido generarlas.

Tanto *Chicas* (2005) de Carmen Losa como *Eudy* (2014) de Itziar Pascual hablan, desde distintos lugares –geográficos, ideológicos y políticos– de la cuestión lesbiana. De hecho, tener que hablar de *cuestión* supone una excepción, un relieve o un accidente en el *continuum* social. Estamos, pues, ante un conjunto de fenómenos que no responden a la norma social y/o legislativa impuesta o mayoritaria. Proponemos entender por *cuestión lesbiana*, de momento, el conjunto de interrogantes planteado por los estudios de todo orden –histórico, social, literario, político, estadístico, médicos, psicológicos, etc.– que tienen por objeto las mujeres que no se adscriben a la heteronormatividad en el ámbito de una sociedad de heteronormatividad obligatoria. En ello consistiría, pues, la excepción, el relieve o el accidente mencionado más arriba. Los resultados de estas investigaciones se agrupan, a su vez, en lo que se llama los *estudios lésbicos*, que

actualmente tienden a perderse en la nebulosa LGBT³. Nuestro trabajo se inscribe, pues, en la línea de los estudioslésbicos.

La marginalidad de ciertos feminismos es un tema recurrente. En 2008, en pleno auge la legislación del matrimonio en España entre personas del mismo sexo, Bàrbara Ramajo García [2009], investigadora y activista lesbiana, reflexionaba acerca de la invisibilidad de las lesbianas en todos los ámbitos. Ramajo García constataba la ausencia de discursos de lesbianas dentro de los discursos feministas — académicos, institucionales o sociales — lo que invitaba, en primer lugar, a plantear los feminismos como un fenómeno heterosexual. En efecto, los feminismos suelen dejar de lado el tema de la heterosexualidad normativa como institución de poder, de ahí que, explica Ramajo García, las lesbianas feministas tiendan a desaparecer de los grandes debates, y sobre todo de las historias del feminismo.

Creemos que, diez años después, el cuestionamiento de Bàrbara Ramajo García continúa siendo de actualidad. Para poder desentrañar la complejidad del fenómeno de exclusión y silenciamiento, en el que concurren indiscriminadamente aspectos sociales, políticos, filosóficos, históricos y lingüísticos, es necesario hacer un rápido repaso a un puñado de teoríaslésbicas, para lo que seguiremos el estudio de la socióloga y activista lesbiana Jules Falquet [2004].

Un primer aspecto en el que Falquet se detiene es el terminológico. A menudo, suelen emplearse indistintamente los términos *homosexual*, *mujer gay* y *lesbiana*, cuando, políticamente, no son términos equivalentes. En primer lugar, establecer un paralelismo entre las condiciones sociales y políticas de un hombre *homosexual* con los de una mujer *homosexual* puede llamar a engaño, ya que ha quedado demostrado que la opresión patriarcal coloca a las mujeres en general — y a las lesbianas

³ Los estudioslésbicos, en efecto, vienen a menudo asociados con los estudios gay, de mayor visibilidad, más influencia política, mayor peso económico y, por ende, mayor prestigio social. Entre las publicaciones que atañen exclusivamente los estudioslésbicos, véase el *Journal of Lesbian Studies* y *The New Lesbian Studies: Into the Twenty-First Century* (Bonnie Zimmerman and Toni A. H. McNaron, New York, CUNY, 1996).

en particular — en una situación social muy diferente de la del hombre, es decir, inferior. Por lo tanto, fusionar o asimilar los términos de *lesbiana*, *homosexual* y *gay* — este último de uso de los varones — equivaldría a ponerlos en una bolsa en donde, si bien son todas prácticas y vivencias homosexuales, no tienen las mismas condiciones sociales ni el mismo alcance político. De ahí que el término *lesbiana* fuera empleado inicialmente, explica Jules Falquet, para señalar el sentido político reivindicado por el movimiento lésbico feminista, que cuestiona el sistema heterosexual de organización social⁴. Por ello, al cuestionar el sistema heterosexual — que supera la variable de clase, de etnia, de origen y de género — el feminismo lésbico cuestiona el sistema dominante. Quizá por esta razón ha sido menos estudiado que los movimientos que se generaron en el mundo occidental a partir de los años 60, como el movimiento negro, indígena, estudiantil o de mujeres [Falquet, 2004: 23-25].

El movimiento lésbico se desvincula, rápidamente, de dos movimientos a los que estaba muy ligado: el movimiento homosexual y el feminista. Como mujeres, advierten enseguida la actitud misógina y patriarcal del movimiento homosexual, dominado por hombres. Las feministas, por otro lado, perciben a las lesbianas como una amenaza a su posición heterosexual⁵. Además, aclara Falquet, buena parte del colectivo feminista se deja intimidar por el poder institucional y el mensaje social que

⁴ Para el análisis lésbico-feminista, según Falquet [2004: 20-21], el sistema heterosexual descansa en la división de la humanidad basada en dos sexos que construyen dos géneros rigurosamente opuestos y forzados a mantener unas desiguales relaciones de *complementariedad*, es decir, una división de trabajo desigual, con la explotación de las mujeres en lo laboral, doméstico, sexual, reproductivo, psico-emocional.

⁵ Adrienne Rich, en su libro *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica*, publicado en 1980, plantea la causa de la invisibilización de las lesbianas, incluso dentro del movimiento feminista [Rich 1980]. Consúltese también Rich [1983]. En 1978, la francesa Monique Wittig plantea también la heterosexualidad como un régimen político central, las categorías políticas hombre/mujer como interdependientes y en donde la lesbiana estaría más allá de las categorías de sexo (de ahí el título de su libro *Las lesbianas no somos mujeres*), lo que lleva también a una ruptura con el feminismo clásico [Wittig, 2006].

exige al feminismo, para ser mínimamente considerado, que postergue, silencie o invisibilice el lesbianismo⁶.

Convengamos que, actualmente, estamos ante una creciente visibilidad del colectivo LGBT, que va hacia la conquista de derechos civiles, como el matrimonio entre personas del mismo sexo, la adopción y la procreación asistida. Convenimos con Falquet que estos aspectos que tienden a la integración social fueron despolitizando el movimiento lésbico. De la misma manera, desde los 90, el pensamiento *queer*, que de alguna manera ha ganado su título de nobleza en la academia, no es militante ni marginal y, personalmente, hemos constatado una fuerte presencia, en el conjunto de estudios, de los imaginarios sexuales *gays* y *trans*, que no trascienden la esfera de lo individual o lo personal. Salvo el movimiento radical lesbiano, ningún otro se plantea la heterosexualidad como origen del problema de la explotación ni desafían el sistema.

Ahora bien, en el marco de este volumen monográfico sobre teatro y feminismo, cabe preguntarse ¿existe todavía una relación —ideológica, de sentido, de motivación, de intención— entre el *feminismo lésbico* y el *teatro lésbico*?

Señalemos, primeramente, que el teatro lésbico, como *subgénero*, es de escasísima publicación. Ana Casado, dramaturga e investigadora, editó recientemente un volumen, *Teatro lésbico*, que reúne obras de cuatro autoras, precedidas de un estudio introductorio⁷. En este estudio, Ana Casado recuerda la poca presencia del teatro lésbico en comparación con el teatro *gay*, lo efímero que resulta el teatro lésbico, dada la escasez de publicaciones y la relación de montajes con lo festivo, lo cómico y lo lúdico, para hacer más digesto un tema que la investigadora constata que es *incómodo*⁸. El concepto de teatro lésbico, para Casado,

⁶ Es necesario considerar que existe una multiplicidad de voces dentro del movimiento lesbiano que se conjugan y se expresan desde el origen y/o la pertenencia de clase, y todas apuntan a la crítica del movimiento lésbico feminista y blanco, occidental y de clase media.

⁷ Nos referimos a Alicia Casado (ed.), *Teatro lésbico*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2018. El volumen contiene textos de Carmen Losa, Cristina Castillo, Mariel Maciá, Marina Muñoz y Vicky Castillo.

⁸ Además de este estudio introductorio, Alicia Casado publicó en colaboración con Olivia Nieto Yusta [2017] un valiosísimo informe sobre las puestas

debe ser amplio y abarcar todos aquellos textos dramáticos que presenten una temática lésbica, tengan personajes lésbicos y presenten una cantidad de temas derivados de las dificultades para las mujeres de vivir una relación homosexual. Estos criterios, pertinentemente justificados por la investigadora, se inscriben en un horizonte de *normalización* y de *visibilidad* lesbiana. A las antípodas de esta búsqueda de integración social, el *Apuntes para la lesbianización del teatro* de la dramaturga argentina Magdalena de Santo [2016], se propone, al menos en teoría, desmontar todos los gestos implicados en el teatro – pensamientos, productos, estructuras, etc. – ya que todos son portadores de jerarquías heterosexuales y, por ende, opresoras. Estamos, pues, ante dos posiciones clásicas: la feminista-normalizadora y la feminista radical lesbiana, cuestionadora de la heterosexualidad.

Por mi parte, parto del principio, y en esto me acerco al *Apunte* de Magdalena de Santo, que todo el teatro – y toda la cultura – es heteronormativa y patriarcal, continuadora en la transmisión de desigualdad de género y de sexo. El teatro lésbico, como toda manifestación cultural, se construye en diálogo con la heteronormatividad, y en ello sería una manifestación contra-cultural, reivindicadora de la diferencia y de cambio. Quizá no esté de más recordar que se hace teatro lésbico porque, en torno a este particular, hay una situación de conflicto y sufrimiento, de ruptura del individuo con una sociedad que lo culpabiliza y lo excluye. El teatro lésbico genera su propia poética marginal, de la misma manera que existen las poéticas del exilio, de la disidencia y de la migración.

Teniendo entonces en cuenta los presupuestos del feminismo lésbico, trataremos de exponer, en las líneas que siguen, las confluencias y las divergencias que pueden establecer con dos obras de muy diferente origen y tono, pero que revela cómo las autoras se posicionan ante el conflicto, hasta dónde lo llevan, de qué estrategias se valen para hablar de las lesbianas y qué cosas reivindican de cara a la sociedad... heteronormativa.

en escena de teatro lésbico entre 2000 y 2017. Una de las conclusiones, después de analizar cincuenta obras, es que no se puede hablar del teatro lésbico como *tendencia escénica*.

Carmen Losa, en su nota de intención a la obra, señala que *Chicas* es un «*collage* de géneros que trata de romper con los esquemas sociales con lo que se etiqueta a las mujeres por su orientación sexual» [Losa, 2018: 57]⁹. Losa es plenamente consciente que una obra de esta naturaleza, aunque recurra a situaciones de tono más frívolo, tiene que apoyarse en situaciones dramáticamente más comprometidas. Así, a través de la multiplicidad de géneros que dicen, pero no agotan, las muchas y variadas maneras de ser lesbiana, Losa propone situaciones en torno a los prejuicios, los estereotipos, la persecución, el maltrato y la ausencia, o más bien el silenciamiento e incluso la deformación de referencias culturales lesbianas. En su ceñido programa caben también la autocensura y el auto-rechazo de las propias lesbianas, fenómeno mucho menos conocido que habla por sí solo del formateado heterosexual ejercido desde la cuna¹⁰. El recurso al humor y los comentarios graciosos dirigidos al público pueden dar a pensar que estamos ante una comedia. Sin embargo, *Chicas* contiene verdaderos momentos trágicos que son, a mi entender, los que le dan sentido no solo a esta pieza, sino al *teatro lesbico*, ya que plantea la proyección vital del individuo – un impulso, un deseo – que, por cuestiones puramente de orden político y social, se ve impedida u obstaculizada, y su realización implica conflictos que van, según la intención de la obra, de la frustración a la muerte. Se trata, para Losa, de brindar una imagen potente y positiva de las lesbianas, crear referentes reales y de la vida cotidiana y, de alguna manera, contrarrestar la popular diabolización de las lesbianas, difundida masivamente a través del cine de los años 40 hasta los 80.

Sin embargo, sobre este particular, no creo, como señalan Fernández Valbuena y Losa [Losa, 2017: 174] o Casado [2018: 21] que películas como *La calumnia* (W. Wyler, 1932 y 1961) o *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (R. W. Fassbinder, 1972)

⁹ Carmen Losa, *Chicas*, en *Teatro lesbico*, ed. de A. Casado, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2018, pp. 55-104.

¹⁰ En este contexto, el trabajo de Beatriz Suárez Briones aporta reflexiones importantes sobre cómo se piensan las mujeres dentro del mismo género. Véase Suárez Briones [s. f.].

tengan una intención ejemplarizante, es decir, cuyo propósito es mostrar la lesbiana como un personaje perverso. Las dos obras son de una enorme complejidad: *La calumnia* es una denuncia de las normas sociales y cinematográficas, que desafía el código de censura Hays. A través del tema del lesbianismo, tanto Wyler como Fassbinder muestran las víctimas de la opresión social y del poder. Es más: no creo que el lesbianismo necesite de discursos que lo denigren más de lo que ya está. El hecho de llevarlo a la escena, aun de manera «ejemplarizante», recuerda la antigua estrategia *celestinesca* empleada por Fernando de Rojas: para evitar la censura, se amonesta aquello que se muestra¹¹...

Carmen Losa asume, en su obra, un compromiso fundamentándola en varios puntos de partida que pretenden desmontar prejuicios y revertir las situaciones *tipo*. La propia dramaturga comenta la construcción de su obra en un estudio [Losa, 2017: 176-185], por lo que no insistiremos en lo ya explicado por la autora¹², pero sí apuntaremos unas interpretaciones complementarias que, esperamos, amplíen el horizonte de lectura.

La obra presenta veinte cuadros o secuencias relativamente breves. En la apertura — momento clave, si los hay — el espectador asiste a una transformación musical: el Ave María de Schubert se va convirtiendo, poco a poco, en un rap. La mutación, lejos de ser una simple musicalización del inicio de la obra, propone una transformación que desplaza al público de los conceptos que le son familiares: por un lado, la madre virginal — el ideal de mujer del siglo XIX, al cuidado del unigénito y, por extensión, de todo el género masculino, que prevalece hasta nuestros

¹¹ En «*Don Gil de las calzas verdes* ou les chausses du désir», ha quedado demostrado que el deseo lésbico es una realidad pensada desde la escritura para la escena y que cuenta con los espectadores para dar forma a lo prohibido. La obra de Tirso termina con la celebración de bodas, como es de costumbre, pero, después de las tensiones generadas por el *quiproquo* de género, es lo que menos interesa [Cordone, 2015].

¹² Losa parte de cinco principios para construir *Chicas*: 1. No somos así; 2. No es la consecuencia de un trauma; 3. Atañe a personas de cualquier edad; 4. Ha existido en cualquier época y lugar y 5. Terminará bien [Losa, 2017: 176]. A propósito de estereotipos y prejuicios, consúltense sobre todo Arc [2015], pero también Viñuales [2000] y Fernández Herraiz y Fumero [2018].

días —; por otro lado, el rap, género homófobo por excelencia, vehicula una letra explícitamente lesbiana. Estamos ante una doble apropiación de referentes culturales que no solo excluyen lo lésbico de sus representaciones, sino que lo condenan. Así como se desmonta el Ave María y la connotación homófoba rapera, las cuatro actrices — que encarnarán los papeles de las lesbianas en las secuencias que componen la obra — toman posesión del escenario desde sus especificidades, que van de lo más visible (son cuatro mujeres, son cuatro amigas, etc.) a lo invisible (son cuatro lesbianas, pero eso no se ve). Se trata, pues, de hacer un viaje hacia la invisibilidad. Para ello, Losa propone un cambio de paradigma del escenario, colocando a los varones fuera del centro de interés: en tono jocosos, las actrices aclaran que, al final del espectáculo, no se irán a la cama con ninguno de los chicos del público, pero quizá con alguna de las chicas... [Losa, 2017: 61]. El chascarrillo puede parecer ligero, pero no lo es: el escenario teatral es heteronormativo. Las tablas occidentales representan y sostienen, desde hace 2500 años, la afirmación del patriarcado y de la heteronormatividad. Por eso: el hecho de colocar a los varones, en toda la obra, fuera de la órbita en lo referente *al deseo femenino* — y en general, fuera del centro de interés — genera una dinámica diferente, molesta y subversiva. Así y todo, la *usurpación* del escenario es limitada en el tiempo, que es lo propio de la subversión. Cuando baje el telón, las experiencias y los conflictos evocados volverán a su invisibilidad de costumbre, y el orden social quedará restablecido. El escenario quedará en su lugar... pero no como estaba.

Con *Chicas*, Losa se propone deconstruir los prejuicios más tenaces, tales como todas las lesbianas son iguales, todas las feministas son lesbianas, idea, por otro lado, que acabamos de rebatir más arriba, las lesbianas tienen aspecto de hombre y que el lesbianismo es consecuencia de un problema psicológico — cuya dimensión denigrante y reductora las y los lectores podrán percibir. En la escena 5/La gran cuestión, es decir, ¿por qué a mí?, Losa recurre al humor para denunciar la estigmatización. Las cuatro actrices adjudican su homosexualidad al diablo, a una malformación genética o a un castigo divino. Estas razones, que

siguen siendo *vox populi*, producen una imagen nociva de las lesbianas y son las causas del auto-rechazo y de negación que pueden llevar a la depresión y al suicidio. Para contrarrestar los términos degradantes, Losa contrapone, a los improperios, canciones populares, recontextualizando versos sueltos y así desactivar la violencia de los propósitos y, de alguna manera, ridiculizarlos.

Uno de los muchos aciertos de esta obra es haber planteado la orientación sexual como una categoría móvil. Así, el caso muy frecuente de la mujer hetero y casada que se descubre lesbiana. La obra lo trata desde dos ángulos diferentes: el de una joven esposa aparentemente moderna y segura de sí, pero que acaba no siendo ni lo uno ni lo otro¹³, y el de Concha, estereotipo de lo que la literatura nos ha transmitido de la madre española tradicional de las zonas rurales¹⁴. La atracción por una mujer la lleva a sentirse anormal y a consultar a un médico, ya que no sabe qué nombre ponerle a lo que le pasa. La relación de esta madre con su hija adolescente revela aspectos de una situación naturalmente conflictiva, pero la reprobación y el rechazo no provienen de la hija, que trata de entender lo que le ocurre a su madre, sino de una amiga, que la condena sin reparos. El tono general de sainete de esta escena no encubre, sin embargo, un conflicto que a menudo se ignora: el descubrimiento de la homosexualidad a la edad adulta, lo que deja a descubierto, al mismo tiempo, lo implacable de las imposiciones sociales, hechas para reprimir deseos que salgan de la norma heterosexual.

Mencionemos dos otras secuencias que revisitan la historia: en la escena 7/Fuga, Leonor e Isabel, dos jóvenes salidas de una comedia lopesca, deciden fugarse de la aldea. Leonor ha sido castigada por su padre, por haberla descubierto durmiendo con Isabel. Leonor huye de su padre, que ahora busca para matarla y salvaguardar la dignidad de la familia. Este hecho pone dramáticamente en marcha un drama de honor. A mi entender es lo más logrado de todo el volumen, porque aparecen aquí,

¹³ Se trata de la escena 2/Las llaves.

¹⁴ Nos referimos a las escenas 4/Concha, 6/En la consulta del médico y 8/Tu madre.

condensados, todos los términos de una tragedia y la trasciende dejando un final abierto, es decir, ofreciendo la posibilidad de que eso, que puede terminar en tragedia, no suceda.

En la escena 9/La costura, ambientada en la España de 1934 y expresamente emparentada con *La casa de Bernarda Alba*, dos jóvenes son intimidadas por la voz de la Madre; una de ellas tiene que casarse — porque es así, y trata de autoconvencerse que, con el tiempo, aprenderá a querer a su marido — pero en realidad lo que quiere es vivir con su amiga. El diálogo es magnífico porque, ambientada en la antesala de la Guerra Civil, condensa una situación límite y revela la tensión de lo urgente, de lo definitivo, de lo trágico y, quizá, de lo imposible...

Confrontemos ahora esta obra de teatro lésbico con algunas líneas del feminismo lésbico: ¿en qué convergen y en qué difieren? Un primer acercamiento a *Chicas* permite desglosar tres situaciones temporales: las secuencias planteadas en la actualidad — desde una perspectiva de clase media y blanca —, las secuencias históricas y el manifiesto atemporal de voces en *off*. De entrada, parecería que las escenas planteadas en la actualidad, que recurren más al humor, carecen de *pathos*, o que el conflicto está más basado en una búsqueda de la tolerancia, en el sentido de margen o diferencia que se consiente, y no de respeto a las ideas, prácticas y creencias de la otra. El relativo desequilibrio que genera el conflicto de estas secuencias tienen como telón de fondo la consecución de la *normalización*, es decir, de la paridad de los derechos civiles. Diríase que estamos ante un teatro lésbico que se dirige solo a una clase, un teatro despolitizado, que lucha por la conquista de derechos civiles sin preguntarse cuál es el origen del problema... En este sentido, estas secuencias están en clara divergencia con el feminismo lesbiano, que es, como dice Falquet, arriesgado, militante y callejero [Falquet, 2004: 44].

Sin embargo, en contraposición con las anteriores, las dos secuencias históricas son, dramáticamente, más potentes, más auténticas y, creo, más aptas a la teatralidad — que de eso se trata — porque hay riesgo, hay compromiso y hay lucha del individuo con el entorno y consigo misma, y porque, en definitiva, es cuestión de vida o muerte. Sería inútil pretender

encontrar características explícitas del feminismo lesbiano, ya que no estamos ante un teatro de tesis. Por ello, me parece que converge políticamente con este feminismo más comprometido, incluso más radical, porque sus protagonistas se juegan el todo por el todo, sin negociación posible, porque ya no tienen nada que perder.

¿Quizá este recorte histórico que identifica lo actual con lo frívolo sugiera que, actualmente, la cosa se ha vuelto un detallito sentimental de chicas? Por supuesto que no: las voces en *off* en la escena vacía recuerdan que la tragedia cotidiana está siempre ahí, pero que no la vemos. La escena 18/Manifiesto es una escena de cuerpos ausentes y voces de distintas procedencias – en algún país árabe, en algún país de Europa del Este, en algún país africano, en algún país asiático, en una chabola gitana, en algún país de América Latina.... Esta escena corta, a mi parecer, es la clave de interpretación de toda la obra, ya que, recurriendo al distanciamiento geográfico, Losa consigue incorporar aspectos cotidianos omnipresentes en la vida de las lesbianas: el miedo, las represalias, las vejaciones, los insultos. La perspectiva *fuera del tiempo y en todos los lugares* funda la configuración de la obra y su articulación con una reivindicación cívica y el combate rebelde.

Recorramos ahora las particularidades de otra obra compleja, en la encrucijada del documento, la ficción y la historia, *Eudy*, de Itziar Pascual. Las motivaciones de escritura difieren de las de la obra anterior: estamos ante una obra escrita por encargo de la Asociación de gays, lesbianas, transexuales y bisexuales del País Vasco (GEHITU).

Itziar Pascual elige alejarse de su entorno inmediato y volcarse en la reconstrucción dramática de una figura histórica. Eudy Simelane fue capitana de la selección nacional de fútbol de Sudáfrica, deportista célebre en su país, comprometida por los derechos de las mujeres en su país y, en particular de las mujeres homosexuales; consciente de esta opresión, fundará un equipo de fútbol de lesbianas.

En abril de 2008, Eudy Simelane fue violada y asesinada por veinte hombres por vivir abiertamente su homosexualidad. Eudy fue objeto de una *violación correctiva*, muy corriente en Sudáfrica,

que se les aplica a las lesbianas: los hombres las violan para curarlas de su orientación sexual. En muchos casos, las violaciones colectivas terminan con el asesinato salvaje (crimen por odio).

Una vez más, Itziar Pascual supo encontrar la tonalidad justa: tonalidad en cuanto al registro medido de los diálogos y la construcción visual de cuadros, y justa porque no solamente es acertada, sino también porque descansa en una necesidad de justicia. Para decir la violencia, la autora recurre a elementos diversos pero que encuentran en escena su sentido y coherencia: un coro trágico –el Coro de Madres Positivas y un Corifeo–, una serie de noticias documentadas de hechos que han marcado la historia de Sudáfrica –que encabezan y ritman cada escena, imponiendo objetividad– y una dimensión mágica o sobrenatural, totalmente subjetiva, poblada de ancestros y espíritus que guían y determinan el camino de los mortales. Dice la autora:

Imaginé un mundo en el que conviven creencias tribales y mágicas, con la lucha por la libertad, la equidad y la democracia; donde el uso de las armas –desde machetes hasta rifles– es accesible casi para todo el mundo, y una sociedad en la que la impunidad ha sido la respuesta a numerosas violencias. Un país donde el uso del mantrax permite realizar las acciones más brutales en total estado de ataraxia, es decir, de ausencia de empatía. Y quise construir la vida de Eudy, desde su gestación hasta su muerte [Pascual, 2014: 21].

Todo es tragedia en *Eudy*: la protagonista, movida por su ideal de justicia y de igualdad, desafiará, como Antígona, el dictamen insensato de la tradición. Itziar Pascual vuelve a representar las esperanzas, la lucha y la muerte de Eudy porque encarna, dramáticamente –pero también social y éticamente– la opción del cambio, una nueva era, el reclamo de justicia –y no un regateo de tolerancia. Esta obra va mucho más allá de un reconocimiento de la diferencia: es toda la estructura social, política, moral y económica que está siendo replanteada, la necesidad de un cambio profundo –y que todavía, desgraciadamente, no ha sucedido– que haga emerger la justicia.

Ahora bien: teniendo en cuenta las poderosas resonancias éticas y sociales que parecen ser los resortes temáticos de esta pieza, ¿podemos decir que estamos ante una obra de teatro lésbico?

Sin duda, sí. Es más, quizá estemos ante una de las obras más representativas del teatro lésbico en español. En primer lugar, por tratarse de un personaje emblemático del movimiento LGBT. La persona histórica de Eudy Simelane condensa segregaciones y discriminaciones: mujer, negra y lesbiana, en un país controlado por una minoría blanca. En segundo lugar, por dar cuenta de un conflicto que tiene como centro la afirmación lesbiana y el trágico enfrentamiento con el entorno. No olvidemos que Eudy Simelane, consciente de los peligros que acechan a las jóvenes lesbianas, decidió fundar un equipo de fútbol, «para proteger a las adolescentes de Igoli» [Pascual, 2014: 81]. En tercer lugar, el personaje de Eudy conlleva la promesa de cambio, no solo cívico —el matrimonio igualitario había sido promulgado en 2006, dos años antes de su asesinato— sino global:

MUJER ZULÚ. — [...] Darás a luz una niña... [...] Una niña que será diferente. Traerá la voz de los antepasados y de los excluidos. No viene a complacer, viene a traer cambios, Mally [Pascual, 2014: 33].

Itziar Pascual acierta en la forma dramática —tragedia— con la que recrea y vuelve a representar, para corregirla y hacer justicia, la vida de Eudy Simelane. Como en una obra clásica, todo concurre, inevitablemente, a la muerte de la heroína. Escena tras escena, se desgranán los elementos claves de la tragedia: la presencia de la adivina y el vaticinio de un destino funesto, la fuerza de convicción de la protagonista, los signos amenazantes y el apoyo de seres cercanos, los conjuros y los sueños. Al igual que en su *Antígona*, Itziar Pascual tuerce la inercia del destino y lo transforma en denuncia y en posibilidad de cambio.

En conclusión, *Chicas* y *Eudy*, a través de sus diferentes opciones dramatúrgicas, ofrecen pistas de reflexión complementarias que cubren realidades diversas y divergentes. Creemos que el legítimo deseo de incorporación a la norma que no debe ocultar el grado de denuncia —muchas veces disimulada a través del humor— presente en *Chicas*. Quizá sea precisamente el humor lo que favorezca, en el tratamiento de este tema, un acercamiento más amable y más consensuado a la hora de la recepción. Tengamos en cuenta, sin embargo, que la realidad no es una representación. Eudy pagó muy caro, en 2008, el tributo a ser quien era,

en un momento y un lugar que siguen siendo, en 2020, un tropo de nuestras actuales violencias sociales, políticas, económicas y culturales. Por eso, en definitiva, así como en (algunas secuencias de) *Chicas* el humor puede ser una estrategia de afirmación y de supervivencia, *Eudy* es una obra que responde, a su manera, al principio fundamental del feminismo lésbico: «No queremos integrarnos. Queremos otro mundo».

BIBLIOGRAFÍA

- CASADO, ALICIA (ed.) (2018): *Teatro lésbico. Textos de Carmen Losa, Cristina Castillo, Mariel Maciá, Marina Muñoz y Vicky Castillo*, Madrid, Fundamentos / Biblioteca temática RESAD.
- CASADO, ALICIA / NIETO YUSTA, OLIVIA (2017): «Sobre puestas en escena de teatro lésbico (2000-2017)», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 193-225.
- CASTELLANOS LLANOS, GABRIELA (2011): «El feminismo lésbico dentro de la teoría política feminista», *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, noviembre, 1, pp. 127-145.
- CORDONE, GABRIELA (2015): «*Don Gil de las calzas verdes* ou les chaussees du désir», en *Esthétique(s) queer dans la littérature et dans les arts. Sexualités et politiques du trouble dir.*, E. Garnier, M. Plana et Frédéric Sournac, Dijon, Editions Universitaires, 2015, pp. 225-237.
- DE SANTO, MAGDALENA (2016), *Apuntes para una lesbianización del teatro* [disponible en <http://historiak.org/apuntes-para-una-lesbianizacion-del-teatro-de-magda-de-santo/>].
- FALQUET, JULES (2004): *Breve reseña de algunas teorías lésbicas*, México, Editorial fem-e-libros [disponible en www.creatividadfeminista.org].
- FERNÁNDEZ HERRAIZ MARTA / FUMERO, KIKA (2018): *Lesbianas. Así somos*, Madrid, LoQueNoExiste.
- LOSA, CARMEN (2017): «El contraste entre entorno y trama como recurso dramático en mi teatro de tema lésbico», en *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, ed., José Romera Castillo, Madrid, Verbum, pp. 173-192.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M. (ed) (2009): *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, Barcelona, Icaria.
- PASCUAL, ITZIAR (2014): *Eudy*, Madrid, Fundación SGAE.
- RAMAJO GARCÍA, BARBARA (2009): «Identidades políticas. Feminismos lesbianos / Lesbianas Feministas / Feministas Lesbianas» [dispo-

- nible en https://issuu.com/bollosenteoria/docs/identidades_barbara_ramajo].
- RICH, ADRIENNE (1980): «Compulsory heterosexuality and lesbian existence», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (5) 4, pp. 631-660.
- RICH, ADRIENNE (1983): *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona: Icaria Antrazyt.
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ (2004): «De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y viceversa)», [disponible en http://pmayobre.webs.uvigo.es/pc/profesorado_11.htm#beatriz].
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ (ed.) (2014), *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*, Madrid, Plaza y Valdés Editores.
- VIÑUALES, OLGA (2000): *Identidades lésbicas*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- WITTIG, MONIQUE (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales [disponible en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/monique-wittig-el-pensamiento-heterosexual.pdf>].

KAY BAILA SU MAMBO RABIOSO AL POLIRRITMO CARIBEÑO
EN *JFKSDQJFK* DE JOSEFINA BÁEZ

VIRGINIA ESCOBAR SARDIÑA

manodeobra teatro / IE University

*I start in the middle of a sentence
and move both directions at once.*

John Coltrane

JOSEFINA BÁEZ ES UNA ARTISTA y teatrística en toda regla, no tan solo en sus creaciones sino en su viaje por la vida. Su arte de vivir se plasma en su obra artística creando así un ciclo donde vida y obra se retroalimentan constantemente. Situarla dentro de las artes dominicanas o estadounidenses, no le hace justicia a su trabajo; ella rompe todos los moldes, es imposible clasificarla dentro de una corriente, género o en un territorio geográfico; los estalla con su *glocalidad*. Los límites de su arte desdibujan las nociones preconcebidas de lo que son la poesía, el drama, la danza, la música y las artes escénicas. Ella trabaja, desde su subjetividad, lo local y lo global, entremezclándolos con un estilo, un ritmo propio. Su son caribeño en sus piezas retumba en la isla de la ciudad de Nueva York, donde reside, y se desborda haciéndose escuchar en la República Dominicana, en las islas del Caribe, cruzando desde el Cono Sur hasta la India, Nueva Zelanda y Australia. El mundo parece quedarse perplejo cuando escucha el ritmo particular de esta artista *dominicanyork*. Su obra exuda la pasión por la palabra y el movimiento, que atraviesa a esta artista polifacética de proyección internacional. Ella tiene una larga trayectoria en la que conjuga danza, teatro, performance, música y poesía. Algunos de los recursos que utiliza son la biomecánica, la danza – entre ellas, la danza india *kuchipudi* –, la meditación, el silencio, el yoga, la cultura del té, la caligrafía china y el videoperformance.

Pero, «¿Quién es Josefina Báez o ‘Jota Bé’?» le pregunta Emilia Durán Almarza [2010: 122] en una entrevista, a lo que Josefina

responde: «Yo soy..., [...] quizás lo que puede importar de lo que soy son las cinco cosas que parecen permanentes: que soy un espíritu, que soy una mujer, que soy negra, que soy de clase trabajadora y que soy una inmigrante». Estas son las cinco líneas que se pueden trazar en sus obras, de las que se sirve para crear, pero a su vez estas líneas abren espacios porosos entre los cuales le interesa investigar y *De Levente. 4 textos para Teatro performance*, no es la excepción — publicado en el 2014 y conformado por cuatro textos que se desprenden de un texto performático o *performance text* — como denomina Báez a sus publicaciones — previo, titulado *Levente no. Yolayordominicanyork* [2011]. *JFKSDQJFK* es el primero de los cuatro textos para teatro performance. Se trata de un texto dramático aún no estrenado en escena, solo ha leído algunos fragmentos de estas dos publicaciones en las *lecturances* que ha realizado a lo largo de los años en diversas ciudades de Estados Unidos, Puerto Rico, República Dominicana y España, entre otras¹.

En este artículo me limitaré a algunos ejemplos que manifiestan el conjunto de ritmos y movimiento vistos a través del personaje de Kay a partir de la noción de ritmo y polirritmo del cubano Antonio Benítez Rojo [2010] en su libro *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Asimismo, este análisis se fundamenta en la dramatología desarrollada por el Dr. José Luis García Barrientos, cuya teoría arropa este comentario dramático. Los ritmos aquí analizados corresponden a los que más llaman la atención del personaje de Kay, aquellos que develan su subjetividad y la conforman, por lo tanto, se trata de un comentario que entremezcla los trazos más gruesos del personaje y del espacio dramático, tal como su nombre y carácter, el espacio diegético en el que ella se mueve, su espacio corporal, el lenguaje del personaje y su musicalidad para así poder observar el polirritmo que sucede en ella.

¹ Para un ver información de sus performances, obras, *lecturances* y talleres, ver la siguiente entrada en el archivo de CUNY City College of New York «City College: Dominican Artists in the United States: Josefina Báez» [<http://bit.ly/2fD7rNy>].

Quisqueya Amada Taína Anaísa Altagracia Índiga, o simplemente Kay, enuncia este texto performance en forma de monólogo. Ella – mujer, inmigrante de la República Dominicana, negra, de clase trabajadora – habita en el Ni e´, (ni es de aquí, ni es de allá, el Nié) edificio residencial en la ciudad de Nueva York donde viven principalmente personas de bajos recursos económicos, pero también viaja a Erre Dé; con lo cual Báez traza este personaje dentro de las mismas líneas con las que se define. Kay cuenta su historia en esta pieza unipersonal a partir de su adolescencia cuando su obsesión por «tema de composición: los varones, los varones, los varones» [2013: 8] se despierta en ella. Kay presenta su universo a través de sus experiencias de lo cotidiano, de sus frustraciones y en particular se centra en los viajes que realiza entre Nueva York y la República Dominicana durante un año. En estos viajes ella reivindica ser mujer, negra, dominicana e inmigrante frente a las personas con las que se encuentra, algunas muy prejuiciadas; y mientras tanto, Kay no deja de buscar el amor y lo que significa para ella. Por tanto, gran parte de su relato lo dedica a contar sus desamores con los hombres en Erre Dé hasta que encuentra a una pareja con la que se siente feliz.

El título de esta pieza, *JFKSDQJFK*, une dos islas (NYC y República Dominicana) por medio de las siglas usadas para viajar entre sus aeropuertos, JFK² y SDQ³, esas letras que van amarradas a las maletas que acompañan al viajero entre estas dos ciudades y que de repente les dan un destino, un propósito. De esta forma, con unas simples abreviaciones Báez hace patente tanto el movimiento constante entre Nueva York y Santo Domingo, como la constante mezcla de ambos entornos que conviven en la propia Kay.

Antes de detenernos en algunos de los territorios y ritmos que conviven en Kay, revisaré escuetamente lo que Benítez Rojo entiende por ritmo y polirritmo. Él se propone analizar el Caribe para dar cuenta desde una óptica rizomática (siguiendo los conceptos de Deleuze y Guattari) de qué está hecho, saliéndose

² John F. Kennedy.

³ Aeropuerto Internacional de Las Américas.

de definiciones estáticas, hegemónicas. De esta manera, él [2010: 21] pretende evidenciar los «procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día». Por lo tanto, él concibe el ritmo como una de las maneras para acercarse al Caribe, puesto que esta palabra encierra la fluctuación tan distintiva en los Pueblos del Mar, es decir, aquellos pueblos y naciones que comparten un pasado histórico en el que se desencadenó la máquina de la «plantación colonial y el fenómeno de la criollización» tanto en «territorios del Atlántico —y aun del Pacífico y el Índico» [2010: 15]. Para él los ritmos se superponen creando así un conjunto polirrítmico. En sus palabras: «la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije un ritmo dominante y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante bien el *performance* propio de una máquina cultural caribeña» [2010: 39]. Según Benítez Rojo [2010: 39], los ritmos están todos mezclados, por ello trata de esclarecer este proceso, incluyendo la música, representando su noción de polirritmo con un símil (que él tacha de mediocre, pero funciona):

En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc. Digamos que uno empieza a caminar y de repente se da cuenta de que está caminando 'bien', es decir, no sólo con los pies, sino con otras partes del cuerpo; cada músculo se mueve sin esfuerzo, a un ritmo dado y que, sin embargo, se ajusta admirablemente al ritmo de sus pasos. [...] No obstante, es posible que uno quiera caminar no sólo con los pies, y para ello imprima a los músculos del cuello, de la espalda, del abdomen, de los brazos, en fin, a todos los músculos, su ritmo propio, distinto al ritmo de los pasos, el cual ya no dominaría.

Si imaginamos a Kay en este caminar durante su monólogo, la superposición de ritmos en su cuerpo se desborda en ella, pues todos van cobrando vida simultáneamente. De hecho, si tomamos en cuenta que *JFKSDQJFK* juega con la música, el lenguaje y la danza en un mismo texto dramático, entonces ocurre lo que

Benítez Rojo llama polirritmo o meta-ritmo, en el que un ritmo corta al otro y se van alternando en una composición, en un flujo que forma parte de la máquina cultural caribeña. El polirritmo en este drama se despliega aún más cuando cada palabra cobra múltiples significados en conjunción con las que le acompañan. Podemos observar esto en el siguiente fragmento con el que comienza la obra y que me gustaría citar íntegro para ver este polirritmo en acción que Kay pone en marcha:

My name is Quisqueya Amada
 Taína Anaísa Altagracia Índiga.
 You can call me Kay.
 El cocolo, mi Timacle⁴, calls me chula.
 He calls me Chula and his derriengue⁵.
 And the rest Gorda. The call me La Gorda.

Chiquita, gorda, mal tallá⁶.
 No soy vacana.⁷ Ni matatana⁸
 ni un mujerón.
 Muy normalota. Molleta⁹.
 Una morenota.
 Otra prieta más. Sin na' atrás.
 Bling bling ain't for me.
 But you will not believe lo que yo
 Gusté en Erre Dé.
 Well, not me, me, me.
 But me my USA passport.
 Me my many gifts.
 Me paganini.

⁴ Timacle es una palabra coloquial dominicana para referirse a una persona que tiene variadas habilidades y destrezas.

⁵ Derriengue, palabra coloquial dominicana, designa a una persona que está locamente enamorada de alguien.

⁶ Mal tallada.

⁷ Palabra coloquial utilizada en República Dominicana para decir que alguien está en la onda, o sea que es *cool* o *guay*.

⁸ Palabra coloquial utilizada en República Dominicana y Puerto Rico para referirse a una persona que se cree la dueña del barrio, alguien que se considera capaz de dominar cualquier situación.

⁹ Palabra coloquial utilizada en República Dominicana que se refiere a una mujer negra guapa.

Me my hot hip hop steps.
 Me mambo violento.
 Mambo de calle.
 Mambo rabioso.
 Mi mambo sabroso.
 Raggetón.
 Bachata urbana.
 Dembow, dembow, dembow.
 Boleros not even in a dream.
 Me my mami chula salsa swing.
 Me Chercha Royalty,
 Merengue Queen,
 Bachata princess.
 Me Queen of the Can.
 Domini can that is.
 Me, my bachata perreo.
 Clothes and accessories
 As in the latest video.
 Eee Ooo.
 También mandé tres cajas de comidas
 Y dos drones, full de to'.
 ¡Hello! [2013: 5-6].

Ella comienza su presentación a partir de su nombre, que a su vez contiene una especie de mapa de su subjetividad. A la isla de la Española, donde está la República Dominicana, se le conoce también como Quisqueya¹⁰. La raíz de este nombre proviene del lenguaje de los mayas (aunque algunos lo relacionan a los taínos) y significa «Madre de Todas las Tierras». Merece la pena mencionar que este vocablo también tiene otra connotación, pues Quisqueya fue utilizado igualmente para construir un discurso nacional, en particular para desarrollar una idea de la patria durante el siglo XIX en la historia de la República Dominicana que, por supuesto, excluye a Haití. De hecho, en un principio este término fue ridiculizado por escritores a mediados del Siglo XVI

¹⁰ Quisqueya es el nombre que los mayas utilizaron para denominar a esta zona y que significa «Madre de Todas las Tierras». En particular Q'ij, que significa «Sol Radiante»; q'ëq, que significa «Tierra Negra o Fértil»; y, 'ya, «Agua Abundante» (<http://diccionariolibre.com/definicion.php?word=quisqueya>).

y dejó de usarse hasta que, en 1861, en su Mensaje Quisqueyano, Juan Pablo Duarte lo recuperó con el propósito de darle a su patria una identidad nacional propia y única. Aunque parezca redundante, aclaro que cuando empleo Quisqueya en este comentario evidentemente hago referencia a la raíz indígena y no este último uso dado a partir del siglo XIX.

Le sigue el adjetivo Amada, que describe tanto el amor por Quisqueya como lo amada que es Kay. Ella hace referencia a su segundo nombre en dos ocasiones más a lo largo del drama. La primera vez lo utiliza para criticar a un hombre que la atiende en la recepción de un hotel al que ella va después de que ve cómo este insulta a un caminante local que por ahí pasaba:

Who the fuck you think I am? ¿Amada
Amante? ¿...a la misma hora, en la misma
habitación?
You must be kidding yourself [2013: 21].

Kay confirma de este modo que su nombre Amada no implica que sea una amante dispuesta. Más adelante descubre que querida significa amante en la República Dominicana:

In a year I became a bagazo. Getting and closer to be a querida.
But seems to be that aquí querida does not
mean bien amada.
La querida se convierte solo en la sucursal,
con hijos y los mismos pleitos que la doña.
Querida sólo en la canción del Juanga. Queridaaa. [2013: 26]

Las distintas variedades del español le juegan un malentendido a Kay, pues ella pensaba que querida solo se refería a una mujer bien amada. Definitivamente este es el significado que ella preferiría porque es lo que busca: ser amada como establece su nombre. Luego descubre que en la variedad dominicana — y también en otras variedades del español — cuando alguien llama a una mujer «la querida» significa la amante de un hombre que ya tiene pareja. Por eso concluye exclamando el estribillo de la canción «Querida» del afamado cantante mexicano Juan Gabriel, quien sí la utiliza para decir bien amada.

Prosiguiendo con el nombre completo de Kay, su tercer nombre, Taína, hace referencia nuevamente al componente indígena de esta nación, pero esta vez a los taínos que habitaban en el Caribe durante la conquista de América. El cuarto nombre, Anaísa, coincide con el nombre de una diosa o *lowa* del vudú dominicano llamada Anaísa Pye, diosa en la que se divisa el sincretismo entre Santa Ana y Oshún. Incluso, la imagen que se utiliza para Anaísa Pye es la de Santa Ana, teniendo ambas un nombre parecido. De esta manera, en Anaísa Pye se combina la simbología conformada por una parte correspondiente a Oshún, en la que se puede observar la huella de las religiones africanas traídas por los esclavos al Caribe y, por otra parte, correspondiente a Santa Ana, adhiriendo así la presencia del catolicismo. Cabe señalar que el segundo nombre de esta deidad, Pye, hace pensar en una conexión con la parte haitiana de la isla, pero entrar en detalles de las divergencias y convergencias entre el vudú haitiano y el dominicano nos desviaría demasiado. Solo me limito a apuntar el vínculo inevitable entre ambas creencias, pues al compartir la misma isla existe una relación entre ellas. Anaísa Pye es la diosa de la feminidad, del amor, la pasión y la felicidad. Por lo tanto, el hecho de que Kay se llame también Anaísa no hace más que subrayar la presencia de estos rasgos en ella y su proximidad a Haití. Si Kay se considera reina y princesa, el nombre de Anaísa recoge la fuerza femenina de una deidad en ella, fuerza que se manifiesta en contar su experiencia como mujer tanto en Erre Dé como en la ciudad de Nueva York.

Resulta curioso que el nombre de la niña índiga Kay incluya también a la figura máxima femenina dentro de la religión católica: la Virgen. En este caso Kay lleva el nombre de la protectora de la República Dominicana, la Virgen de Altagracia. Por medio de la conjunción entre Anaísa y Altagracia se percibe una manera de crear un sincretismo de deidades y, por ende, lo que cada una representa en la protagonista: el amor, la pasión y la maternidad. Pero la «alta gracia» de Kay contrasta con su propia presentación al principio de la obra, para nada una virgen de alta gracia (en minúscula). Entonces, no es casual que Kay nos cuente su experiencia como mujer tanto en Erre Dé como en NYC criticando los

estereotipos y los roles (dentro del discurso del patriarcado y la sociedad neoliberal) en los que la intentan encajar y por medio de los cuales algunos se quieren relacionar con ella.

Su complejo nombre da cuenta de su subjetividad y de todos los elementos que se juegan en ella en esta combinación. Cada una de las palabras que lo conforman reflejan un territorio que habita en ella y que al mismo tiempo al estar todos juntos crean un nuevo ser, un ente que pasa por el proceso de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Su nombre, así como sus apodos y adjetivos, reflejan una cartografía personal, hacen referencia a un territorio conceptual, a un imaginario que nos indica todo lo que carga en su maleta de JFK a SDQ y de vuelta, pero que no la define del todo, sino que marca aquello con lo que ella carga, que se conjuga al mismo tiempo que ella reacciona a él. Al mismo tiempo, este territorio conceptual se ubica dentro del territorio corporal de la actriz que la interprete, anclando el personaje a un cuerpo real. Si bien, como plantean Deleuze y Guattari [1977:22] «Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar», entonces, se pudiera argumentar que la conjunción de los nombres de Kay sigue un procedimiento análogo al que explica la cita sobre el rizoma. En otras palabras, ocurre una desterritorialización y por ende una reterritorialización simultánea en el momento en que la carga de cada palabra en su nombre se relaciona y se entremezcla, comienzan así a aparecer líneas entre estos conceptos y Kay deja de ser cada una de esas palabras por separado, al mismo tiempo que se manifiestan simultáneamente.

Cabe señalar, por último, que el concepto del rizoma es análogo al de polirritmo de Benítez Rojo explicado anteriormente. Si el rizoma tiene líneas segmentarias, de desterritorialización y líneas de fuga, en el polirritmo, un ritmo corta a otro y así sucesivamente hasta que el ritmo inicial se va desplazando sobre los demás ritmos que se interrelacionan entre sí. No debe sorprender que los conceptos de ritmo y polirritmo, de los que habla Benítez Rojo, tengan un proceder parecido al rizoma porque él realiza constantemente múltiples referencias a las ideas de Deleuze y

Guattari en *La Isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, convirtiendo así la polirritmia en un rizoma.

En cuanto al lenguaje de Kay, este contiene un juego constante con el sonido en inglés, español y *dominicanish*, ella se saborea las palabras. El personaje habla de forma coloquial en esta mezcla tan distintiva de las creaciones de Báez; un idioma construido a partir de dominicanismos, caribeñismos y latinoamericanismos, anglicismos, espanglish, español e inglés, en fin, un lenguaje *dominicanish* a veces no tan fácil de entender debido a algunos localismos. Quizás lo que diferencia a Kay es su lenguaje fuerte, contundente que incluye palabras soeces contextualizadas y justificadas en la composición verbal, así como palabras dulces, aludiendo a la forma de hablar del Ni e' que puede llegar a ser en ocasiones bastante local. Aunque a veces simplemente inventa palabras como «Yorkdominicanyorkneo» [2013: 13] o juega con su división en sílabas para acentuar su significancia, como demuestra el siguiente verso: «él ne ce si ta ba» [2013: 12]. Este tipo de uso poético de la palabra permite a Báez seguir jugando con su polisemia, con su pronunciación, a veces fonética, otras veces españolizando una palabra inglesa y viceversa. En ocasiones en este monólogo rompe las palabras en sílabas, las deconstruye hasta formar un ritmo propio, sin olvidar el juego de la polisemia de cada palabra, que le permite rapear, cantar, moverse, como se observa en los fragmentos citados.

En vista de que el cuerpo se tematiza a lo largo de este drama, corresponde dar cuenta de su relevancia en *JFKSDQJFK*. Kay deja claro desde el principio que su cuerpo femenino danzante es gordo, bajito, negro, según ella misma se describe, uno muy normal en el que ella se siente guapa y cómoda. Cabe apuntar que Kay aprovecha cada vez que puede para celebrar su femineidad y su negritud, grandes temas a lo largo de este drama.

En cuanto a su negritud, la reivindica en Estados Unidos, pero sobre todo la destaca y defiende en la República Dominicana donde el conflicto racial se vuelve aún más evidente en la mirada a los haitianos, racismo que Kay condena. En ambos países hay altas tensiones raciales que evidencian grandes heridas históricas y alimentan la negrofobia, tal y como afirma Kay en esta obra.

Un ejemplo claro en este drama en el que critica la negrofobia se observa claramente en la entrevista que le hace un periodista a Kay en Erre Dé. Se trata de una larga entrevista de la cual, por su contenido fuertemente reivindicativo, reproduzco algunos fragmentos relevantes, intentando no cortar las respuestas de Kay. Además de su voz contundente, los giros discursivos de Kay y sus alusiones históricas respecto a la relación entre la República Dominicana y Estados Unidos merecen la pena ser mencionados. Veamos este momento del comienzo de la entrevista:

— ¿Cuál es su nombre joven?

*Solange.

*Depende a quien usted le dice dominicana.

Yo nací aquí pero como soy prieta... ¿Eso es lo que usted quería preguntarme?

— No, dígame, ¿usted cree que esos senadores de Estados Unidos tienen el derecho de venir a decirnos a nosotros — un país independiente y soberano, con viva emoción,¹¹ y decirnos como tratar a los haitianos? [2013: 23-24].

Lo primero que Kay hace es ocultar su identidad diciendo que se llama Solange, un nombre afrancesado que pudiera indicar una proveniencia de Haití. Acto seguido, le responde abiertamente si le está preguntando su nacionalidad debido a su color de piel y va directa al grano asumiendo que él, en realidad, le está preguntando si es haitiana. Aunque el periodista le dice que no y pasa al foco de la entrevista, justo le pregunta a Kay sobre los haitianos en la República Dominicana; nada lejos del prejuicio que ya ella había notado cuando le pregunta por su nacionalidad. Como es de esperar, Kay se molesta pues la pregunta que le hace el entrevistador parte de una idea de nación dominicana que llega hasta apelar al himno nacional, noción que ella ciertamente no comparte.

¹¹ «Canto con viva emoción» es una frase sacada del himno nacional de la República Dominicana.

En su extensa contestación Kay define lo que para ella es el tratado de libre comercio, así como plantea una propuesta para los senadores de Estados Unidos:

*Sí. Ellos pueden. Ellos son los dueños de todas las playas, son los turistas, son los clientes-compradores de todo lo que ellos dicen que siembren... dan préstamos y les regalan computadoras y camiones de basura viejos y visas a Miami... ¿tú crees que eso e´ dao?

– El Mercado de libre comercio...

*Mire, mire si es comercio no es libre.

Libre ni la lucha. Mire, esos senadores deberían de mandarnos a todos los dominicanos de todo el mundo pa ca´.

Un haitiano por un dominicano. Un haitiano en Erre Dé por un Dominicano de los países. Un haitiano por un dominicano y ya se acaba la vaina.

Esto no es de un carguito, ni de un nuevayork chiquito. Tampoco crean que yo voy a trabajar construcción, cortar caña ni ser marchanta de nadie. Si se van los mañenses,¹² que breguen en sus puestos los blannn cos y radiannntes... do mi ni caaaaa nos.

Siii saquenos a to´ los prietos y pobres.

Para que se coman entre ustedes.

¿Quién va a ser la muchacha o construirte tu cabaña? [2013: 24].

Primero, Kay contesta lo que probablemente el periodista no se espera: los senadores estadounidenses tienen derecho de decirle al país quisqueyano lo que deben hacer. Ella alude a la relación que ha existido entre ambos países a partir de finales del siglo XIX. A modo de apunte histórico me sirvo del trabajo de Hernández y Torres-Saillant [1998], puesto que dan cuenta de la relación entre Estados Unidos y la República Dominicana. En su introducción ofrecen un sintetizado marco histórico de la

¹² Mañe es un término racista utilizado en República Dominicana para referirse a los haitianos.

República Dominicana «para explicar que a partir del mal manejo del déspota Ulises Heureaux del 1886 al 1899 los Estados Unidos» tuvieron la oportunidad de comenzar a participar en la economía de la República Dominicana debido a las decisiones de su presidente, es decir, que él dejó la economía a la merced de gobiernos extranjeros y empresas [1998: 6]. Esto dio pie a la entrada de Estados Unidos en suelo dominicano, como asertivamente resumen Torres-Saillant y Hernández [1998: 6]:

The takeover of Dominican customs in 1905 and the military occupation of the country from 1916 to 1924 clearly showed the United States as the small country's overlord. The bloodthirsty, corrupt Rafael Leónidas Trujillo, who perpetrated thirty years of tyrannical rule against the Dominican people, benefited greatly from the U.S. presence in the country. Not only was he himself a graduate of the National Guard, a military police force created by the U.S. marines during the occupation, but his totalitarian government was able to achieve absolute control of the whole society thanks to the disarmament of the civilian population and the centralization of the armed forces implemented by the U.S. military government.

Después del asesinato de Trujillo, Estados Unidos mantuvo su vínculo favoreciendo también la presidencia de Balaguer durante tantos años (1966-1996). Aunque no voy a entrar en más detalles históricos pues nos alejaría del tema que aquí se analiza, resulta inevitable que hoy la presencia de Estados Unidos continúe en el país dominicano como indica Kay en la entrevista.

Entonces, retomando la entrevista citada, en ella Kay sintetiza muy bien la relación entre estos dos países, al expresar que ellos son los dueños de las playas, refiriéndose a los complejos turísticos que hay en la República Dominicana, además de ser los turistas, clientes, compradores y prestamistas. Asimismo, ella aprovecha para criticar el llamado tratado de libre comercio exclamando que no tiene nada de libre. Pero, quizás lo que más llama la atención de este fragmento de la obra es lo que considera Kay que deberían hacer los senadores: enviar a todos los dominicanos que viven en Estados Unidos a la República Dominicana. Ella lleva al límite la propuesta que seguro le gustaría a algunos en la República Dominicana, enviar al exilio a los haitianos radicados en la parte

dominicana de la isla. Sin embargo, le da un giro pues ella misma estaría incluida en esta propuesta y agrega que ella no va a hacer el trabajo que muchos haitianos desempeñan actualmente, que esos trabajos los deberían tener los de la élite dominicana. Aún va más allá Kay estableciendo la pobreza y la raza negra como los verdaderos motivos detrás del racismo de la élite dominicana de la que hablan Hernández y Torres-Saillant. Cabe aclarar que Kay no termina su discurso aquí, sino que se adueña de la palabra y prosigue su reivindicación por un buen rato. Lo último que destaco es que en esta reivindicación, después de decir las palabras citadas anteriormente, Kay defiende a capa y espada a los haitianos que viven en la República Dominicana, recalcando el doble rasero en este país respecto a un juicio distinto sobre los inmigrantes que depende de su proveniencia. De hecho, la pareja amorosa que Kay encuentra al final del drama es un hombre «Dominic-haitiano-yorkino» [2013: 33].

En lo pertinente al cuerpo femenino de Kay, la sexualidad se convierte en una de sus grandes constantes a lo largo de la obra siguiendo la pauta del paratexto autorial con el que comienza la publicación: «Eros con un pa´cá y un pa´llá». Kay explicita el lugar que ocupa este eros claramente en el siguiente juego de palabras:

We do have issues. Big time we do.
Real fucking issues. All issues about fucking.
Fucking becomes an issue. Fuck that [2013: 26].

Así, Kay va de afirmar que todos tenemos *fucking* problemas a que todos tenemos un problema con *fucking*, con el sexo, para luego descartarlo aun sabiendo que es un tema demasiado complejo para dejarlo atrás.

Kay definitivamente no tiene pudor alguno en admitir que le gusta el sexo, por ello habla de su sexualidad, eso sí, a su manera: «Pero yo... yo nací para el foqueteo» [2013: 32]. De hecho, su deseo y su sexualidad se convierten en una de sus grandes constantes a lo largo de la obra. Y es que ella no deja de ver la sexualidad por doquier, no puede evitar fijarse en el doble sentido de algunas palabras o situaciones. Entre viajes y recuerdos, el espectador va enterándose de los hombres que le gustan a Kay, a los que

detesta, de los desastres de algunas de sus cortas relaciones, así como de sus frustraciones. Poco a poco ella va admitiendo la falta de relaciones estables a pesar de su búsqueda. De ello resulta que reclame sus ganas de algo más:

But for real, is it too much to ask,
 To have commitment with a lot of frescuras
 included?
 Do you know what I mean?
 La pela de la responsabilidad con toda la miel
 Del guto papa'. Con ese fueete que es el
 compromiso, por eso dame
 más 'guto y más mambo cariño [2013: 22].

Kay demanda así la justa mezcla de compromiso y sexualidad, ambos ingredientes esenciales para ella. Si ella posee un mambo sabroso y se describe como un mambo violento, no es de extrañar que busque más mambo.

Parece, entonces, que en ella suena el célebre estribillo de Pérez Prado: «Sí, sí, sí, yo quiero mambo, mambo»¹³. No sería descabellado pensarlo debido al espacio sonoro que habita el cuerpo de Kay, y, por ende, esta obra. Kay se mueve con pasos de *hip hop* entremezclados con los del mambo, salsa, reggaetón, bachata...

La musicalidad en Kay llega a su momento más vertiginoso cuando hace su propio popurrí musical compuesto de nombres de grupos musicales, artistas, canciones, frases de canciones, sin faltar algún comentario sobre los artistas, lo que aprendió de sus canciones o de las carátulas de discos en lo que parece ser un fluir de conciencia musical. Me centraré a continuación en este fluir de conciencia que pareciera seguir una consigna oculta, como si alguien le dijese a Kay «música, maestra» para que comience su concierto. Esta mezcla musical se puede dividir en dos: los artistas que más le gustan a Kay y los que le encantan a su madre. Ella sostiene largamente este popurrí de cuatro páginas hasta que la música estalla en ella. Por eso, solo incluyo el siguiente fragmento para ilustrarlo:

¹³ Estribillo de la canción «Mambo número 5».

Sandro, Armando contigo aprendí Manzanero.
 Sandro, lo juro por esta. Danny Rivera, me viste
 como mariposa. Y tiene muchos panas allá en
 Barrio Obrero. Y a los de Llorens, también los
 quiero.
 Por eso tiene la carátula más linda de todos los
 tiempos: él con su afro y su muchachito adentro
 del overall [2013: 30].

La cantidad de referencias puede llegar a abrumar porque no solo llega al exceso, sino que lo rebasa. En este fragmento se observa el nivel en el cual títulos, comentarios, artistas y barrios están imbricados. Es la música que Kay probablemente escuchaba mientras crecía, alrededor de las décadas del setenta y ochenta. El gran tema de muchas de las canciones es el amor y su contraparte, el desamor. Incluye también las canciones de doble sentido, resaltando así la visión del amor de Kay, que no puede dejar de estar acompañado de sexualidad.¹⁴ Entonces, en estos versos dedicados a la música da la impresión de que tanto el amor, como el desamor y la sexualidad se juegan en varios ritmos, provocando una descarga musical en la protagonista.

Para los que no estén familiarizados con las referencias, ya sea por la distancia geográfica o temporal, ofrezco un mínimo de luz para demostrar el grado de construcción de estos versos dedicados a la música como ejemplo ilustrativo. Sandro, conocido también como Sandro de América, fue un gran cantante argentino célebre en toda Latinoamérica, tocaba rock y también cantaba boleros y baladas. Armando Manzanero es uno de los más grandes compositores musicales de boleros y baladas a nivel

¹⁴ Un ejemplo lo ilustra este verso de Kay, que se encuentra un poco más adelante del fragmento citado: «Pommeloahiquetelovuapalti» [2013: 31]. Este es el estribillo de la famosa canción «Los limones» del Conjunto Quisqueya, célebre grupo de merengue. Sus integrantes, originarios de la República Dominicana, formaron el grupo en Puerto Rico desde donde lanzaron su carrera a nivel internacional. De hecho, ellos cuentan en una entrevista (*Primera Hora* 2012) que cuando cantaron esta canción en la televisión puertorriqueña detuvieron la transmisión. Mientras que, en República Dominicana en el 1975, bajo la presidencia de Balaguer, la prohibieron debido al contenido sexual. Así que después de cantarla en un concierto en suelo dominicano, los metieron presos.

internacional, de origen mexicano. Como cantante ha tenido una larga trayectoria y, además, sus temas han sido interpretados por artistas de gran calibre. El primer verso del fragmento mezcla a estos dos monstruos de la música mediante el título de una famosa canción de Manzanero «Contigo aprendí». En el texto no hay nada casual como suele suceder en la obra de Báez, por ello tampoco es coincidencia que Kay una a estos dos cantantes con el título de esta canción en particular. Resulta que Sandro la cantó junto a Rolo Puente y Jorge Porcel en el programa de televisión argentina *Operación Porcel* en el año 1985. Báez no necesariamente se refiere a este programa, pero Sandro ciertamente la cantaba. Lo relevante de este verso es que al Kay pronunciarlo en primera persona, también implica que ella aprendió de esta canción y de los demás cantantes, como de Danny Rivera que la viste de mariposas con sus canciones. Sandro también interpretaba la canción «Como lo hice yo», en la que parte del estribillo dice «lo juro por esta», igualmente citado en estos versos. Danny Rivera, reconocido cantante puertorriqueño, sacó un disco titulado «Mi hijo» en el 1972 cuya carátula es una fotografía de él con un niño dentro de su *overall* o peto. La referencia a las mariposas se debe a dos de las canciones en este álbum, una se llama «El vals de las mariposas» y la otra, «Butterfly». Este cantante proviene de Barrio Obrero, efectivamente un barrio obrero localizado en Santurce. Asimismo, al mencionar a Llorens, Kay expresa su solidaridad con este complejo de viviendas para personas con bajo ingreso económico, conocido como un caserío en San Juan, Puerto Rico.

De esta manera, el espacio sonoro está íntimamente ligado al espacio geográfico que no se limita solamente al origen de los artistas, sino a sus viajes, a sus influencias e incluso su participación activa en diversas culturas de forma simultánea. No debe ser necesario manejar todas estas referencias como público o lector, pues uno se lanza con Kay en este viaje musical con la intensidad también del ritmo de las palabras y sus comentarios. Sin embargo, en el momento en que uno puede reconocer los nombres de los artistas y cómo están detalladamente mezclados, será inevitable que se despierten en la memoria aquellas letras que uno ha olvidado y que será difícil no cantar junto a Kay.

En realidad, como se ha podido observar a través de algunos ejemplos, a Báez le gusta trabajar dentro de distintos espacios fronterizos del lenguaje, fusionándolos en distintas combinaciones: mezcla de idiomas; oralidad y escritura; todo un tejido de poesía, teatro, música y performance. Y es que, como bien indica el título de la obra analizada, Josefina hace distintos viajes por las fronteras de estos diversos tipos de lenguajes, pasa por los límites del idioma, los entreteje con los del teatro, los del performance, sale y vuelve a entrar para presentarlos al público.

Ciertamente *JFKSDQJFK* ilustra esta combinación de juegos y creación escénica, tan distintivas en la obra de Báez. Kay tiene un mambo *violento, de calle, rabioso y sabroso* que muestra a lo largo de toda la obra. El fragmento de Kay antes citado en el que ella se presenta es solo un ejemplo de las múltiples alusiones que ella hace a su cuerpo vibrante y hecho de música. Todos estos ritmos caribeños tocados en clave neoyorquina se combinan y recombinan constantemente en ella, reivindicando de manera contestataria su sexualidad, su feminidad y su negritud. Incluso la protagonista afirma que es reina y princesa musical: «Meren-gue Queen, / Bachata Princess» [2013: 6]. Un poco más adelante, musicalidad y movimiento se sintetizan en un «Eee Ooo» [2013: 6] al que uno, en tanto lector o espectador, se quiere unir al coro, se identifica y participa.

BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ, JOSEFINA (2011): *Levente no: Yolayorkdominicanyork*, Nueva York, I Om Be Press, Serie Panfleto.
 (2013): *De Levente: 4 textos para teatro performance*, Nueva York, I Om Be Press, Serie Panfleto.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO (2010): *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, Inc.
- DELEUZE, GILLES, y GUATTARI, FÉLIX (1977): *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos.
- DURÁN ALMARZA, EMILIA MARÍA (2010): *Performeras del dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*, Valencia, Universitat de Valencia.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Editorial Síntesis.

- MENA, MIGUEL (2015): «Y con ustedes, Josefina Báez, de La Romana al infinito», *Cielonaranja*, Foro y editorial Cielonaranja [disponible en <http://www.cielonaranja.com/menajosefinabaez.htm>].
- Primera hora* [2012]: «Conjunto Quisqueya: un fenómeno en la historia del merengue», 21 julio, sec. Entretenimiento, música [disponible en <http://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/nota/conjuntoquisqueyaunfenomenoenlahistoriadelperengue-675049/>].
- TORRES-SAILLANT, SILVIO y HERNÁNDEZ, RAMONA (1998): *The Dominican Americans*, Westport, Conn, Greenwood Press.

BRUJERÍA Y DISIDENCIA FEMINISTA EN *HUMO DE BELEÑO* (1986), DE
MARIBEL LÁZARO

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

Instituto de Historia, CSIC/ Universidad Complutense de Madrid

LA HISTORIOGRAFÍA TEATRAL ha dedicado poca atención al estudio detenido e individual de las dramaturgas de los ochenta, con pocas excepciones como es el caso de Carmen Resino, Paloma Pedrero o Lidia Falcón. Sin embargo, con el creciente afianzamiento de la democracia, la inversión en cultura por parte del gobierno socialista y el fortalecimiento de nuevas instituciones teatrales, como el Centro Dramático Nacional o el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, se propicia un acto sin parangón relacionado con las dramaturgas españolas. Este proceso de visibilización y de conquista del espacio público de las mujeres dedicadas a la escritura dramática ha sido entendido, con cierto desacierto, como un «renacer» [Serrano 1994, 2004; Nieva-de la Paz, 2018] o como un «boom» [Espín Templado, 2011], lo que resulta contradictorio si consideramos que nunca hubo un «nacimiento» previo. Ni siquiera en las anteriores décadas durante el franquismo se destacan suficientes nombres en la escritura teatral como en los ochenta, quizá las más destacadas fuesen Pilar Millán Astray, Julia Maura, Maria Aurèlia Capmany y, sin duda, Ana Diosdado. No obstante, de la gran nómina de creadoras de esta década pocas han seguido ocupando espacios centrales en los estudios del teatro español. Es más, los textos han dejado de reeditarse y siguen aún a la espera de una escenificación que, en la mayoría de las dramaturgias, no llegó a materializarse en aquellos años. Entre esos nombres, Maribel Lázaro (Córdoba, 1947) representa el perfil de una nueva dramaturga activa por la exploración de nuevos lenguajes y por la búsqueda de un lugar en los escenarios españoles de los que, por el absoluto desamparo

institucional¹, se sintió excluida, razón por la que continúa su escritura fuera de los circuitos comerciales y reorienta su carrera hacia la pedagogía teatral. Por ello, resulta acertada la afirmación de Julia García Verdugo [1995: 18] al lamentar que «su imaginación desbordada, que llevaría contraste a la escena española, se pierda en un ambiente teatral excesivamente realista».

Por la necesidad de visitar de manera crítica este periodo y generar nuevas interpretaciones en torno al teatro español del siglo XX, este artículo se centra en un estudio detallado de *Humo de beleño* (Premio Calderón 1985 y publicada en 1986)² para desentrañar las claves de la obra, su particular lenguaje escénico y las estrategias de denuncia feminista a través de la alegoría que enmarcan la escritura de Maribel Lázaro en el «ala alternativa o experimental» [O'Connor, 1988: 48]. Ya Julia García Verdugo [1995: 18] señaló que el estilo de Maribel Lázaro se formula como un reflejo «de sus propios fantasmas característicos de la España rebelde de los 70, los cuales indudablemente marcaron su vida», en donde se pueden advertir antecedentes de su escritura antirrealista en el grupo neovanguardista o *underground*. Por esa misma razón, cabe suponer que la indagación vanguardista y el lenguaje poético de Lázaro se presentan como una limitación para un público medio. A ello se suma la posición negativa de la crítica, acostumbrada al teatro realista, lo que explica el rechazo de los escenarios españoles [Serrano, 2004].

Humo de beleño, como ya se ha apuntado en estudios generales, se inserta en un interés particular de las creadoras del periodo por revisar, reinvertir y deconstruir la historia que ha excluido a la mujer como «búsqueda de su identidad a partir de la reflexión

¹ El Premio Calderón de la Barca que recibe por unanimidad en 1985 por *Humo de beleño* recogía en sus bases la concesión de ayudas o subvenciones de otro tipo para la puesta en escena de la obra o la realización de una lectura dramatizada. Conozco de mano de la propia autora que, pese a su insistencia, nunca se cumplió esta prerrogativa del premio concedido. Es más, en el listado de premiados del Boletín Oficial del Estado, se anuncia el premio como desierto en el año correspondiente al galardón de Lázaro, hecho que se contrapone con los datos constatados en la prensa y en la publicación del texto en *Primer Acto*.

² Maribel Lázaro, «Volé con ellas», *Primer Acto*, 212, p. 73, 1986a; *Humo de Beleño*, *Primer Acto*, 212, pp. 74-103, 1986b.

sobre los orígenes de nuestra cultura» [Nieva-de la Paz, 2018: 96]. Como apunta Espín Templado [2011: 58], en las dramaturgias escritas por mujeres en el fin de siglo se constata un compromiso con la memoria como estrategia de revisión simbólica del presente, del poder patriarcal y de la situación social de las mujeres. Con diferentes lenguajes, destacan en esta línea *Un olor a ámbar y Juego de reinas*, entre otras, de Concha Romero; *La nueva historia de la princesa y el dragón*, de Carmen Resino; *Las mujeres caminaron sobre el fuego del siglo*, de Lidia Falcón; o *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo. Por esa razón, Maribel Lázaro se posiciona dentro del grupo que rompe con el modelo patriarcal y busca crear nuevos personajes desde otras ópticas de interés contemporáneo y con sensibilidad con los preceptos de la segunda ola feminista, lo que se ha considerado como la primera tentativa de generación de discursos teatrales de naturaleza femenina y/o feminista, según la fuente [O'Connor, 1988; Serrano, 1994; Floeck, 1995]. Esta cuestión ha generado un debate dentro de la crítica teatral feminista a partir del pionero estudio de Patricia O'Connor [1988], quien califica a las dramaturgas españolas del siglo XX según su compromiso con la reivindicación de las mujeres o la condescendencia con los modelos masculinos y tradicionales. En este trabajo se analiza, precisamente, la defensa de un discurso feminista, su aportación en la época, su correspondencia con el pensamiento de aquel momento y, sobre todo, su pervivencia. No se ha de olvidar que en 1986 se presenta la Asociación de Dramaturgas Españolas, de la que formó parte Lázaro. Desde esta óptica, *Humo de beleño* se configura como un destacado ejemplo de escritura feminista, en donde dialoga la actualidad de algunos planteamientos con conceptos que han sido superados con la evolución de los feminismos.

Esta obra fue la primera pieza que terminó la autora en 1982 [V. M., 1986] tras una larga dedicación a la interpretación escénica. Solo se ha publicado en la revista *Primer Acto* sin reediciones³. Esta obra recibe una especial influencia valleinclanesca al enrai-

³ Maribel Lázaro tan solo ha publicado, de manera individual, *La fosa* en 1990. En la Biblioteca de la Fundación Juan March se conservan ejemplares de algunas obras inéditas como *La defensa*, *Chapas*, *En busca de Punchinclas*, entre otras.

zarse con el mundo mágico y místico de las *Comedias bárbaras* y conecta curiosamente con *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras. Según me ha comentado la autora, la lectura de *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja, la inspiró para confeccionar el texto que conecta con la historia y los discursos generados durante la conocida como «caza de brujas» medieval. El estilo, por tanto, se caracteriza por su fuerza poética y evocadora que intensifica la subversión, el misticismo y erotismo, aspectos propios de la poética de la dramaturga interesada por lo fantástico, lo esotérico, lo siniestro y lo oculto.

Algunas interpretaciones del texto teatral han entendido la obra como «una rebelión contra el poder, contra el padre, contra la religión que han dejado sin espacio a las mujeres» [Ragué-Arias, 1993: 15] que se consigue, como en *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, en tanto que «female solidarity is the only weapon available to women to overcome sexual, political, religious and physical abuse at the hands of men in power» [Roberts, 1999: 98]. Desde esta perspectiva, cabe valorar que «Lázaro apunta hacia la autodefinición de lo femenino y de lo que puede entenderse por autoridad femenina, invirtiendo revolucionariamente los códigos patriarcales» [O'Connor, 1998: 51], por lo que se puede considerar una obra escrita en «clave feminista», como *La fuga*, como ya ha apuntado Nieva-de la Paz [2018: 97]. De hecho, Ragué-Arias [1993:15] reivindicó *Humo de beleño* como una de las dramaturgias más comprometidas con la causa feminista, a pesar de algunas cuestiones que se plantean a continuación, y destacó el valor de Maribel Lázaro al definirse abiertamente como feminista, a diferencia de la mayoría de sus coetáneas. No obstante, Patricia O'Connor [1988: 50] explica *Humo de beleño* como una alegoría contra la opresión a la sociedad española por el régimen franquista, aunque por la fecha de composición resulta una afirmación arriesgada e imprecisa. Aunque «subyace [el franquismo] bajo la vida silenciosa y ascética que les es impuesta a las mujeres» [Sánchez de Aguilar y Rodas, 2001: 98], estas circunstancias de opresión a la mujer trascienden la dictadura en sí misma. Así pues, la obra de Maribel Lázaro puede comprenderse, en cualquier caso, como una alegoría del poder que ejerce la violencia y

aniquilación de los cuerpos, máxima última que late en piezas de la neovanguardia como *El hombre y la mosca* (1968), de José Ruibal; *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal; o *Las hermanas de Búfalo Bill*, de Manuel Martínez Mediero. Este poder, por tanto, puede ser singularizado en clave franquista o heteropatriarcal. Sobresale esta segunda interpretación porque «aunque parte del lenguaje es masculino, hay una ideología feminista y una simbología femenina muy evidentes» [Ragué-Arias, 1993: 15].

La acción dramática se sitúa en Galicia, en el siglo XVII⁴. Este cronotopo evoca, dentro de la cultura española, «religious fanaticism, superstition, political conservatism, the birthplace of Franco, wide disparities between rich and poor, etc.» [O'Connor, 1990a: 575]. Se representa, pues, la historia de unas brujas perseguidas por la Inquisición. Esta institución, ante el crecimiento de los aquelarres, busca exterminarlas y alejarlas del pueblo. Las cinco protagonistas, que se habían integrado en la sociedad sin que nadie las descubriera, deciden suicidarse tras ser juzgadas de brujería para evitar que los inquisidores las maten, acto último de rebeldía y de afrenta al poder normativizado. La elección del espacio rural para el desarrollo de la acción dramática simboliza paradójicamente, por un lado, el sistema que necesita supervisar y controlar la disidencia y, por otro, la búsqueda de espacios marginales y autogestionados en los que las brujas abandonan su máscara social y establecen una subcultura en donde se reconfiguran las relaciones entre las brujas integrantes. Por eso, como advierte Helen Roberts [1999: 96] en referencia a *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, y a *Humo de beleño*, «each group lives isolated from, but still under the influence of, an extremely oppressive pathiarchal society», por eso las protagonistas de Maribel «in

⁴ Maribel Lázaro, a quien agradezco enormemente su generosidad, me hizo llegar una versión de *Humo de beleño* que transcurre en su Andalucía natal, en donde se pueden apreciar cambios significativos en los personajes y en la acción dramática. Sin duda, habría que comparar estas dos versiones, ya que esta última, fechada el 28 de agosto de 2010, desplaza al Satanás fálico de 1985 hacia un Satanás-Satanasa, lo que confirma la implicación feminista de la autora que ha ido variando y evolucionando a la par de los feminismos.

order to live their lifes free of persecution, have chosen to live on the margins of traditional society».

En esta subcultura que recrea Maribel Lázaro, se aporta una visión positiva de la brujería, aunque en ocasiones sobrevivan tópicos y estereotipos generados ante la mujer despreciada o «primera mujer» [Lipovetsky, 2007]. Se caracteriza esta comunidad marginal por la inversión de los ritos cristianos (por ejemplo, se reinventa en clave erótica y esotérica el padrenuestro); por la importancia de las drogas (como se aprecia en el título) como vía de exploración mística y de evasión de la realidad que representa al poder; por la desnudez de los cuerpos con una voluntad de resignificar la naturaleza, de revertir la mirada eucarística de la sangre y de reivindicar lo escatológico; por las danzas macabras como ascensión ritual; por la reinención de los signos católicos desde una visión diabólica; y por la brujería como salvaguarda de la inteligencia femenina y como vehículo extraoficial para solucionar lo que el sistema ha cimentado como norma social y código penal. Sin duda alguna, la comunidad que presenta Lázaro se fundamenta en las sexualidades disidentes. Llama la atención el refuerzo contradictorio del falocentrismo en Satanás, aspecto que convive con un desplazamiento de la genitalidad binaria (pene/vagina) en favor del ano, a la manera de Paul B. Preciado [2011]. Téngase en cuenta que la práctica del beso negro se convirtió en una de las señas de herejía en los juicios a las brujas: «Muestra tu trasero [piden las brujas], que quiero besar el lascivo agujero» [Lázaro, 1986b: 78]. A ello se suman las prácticas orgiásticas lésbicas entre las brujas que, si bien se han entendido como lesbianas por la crítica, su relación con el falo de Satanás las convierte en bisexuales. Este tipo de deseo conecta con una realidad no heterocentrada y fortalece unas relaciones no normativas. Como han apuntado algunas autoras, el elemento masculino está en última instancia detrás de toda esta subcultura marginal, como si fuese inevitable crear una nueva comunidad no falocéntrica y autogestionada: «¡Ensártanos con tu miembro, padre nuestro que estás en los infiernos!» [Lázaro, 1986b: 78]. En definitiva, como apunta acertadamente Candyce Leonard [1992:

253], en las dramaturgas de los ochenta, «their characters show a rejection of, but not a release from, male authority».

La clave de la obra, por tanto, reside en la intención de los personajes por subvertir el orden que genera el oscurantismo religioso y político: O'Connor [1998: 49], en este sentido, ha releído la obra como la revolución contra el sistema/padre por sus hijas oprimidas. Las brujas, por tanto, representan la subversión frente al resto de personajes que refuerzan el orden de manera acérrima, en claro ejemplo de «supremacía masculina» [Federici, 2010: 257] contra los indómitos personajes femeninos. Sin embargo, con gran acierto histórico por parte de Lázaro, entre los personajes femeninos no relacionados con la brujería existe el miedo a la acusación, por lo que las mujeres del pueblo responden al orden patriarcal del siglo XVI que las reduce a la doble dependencia y: «de sus empleadores de los hombres» [Federici, 2010: 148] para librarse de ser condenadas por brujas. Aun así, resulta interesante la contradicción en el complejo personaje de Flora Fontecha que representa el modelo de «esposa desobediente» [Federici, 2010: 155] que estuvo tan mal visto como la «puta» o la «bruja» y a la vez desobedece por intentar retener a su marido a su lado, lo que le genera un gran arrepentimiento y culpabilidad. Sin ninguna duda, *Humo de beleño* se constituye como una revisión contemporánea de la caza de brujas. Este hito histórico degrada a la mujer y potencia el control de su cuerpo y su sexualidad, debido a factores demográficos tras la peste negra que ponían en riesgo la economía y la política, lo que confirma que «las mujeres no hubieran podido ser totalmente devaluadas como trabajadoras, privadas de toda autonomía con respecto a los hombres, de no haber sido sometidas a un intenso proceso de degradación social; y efectivamente, a lo largo de los siglos XVI y XVII, las mujeres perdieron terreno en todas las áreas de la vida social» [Federici, 2010: 153].

Por estas razones, los personajes de Lázaro crean una comunidad autosuficiente, guiada por ideales que se apartan de las prácticas sistémicas, y se afianza en dos grandes pilares: el empoderamiento que las lleva a negarse a la neutralización y condena hasta el punto de suicidarse y la sororidad que es, en definitiva,

el único camino para poder empatizar con la otredad y culminar la liberación. Por ejemplo, en el final de la obra, el personaje de Susa de Caldas afirma: «Juntas, que no solas, nos vamos de esta tierra, y por eso esta muerte es más dulce que la mandrágora» [Lázaro, 1986b: 103]. Como concluye Helen Roberts [1999: 97], «female solidarity empowers women, as it enables them to control their own destiny and circumvent patriarchal power». De esta manera, se concluye que la obra se estructura sobre dos planos (uno de uso mimético y otro alegórico) trazados por las brujas/emancipación y la Inquisición-pueblo/dominación.

Las cinco protagonistas de *Humo de beleño* son Susa de Caldas, Carmiña Asaño, María la Belideza, Maruxa Folladel y Dominga la Temeraria que encarnan la subversión en un sentido amplio: «No soy mujer de leyes, ni de letras, ni siquiera un punto de algo en esta tierra. [...] Me gusta ser grano, y siempre he vivido azotando el viento que lo moviera» [Lázaro, 1986b: 100]. Según la lectura de O'Connor [1988], simbolizan la oposición subterránea que actuaba al margen del régimen y ocultaba su militancia anti-franquista a pesar de estar plenamente integrada en la sociedad. Desde una lectura contemporánea, se presentan como un traspunto del activismo feminista que lucha cooperativamente «por reivindicar la propia identidad, por salvaguardar el propio ser» [Lázaro, 1986a]. Por tanto, se presenta una femineidad disidente y subversiva que atenta contra los ideales tradicionales que, sin el concepto de grupo y sororidad, se vería limitada y coartada, pues como lamenta en la cárcel Carmiña:

¡Mala hora en la que mi madre me dejó nacida! ¡Maldito el monstruo engendrado en mis entrañas! Que no me animo a vivir de tan abominable pecado. ¡Látigos de acero caigan sobre mi pellejo y borren mi culpa con el rojo de la sangre y la carne partida! ¡Oh, gran Dios, qué gozo haber confesado mi culpa con entereza! [Lázaro, 1986b: 95]

Esta lectura de la disidencia feminista en *Humo de beleño* se refuerza, como bien han apuntado Sánchez de Aguilar y Rodas [2001: 104], en la actualización de la brujería tradicional al favorecer nuevas prácticas que destruyen la normatividad de las relaciones del sistema cisheteropatriarcal. No solo aparece el conjuro en torno al caldero del que surge el humo de beleño

que narcotiza a las mujeres, sino que se explora el mundo de la drogadicción en boga en la época, y que Lázaro refleja en otras obras aún inéditas, o se enfatiza el lesbianismo. En cuanto a esta orientación sexual, se han de apuntar las estrategias feministas del sufragismo y la primera ola en la que las mujeres tendían a estas relaciones como acto de solidaridad y supervivencia, puesto que se evitaba la irrupción de la masculinidad dominante en sus vidas impidiéndoles actuar libremente. Así, esta elección adquiere en *Humo de beleño* una función social de conexión con el grupo y de compromiso con el resto de compañeras: las brujas de Lázaro entregan hasta su cuerpo en un acto político que remarca su marginalidad y confrontación directa con los ideales tradicionales del poder. Gritan las brujas tras evocar a Satán: «¡Tomadme y poseedme, hermanas! ¡¡Tomadme y poseedme!! (Este último grito se mantendrá. Mientras el jadeo se desboca junto con el ritmo)» [Lázaro, 1986b: 78]. De esta manera, se constituye un alegato en favor de la sororidad, en contraposición de la hermandad o fraternidad que borra los espacios de comprensión, compromiso, lealtad y empatía entre las mujeres. Resulta curioso que, en *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, y *La fuga*, de Maribel Lázaro, ocurra lo mismo con un grupo de monjas que acuden al lesbianismo y a la sororidad como creación de una comunidad autogestionada y autosuficiente independiente del mundo exterior y preestablecido en torno a lo masculino.

El personaje latente de Satanás se considera como una fuerza positiva. Según Maribel Lázaro [1986a], representa «la tentación sin límite. Tentación es estímulo, sucumbir a la tentación es vida». Para O'Connor [1988: 49], adquiere un sentido progresista al simbolizar «la fuerza de evolución y ley inalterable del desarrollo individual». Aun así, en esta reescritura la presencia del falo y la configuración de Satanás como una fuerza masculina limitan las posibilidades significativas de este «Padre Satanás» y «Dios del fuego eterno», en clara inversión del Dios cristiano, lo que demuestra cierta condescendencia con los símbolos de nuestra cultura y acota el poder de subversión del texto de Lázaro. En cualquier caso, Lázaro da el triunfo a Satanás como inicio de un nuevo orden que anula la dominación del sistema anterior

al dar una fuerza simbólica a los elementos escenotécnicos del final de la pieza que resultan de difícil representación: «Cae el telón denso de humo, y prestando mucha atención, se puede ver sentado en una cresta de fuego sonreír a Satanás» [Lázaro, 1986b: 101]. De esta manera, con ecos bajtinianos, esta risa desordena y genera caos. Téngase en cuenta que durante los siglos XVI y XVII los discursos sociopolíticos vinculan a la mujer a la voluntad masculina. «Ahora la mujer era la sirvienta, la esclava, el súcubo en cuerpo y alma, mientras el Diablo era al mismo tiempo su dueño y amo, proxeneta y marido» [Federici, 2010: 257], lo que en la época limita la disidencia femenina a la decisión de una fuerza superior y varonil. En la actualidad, como ya se ha apuntado, se relee como una imposibilidad de emancipación del sistema patriarcal, por lo que se limita el mensaje feminista [O'Connor 1988, 1990a: Ragué-Arias, 1993] que, sin embargo, para la escena y el activismo de la España de los ochenta sigue suponiendo una propuesta arriesgada.

Dios, por lo contrario, representa una fuerza negativa que encierra la idea de dominación, exclusión y marginalización de quienes atentan al orden, la ley y la norma. Maribel Lázaro [1986a] lo relaciona con «terror, amenaza, paralización», en conexión con un Dios castigador que evoca el Antiguo Testamento. Esta enumeración de la autora permite releer a Dios como un resumen de las estrategias de perpetuación del régimen franquista y del sistema cisheteropatriarcal que se afianza en la neutralización de la oposición y el castigo, puesto que se fundamenta la supervivencia de las normas a partir del terror y el autocontrol o panóptico foucaultiano. Asimismo, esta visión se apoya en el relato histórico de las cazas de bruja, íntimamente vinculadas con el miedo a lo desconocido: «Ninguna de las técnicas desplegadas contra las mujeres europeas y los súbditos coloniales habría podido tener éxito si no hubieran estado apoyadas por una campaña de terror» [Federici, 2010: 156].

El clero predica, por tanto, un orden basado en la limitación de la libertad y se constituyen como sujetos epidícticos de la doctrina católica. Todos estos personajes son masculinos y refuerzan su masculinidad a partir de la condena del cuerpo femenino, pero

también funcionan como atenuantes del terror al tranquilizar al pueblo que sigue conductas normativas: «No todo es maldad en esta aldea, por suerte sois muchos los que pasáis diariamente por este lugar consolidando la fe en Dios y facilitando la mano de la justicia» [Lázaro, 1986b: 92]. Detrás del Familiar de la Inquisición, se intuye la figura del poder absoluto que, más que luchar contra lo que considera el mal, aspira a controlar con sus discursos reaccionarios al pueblo que siente que los enemigos están escondidos entre ellos. Socorra, tras ser amenazada en la taberna por la conducta de su hija, señala al Familiar de la Inquisición como motor dramático que genera tensión y terror en el pueblo: «Señor, cuánto temblor siento. En el aire puedo oler la amargura que ha traído ese hombre» [Lázaro, 1986b: 82].

La sociedad, por tanto, se hace eco de las directrices marcadas, de lo correcto con la ley y la norma, y se convierte, en sus ansias de encontrar a las brujas, en el mejor modelo de actuación contra la disidencia. Por ello, perpetúan las tradiciones y códigos de opresión que, en esta obra, son especialmente patriarcales al señalar a las mujeres. Ellas son puestas en duda y actúan sumisamente para evitar acusaciones. Por eso, Flora Fontecha tiene un gran remordimiento al acudir a una bruja para que su marido vuelva y, precisamente, esa violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer lleva a Flora a convertirse en quien acusa a las brujas en un acto de redención. Es más, en su descripción ante los religiosos, insiste en el amparo de la fe católica y de Dios, ya que sabe con certeza que está en juego su propia vida: «Empezaron a hacer guarradas. Gritaban y daban saltos. Como tenía tanto miedo y sin darme cuenta, tiré de esta cruz y dije. Dios mío, protégeme» [Lázaro, 1986b: 92]. Asimismo, Socorra reacciona contrariada al no poder defender a su hija María condenada por brujería, por lo que debe renunciar a su condición de madre e, incluso, de mujer y acatar el orden establecido. Ni siquiera es capaz de culminar sus intenciones de revertir la situación: «Voy a acabar con esto, aunque tenga que hacer un desastre. ¡Que no vuelvan, Señor! ¡Que no vuelvan!» [Lázaro, 1986b: 82].

En todo este entramado, adquiere una significación especial la figura del verdugo, Xusto Candea. Representa la mano ejecutora

del poder, quien lleva a la práctica la ley en clara consonancia con las fuerzas de defensa del Estado que, en este caso, perpetúan la marginalización y criminalización de la disidencia ideológica y de las prácticas políticas que suponen un peligro para quienes detentan el poder. El verdugo, además, abusa de su posición de privilegio. Se materializa como un violador, claro símbolo del sometimiento patriarcal que domina los cuerpos a través de la penetración. Esta acción se convierte en el último mecanismo de desposesión que sufre la mujer, pues su cuerpo no le pertenece y se convierte en receptáculo del deseo sexual masculino. En la escena final, se representa de la siguiente manera:

Si te portas obediente, no te apretaré las cuerdas en el tormento. (Se proyecta la sombra del verdugo hasta el centro de la celda. Trae un candil en la mano que deja ver unos ojos húmedos entornados. Trae el sexo en forma de puñal, congestionado) ¿Dónde está mi caza? [...] Suplícame, me deleita, no te imaginas lo excitante que es. Ha llegado la hora de la verdad. Lo que tanto tiempo me ha golpeado el cerebro. ¿Dónde está mi presa? Lo vamos a pasar de locura. Mira lo que tengo yo para las muchachas bonitas [...] (Destroza las ropas de María, se descubre el sexo y lo introduce en el cuerpo de cristal. Ruge de rabia y de violencia) ¡Mueve el vientre!, ¡muévete!, ¡menéalo!, ¡muévete, te lo ordeno!, ¡aprieta las piernas, puta! [Lázaro, 1986b: 103]

El verdugo, por tanto, colabora en la criminalización, objetualización y castigo del cuerpo femenino que no se rige por las normas sociales. Cabe destacar que, desde finales del siglo XIV, la violación era impune y común, lo que normalizó la violencia hacia la mujer en un momento de crisis socioeconómico en que surge el capitalismo, se refuerza la propiedad privada, se condena el cuerpo femenino y se busca la repoblación de Europa [Federici, 2010: 78-79]. Es lógico que, por ello, las brujas prefieran la muerte como vía de triunfo colectivo frente a la sistemática aniquilación de la disidencia por el sistema: «Yo no piso la cámara del tormento ni voy a Santiago. Bruxa nací y bruxa voy a morir, que no cenizas de la Inquisición» [Lázaro, 1986b: 101].

Aunque parece que el sistema termina por triunfar al violar el cuerpo sin vida de María, ellas contestan primero con su suicidio que resulta un acto político al ser organizado colectivamente, lo

que recuerda a la máxima feminista «lo personal es político». Así, a diferencia de *La fosa* o *La defensa*, obras de Maribel Lázaro, en que dos protagonistas individuales eran sometidas por un hombre a seguir viviendo como locas en una realidad que las deteriora y las aniquila, en *Humo de beleño* se impone la autodeterminación de las propias mujeres que se convierte en un acto de liberación.

En cualquier caso, esta obra se propone como un ejercicio dramático de profunda significación en el camino a la visibilización y conquista del espacio público por las dramaturgas durante los ochenta. De hecho, logró alzarse con el Premio Calderón de la Barca de 1985, factor que no es baladí si tenemos en cuenta que los premios eran de vital trascendencia para conseguir un espacio en el mercado teatral, como ocurrió con el paradigmático ejemplo de María Manuela Reina. Además, *Humo de beleño* representa, a mi entender, la continuación de las formas de vanguardias que cultivaron los autores *underground* del Nuevo Teatro o la neovanguardia (como José María Bellido, José Ruibal, Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Luis Riaza o Domingo Mira, entre muchos otros) y que se ha relacionado con muy pocas dramaturgas, con excepciones como las de María Aurèlia Capmany, Carmen Resino o Marisa Ares. Por tanto, Lázaro contribuye a la relación entre mujer y vanguardia escénica que ha sido un tema soslayado por la crítica, al negársele la innovación y experimentación a las creadoras. Así pues, se supera la vinculación de la dramaturga con la estética realista, ya que esta le permite la posibilidad de representación, la continuidad del canon masculino o una expresión feminista sujeta a la denuncia social de actos concretos, como se refleja en la producción teatral de Lidia Falcón. Para Maribel Lázaro, el lenguaje es un alambique que trasforma todo y crea otros mundos que no necesitan dialogar con la realidad, aunque puedan ser interpretados en esta clave. Precisamente por ello, Lázaro, junto con Paloma Pedrero, Concha Romero o Pilar Pombo, escribe superando los modelos masculinos y tradicionales [O'Connor, 1990b] en un afán, en palabras de la propia Maribel Lázaro, de «romper con todo lo que empobrece el espíritu... y le roba libertad» [Ortiz, 1987: 21].

A pesar de la aportación escénica y de la actualidad de la pieza, la obra sigue sin representarse en España. Según los pocos datos que se tienen y a través de la prensa mexicana, se sabe que la obra se adaptó en los años noventa en Guadalajara bajo la dirección de Uriel Bravo. Más recientemente, se ha representado con sustanciosas intervenciones dramatúrgicas que llevan a calificar el texto de versión libre en la que se apunta a una actualización acorde al activismo feminista actual: el estreno tuvo lugar en Guadalajara, México, el 9 de junio de 2012 por la compañía La Casa Suspendida bajo la dirección de Sara Isabel Quintero, que había quedado fascinada con el montaje de Uriel Bravo en el que formó parte del elenco. Sin embargo, no se ha tenido acceso a dichos montajes para explorar las particularidades de estas escenificaciones.

Humo de beleño es, por tanto, un hallazgo de creatividad en que, como confiesa Maribel Lázaro (1986a), «volé con ellas por bosques y encrucijadas en noches repletas de intimidad de creación, de rebeldía, de carne y sangre», como si su pluma hubiese caído dentro del caldero de Susa de Caldas. Así, la dramaturga demuestra su implicación para con la historia de las mujeres subversivas, para con los relatos marginales y los posibles discursos desterrados de los metarrelatos. La autora conecta con la disidencia desde el feminismo y escribe como un acto de lucha y resistencia. Maribel Lázaro se ríe, cómplice de Satanás, y genera una particular lectura de la caza de brujas, que denuncia el proceso de domesticación de la mujer occidental sufrido en los siglos XV, XVI y XVII. Maribel Lázaro en *Humo de beleño* parece gritar sin tapujos, descarnadamente: «soy hija de las brujas que no pudisteis quemar».

BIBLIOGRAFÍA

ESPÍN TEMPLADO, MARÍA PILAR (2011): «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1980-200)», en *Ecos de la memoria*, ed. M. Almela Boix, M. M. García Lorenzo, H. Guzmán García y M. Sanfilippo, Madrid, UNED, pp. 53-72.

- FEDERICI, SILVIA (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- FLOECK, WILFRIED (1995): «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, ed. A. de Toro y W. Floeck, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 47-76.
- GARCÍA VERDUGO, JULIA (1995): «Temática y forma en el teatro de las mujeres en España», *Estreno*, XXI, 1, pp. 17-18 y 23.
- HERRÁIZ, JUAN PEDRO (1986): «Nuevos autores españoles. III. La confrontación», *Primer Acto*, 212, pp. 64-72.
- LEONARD, CANDYCE (1992): «Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980s», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, pp. 243-256.
- LIPOVEISKY, GILLES (2007): *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, trad. Rosa Alapont, Barcelona, Anagrama.
- NIEVA-DE LA PAZ, PILAR (2018): *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*, Berlin, Peter Lang.
- O'CONNOR, PATRICIA (1988): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos.
- (1990a): «Solidarity And Re-Vision in the Plays of Two Spanish «dramaturgas»: Maribel Lázaro and Pilar Pombo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, 3, pp. 573-578.
- (1990b): «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon», *Signs*, 15, 2, pp. 376-390.
- ORTIZ, LOURDES (1987): «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, pp. 10-11.
- PRECIADO, PAUL B. (2011): *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- RAGUÉ-ARIAS, MARÍA JOSÉ (1993): «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, 1, pp. 13-16.
- ROBERTS, HELEN (1999): «Female Power and Solidarity in *Un olor a ámbar* by Concha Romero, and *Humo de Beleño* by Maribel Lázaro», en *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, ed. M. T. Halsey y P. Zatlin, Pennsylvania, Estreno, pp. 95-100.
- SÁNCHEZ DE AGUILAR, ALICIA y RODAS, CECILIA BEATRIZ (2001): «*Humo de beleño: satanizada escritura femenina*», en *De historia y ficciones: estudios literarios españoles desde el medievo a la contemporaneidad*, San Juan, FFHA, pp. 97-104.
- SERRANO, VIRTUDES (1994): «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, pp. 343-364.
- (2004): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, 699-700, pp. 561-572.
- V. M., J. L. (1986): «Maribel Lázaro, el sueño del Calderón», *El Público*, 30, p. 4.

PORNOTERRORISMO Y VIOLENCIA.
ESTRATEGIAS ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS EN LA OBRA DE
DIANA J. TORRES

ÁLVARO CABOALLES

Universidad Autónoma de Madrid

1. PUNTO DE PARTIDA

¿DE QUÉ MANERA CONSTRUYE el estado nuestros cuerpos? ¿Es posible generar un espacio de cruce entre los conceptos de arte y activismo? ¿Cómo se sitúa la transgresión actual desde el sujeto mujer? ¿Es posible archivar las prácticas de arte en acción cuando no tienen un fin artístico? La publicación en el año 2011 del texto de Diana J. Torres *Pornoterrorismo*, nos ofrece alguna posible vía de crítica y cuestionamiento con las cuales dar respuesta a estos interrogantes desde la reflexión crítica y la performance como principales herramientas metodológicas.

En palabras de Alcázar [2011] la performance es una disciplina artística que permite a las artistas generar una propia autodefinición de su cuerpo, afectos y sexualidades sin tener que pasar por la mirada masculina. Esto ocasiona que las acciones cuestionen conceptos relativos a las problemáticas políticas del sujeto mujer de manera que, su propio cuerpo, se convierte en significado y significante, en objeto y sujeto de la propia acción. La temática que abordan es personal y por ende política, recuperando el concepto propuesto por Carol Hanisch [1970], de manera que se utilizan las prácticas artísticas como activadoras y detonantes de nuevas realidades que son articuladas desde el ámbito artístico con la intención de trascender a lo social.

El análisis del trabajo de Diana J. Torres es reformulado aquí como una posible vía de análisis de una serie de prácticas artísticas que desbordan los límites en el plano formal de la escena y se sitúan en un espacio de hibridación entre diversas disciplinas

artísticas. La totalidad de las prácticas de Torres se encuentran vertebradas por el concepto de la violencia como denominador común en su práctica y que estudiaré a partir de los parámetros de palabra y de escena como caminos posibles en los cuales taxonomizar su producción artística.

A la hora de abordar este estudio me he encontrado con la problemática que supone analizar gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas situadas en los márgenes: la falta de fuentes bibliográficas que aborden estas manifestaciones. Las propuestas de análisis generadas por el grupo ARTEA, y en concreto por José Antonio Sánchez, me ayudan a plantear un análisis crítico y una labor de archivo de aquellos momentos de emergencia que Foucault [1992] define como las inflexiones resultantes de la crítica a un discurso dominante. En este trabajo resulta importante señalar la necesidad de fuentes primarias para conocer el trabajo de mano de la propia artista. De esta manera he mantenido contacto con la propia Diana y trasladado alguna serie de cuestiones capitales en torno a su trabajo. Por último, señalar la importancia de las redes sociales que se articulan, en mi opinión, hoy en día, como un archivo vivo del cual es posible extraer información que apoye este estudio. Una recopilación de vídeos, post de facebook y entradas en diversos blogs y páginas web que ayudan a entender y analizar la práctica artística contemporánea.

El contexto en el cual se inscribe la obra de Diana J. Torres hace que su trabajo surja como una respuesta a un sistema heteropatriarcal hegemónico. Principalmente, a la pervivencia del sujeto europeo falogocéntrico [Braidotti, 2004: 204], el cual Diana pretende desestabilizar y poner en cuestionamiento a través de su trabajo. Con ello consigue una visibilización de las identidades subalternas relativas a los sujetos feministas, queer y trans de manera que se generan unos discursos de la otredad que van más allá de los propios parámetros capitalistas y normativos.

2. PORNOTERRORISMO

Diana J. Torres (Barcelona, 1985) es una artista y activista involucrada en movimientos feministas, cuya producción nace de

un posicionamiento político desde el subalterno, que aborda los conceptos de género e identidad sexual desde la figura de la mujer. La deconstrucción del papel de lo femenino sirve para reelaborar otras prácticas en torno a los conceptos propuestos por McElroy [1995] en relación con el feminismo pro sex o los de Araneta [2013] en torno al transfeminismo, que se sitúan como los puntos de partida para el desarrollo del movimiento pornoterrorista. Sus proyectos artísticos se basan en el trabajo con una serie de conceptos desterrados del imaginario artístico de lo femenino como puede ser el orgasmo, la violencia, la sexualidad de las mujeres mayores, el sexo virtual o la visibilidad de los cuerpos sexuales disidentes que toman ahora un formato escénico.

¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras «porno» y «terrorismo»? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia. [...] La imagen de un bello cadáver hace que, en ocasiones, se me mojen las bragas. La primera sensación es que nunca se podrá superar lo vergonzoso de la situación, la humillación impuesta por la sociedad cuando algo políticamente incorrecto nos seduce. [...] Es la única manera de vencerlo, dejándose seducir por él, siendo su tierna amiguita [Torres, 2011: 50].

El pornoterrorismo tiene como principal objetivo el empoderamiento de las personas desde su propio cuerpo y sexualidad, ya que lo relativo a estos temas suele estar censurado o manipulado, señala Diana J. Torres [2011: 34]. El concepto de pornoterrorismo no se considera por tanto como un concepto más dentro de la praxis artística, sino como una disciplina libre de la cual todos podemos formar parte. Propone una manera de agenciar y accionar la realidad partiendo del cuerpo propio como motor. En su formalización opta por la performance escénica, aunque también es posible encontrar propuestas que se sitúan en las expansiones de lo escénico, en terrenos tales como la acción callejera, el porno-asalto o los talleres comunitarios de corte divulgativo.

En el año 2011 Torres publica junto con la editorial Txalaparta el libro *Pornoterrorismo*, donde se aglutinan una serie de textos, poemas, reflexiones y críticas que sirven, a efectos de manifiesto artístico-político, como hoja de ruta para el desarrollo de este modo

de expresión artística. Sus obras proponen puntos de tensión entre la figura del artista, en esta ocasión la propia Diana, que se enfrenta a una imagen del poder construida ahora en la figura de hombre heterosexual blanco de clase media que opera como potencia hegemónica y oprime a realidades otras dentro del sistema.

El pornoterrorismo surge como un movimiento queer de acción y resistencia política con unos referentes muy marcados en la contracultura de décadas anteriores, resignificando figuras de lucha, resistencia y disidencia política que habían pasado [Caboalles, 2019]. Sus referentes hacen que siga estrategias similares a las empleadas por Angélica Liddell, Elena Córdoba, Ángeles Ribe, José Pérez Ocaña o Fina Miralles, quienes desde sus trabajos buscaban generar una inflexión en las lecturas que se emitían desde los cuerpos, cuestionando de esta manera gran parte de las construcciones sociales y de género que se ejecutan en nuestra sociedad.

Las palabras de J. Torres, recogidas en *L'accionisme en els limits de l'art contemporani* [2014: 194-195], nos indican que el prisma de lucha y empoderamiento se establece como fundamentación de estas prácticas, que son concebidas como proceso de creación abierto y nunca como resultado. Su máxima es conseguir un uso libre de los placeres y reprogramar los deseos individuales de manera concreta. El objetivo de la publicación del libro reside en la creación del pornoterrorismo como una disciplina abierta que busque unas nuevas respuestas frente a la guerra de las instituciones que controlan nuestro cuerpo y nuestra sexualidad.

La creación de piezas pornoterroristas se encuentra rodeada de diversos aspectos formales que propician la liberación de los cuerpos bajo parámetros normativos y, donde los elementos, componentes verbales y somáticos, se configuran en función de la imaginación, la valentía y la creatividad de los individuos [Torres, 2011: 70]. Por tanto, podemos hablar del pornoterrorismo como una corriente de acción social que toma recursos artísticos y escénicos para denunciar la violencia, real o simbólica, que sufren las realidades otras dentro del sistema imperante. Esa violencia es elaborada en la acción artística a través de diversas estrategias estético-estilísticas como veremos más adelante.

3. RELACIONES ENTRE VIOLENCIA Y PALABRA

Tal y cómo he señalado en el epígrafe anterior, el nacimiento del pornoterrorismo como disciplina va unido, en gran medida, a la publicación del libro que, bajo el mismo título, recoge y glosa el universo de Diana J. Torres. La idea reside en acercar su forma de intervenir y significar dentro del sistema a un público sin una formación previa en cuestiones relativas al mundo artístico en general o escénico en particular. Por ese motivo, la primera reflexión que creo es pertinente rescatar, antes de pasar al análisis de las vías por las cuales se articula la violencia a través de la palabra, es el concepto de violencia de la artista.

Un acto pornoterrorista puede llegar a ser violento [...] lo es bastante de hecho. [...] Y adoro la violencia que se genera cuando el factor causante no está fuera del individuo sino dentro. No es un ataque directo, el mensaje pasa por el cerebro, y el ataque lo ocasiona el proceso que el cerebro hace para comprenderlo, repudiarlo o ignorarlo. No es violencia tal y como la solemos entender, lo que la compone. No es el miedo a la muerte, a las lesiones o a la destrucción material. Una bomba pornoterrorista siempre será algo metafórico, que dejará todas las cosas intactas después de haber estallado [Torres, 2011: 54].

Hablamos por tanto de una violencia que no siempre debe ser materializada, sino que puede vertebrarse en el plano mental, interno, subjetivo, imaginado... generando un efecto de descontextualización desagradable. Este lenguaje puede llegar a ser muy violento para un sistema que no tiene en cuenta a los subalternos que ahora emergen y se hacen visibles a través de estas estrategias artístico-activistas. A la hora de tomar voz, esta se enuncia a través de poemas que incitan a la acción directa, donde el uso de ornamentos y figuras literarias quedan reducidos a su mínima expresión, con un lenguaje generado para activar la apertura mental de cada individuo.

La palabra pornoterrorista apela, en el plano formal, a un lenguaje obsceno o soez ya que, como señala Torres [2011: 11-12], no solo es más potente y comunicativo que las palabras normales/normativas, sino que además transgrede una ley, una de las peores, la de lo «adecuado» y lo «comedido». De esta manera, coloca-

mos en el plano discursivo una serie de palabras que incomodan y perturban, como respuesta a los lenguajes institucionales que oprimen a sujetos diversos por cuestiones relativas a lo sexual, racial, corporal o periférico. Estos subalternos proponen ahora, desde su lenguaje, una complejización y decolonización de los marcos de interpretación epistemológica [Torres, 2011: 14]. Ese nuevo lenguaje se construye en base a esos conceptos desterrados del imaginario común tales como las palabras: dildo, ano, intersexual, andrógino o corrida, que sirven como puente para mostrar y conocer nuevas realidades pero que, a su vez, provocan la violencia y el rechazo de quienes lo escuchan.

A la hora de abordar el lenguaje utilizado por el pornoterrorismo y, por ende, en el trabajo de Diana J. Torres, es necesario acudir a la difusión del movimiento posporno en los años 90 que propone producciones pornográficas de mayor calidad que el porno convencional y heterocentrado [Laguian, 2018: 75]. Es importante señalar la publicación del texto *Manifiesto Contrasexual* [2000] en el cual Paul B. Preciado nos habla de la importancia del dildo. Este se presenta, al igual que en la obra de Diana, como un artefacto político que permite desestabilizar el falocentrismo. Esta cuestión del dildo es explorada también por otras poetisas como Txus García, quien nos propone diversos tipos de falos: «con polla/ — de plástico, látex, carne o cristal — y sin ella» [2011: 15]; otro ejemplo serían los dibujos e ilustraciones que acompañan la publicación de *Manifiesto Contrasexual*, donde Preciado nos propone acciones en torno a la figura del dildo. Diana J. Torres se refiere al dildo como una reivindicación de las tecnologías de desnaturalización de las sexualidades: «portamos genitales que se montan y desmontan/ y la firme voluntad de defraudar toda expectativa, / de demoler todo aquello que esperaban que fuéramos» [Torres, 2010: en línea, citado en Laguian, 2018: 76].

Otra de las palabras que reivindica Diana, y desde la cual es posible trazar una genealogía, es el vocablo «ano», heredera también del pensamiento de Preciado. De esta manera consigue apoderarse [Laguian, 2018: 78], de la zona corporal presentada como lo más abyecto en los códigos de la sociedad heteronormativa, lo que genera una mayor violencia en su enunciación. Esta

relación se observa en: «Somos la herejía de todo lo anterior/ convertidas en bocas, anos, manos que se follan» [Torres, 2010 en línea, citado en Laguian, 2018: 78]. Este discurso se encuentra sustentado por una guerra simbólica y corporal desde las voces silenciadas que ahora reclaman su espacio.

A la hora de hablar de violencia, y escapando de vocablos asumidos como soeces, me parece interesante analizar la tensión que se produce cuando el trabajo de Diana J. Torres se vincula a la ruptura butleriana del género de manera que se parodia y desestabiliza el control hegemónico de las sexualidades convencionales consiguiendo de esta manera multiplicar las identidades y borrar fronteras entre ellas [Laguian, 2018: 77]. Esto se observa, por ejemplo, en: «Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo / donde he construido un monumento al deseo que siempre / está lubricado. / Entreno hormonas como si fueran soldaditos» [Torres, 2011: 197] como reflejo de la revolución posidentitaria construida a raíz de la publicación de *Testo Yonqui* [2008] de Preciado.

Serían numerosos los términos que podríamos señalar y desde los cuales trazar nodos de unión tanto con otras poetas, como con otras prácticas artísticas que recuperan este lenguaje soez, marginado, como vía a través de la cual construir su discurso. Pero el análisis de los conceptos de dildo, ano y rupturas de género son considerados como pilares sobre los cuales construir el universo pornoterrorista. Un lenguaje lleno de violencia pero que, a su vez, apela a los instintos y pulsiones íntimas para configurar un nuevo sistema.

4. RELACIONES ENTRE VIOLENCIA Y ESCENA

En el año 2009 el Teatro Pradillo de Madrid organiza el ciclo *Poesía en Escena Vía Oral 1* donde se muestra una performance que Reiz [2009: 135] define como un montaje provocador, que desde su propia naturalidad no era apto para todas las sensibilidades culturales, ni para todos los públicos. El pornoterrorismo había conseguido aquí su objetivo, perturbar e incomodar a los posibles espectadores en un contexto susceptiblemente escénico. La formalización de las expresiones pornoterrorista es, habitualmente,

la performance escénica. Dentro de esa performance escénica el fin es claro; tal y como señala Reiz [2009: 137] el público siente y reacciona, se levanta de sus asientos transformados, con un punto revolucionario metido en el cuerpo y la mente. Ese estado no se consigue exclusivamente a través de unas palabras que detonan la violencia, sino gracias a un aparataje escénico, en ocasiones teatral, que acompaña y da soporte.

Así, y desde entonces, mi trabajo escénico se ha ido desarrollando desde tres pilares básicos: mis ideas anarco-feministas, mi exhibicionismo y la necesidad de una autogestión de mi enfermiza rabia, como terapia. Otros ponen bombas y matan gente; yo me subo a un escenario, berreo mis improperios y tengo orgasmos [Torres, 2014: 195].

A la hora de hablar de puestas en escena pornoterroristas existen una serie de rasgos comunes a toda acción que, tras ser recogidos por la propia Diana en el manifiesto, se desarrollan en la escena con la idea de alterar, cuestionar y violentar el pensamiento de los espectadores. A la hora de realizar este análisis haré referencia no solamente al apartado esceno-técnico que se incorpora en la acción sino también a otros signos que atañen a la interpretación de la performer. De igual manera, acompañaré el análisis de ejemplos de acciones de la propia Diana J. Torres que ayuden a entender y visualizar este formato de performance escénica.

En el apartado de los recursos esceno-técnicos destaca, por encima del resto, el trabajo con las imágenes y, más tarde, el vídeo. Este tiene su origen en palabras de la propia Diana, en la acción de recolectar una serie de fotografías de porno *mainstream* y posporno. Esta serie de instantáneas fueron poco a poco mezclándose con otras imágenes, esta vez en vídeo, en las cuales aparecían guerras, mutilaciones de miembros de seres humanos, malformaciones de animales, accidentes de toda índole, eyaculaciones de animales... en definitiva, una suma de imágenes altamente polémicas que eran utilizadas durante la performance. Esa mezcla converge en la propuesta escénica en forma de una gran proyección, con la idea de que el porno no solamente se encontraba en los materiales creados con fines eróticos o sexuales sino también en toda una serie de imágenes, como, por ejemplo, las que aparecen en los

telediarios, que forman parte de nuestras vidas de una forma cotidiana y terrorífica [Torres, 2014: 196]. Estos recursos se pueden ver en la gran mayoría de la propuesta que Diana desarrolla en un contexto escénico, como es el caso de la performance *Todas podemos hacerlo* (2018) donde se pueden ver en un primer momento el cuerpo inerte de la artista sobre una camilla para, más adelante, ser testigo en primer plano de una masturbación vaginal por parte de la performer. Este uso del audiovisual se ve también en su performance *Ritual de venganza y sanación inspirado por una multa* (2015) donde se presenta un ready-made de su pieza *Que-marlo todo* (2013) en la cual la artista hace un acto de denuncia con relación a una multa recibida por manifestarse en la vía pública que nunca llegó a pagar [Caboalles, 2019: 30].

El espacio sonoro es otro de los apartados a los que J. Torres guarda un especial cuidado a la hora de abordar su concepción escénica. Normalmente su voz no es recibida de manera directa, sino que esta se encuentra intermediada por un micrófono que, en ocasiones, sirve para distorsionar o mostrar nuevas facetas vocales gracias a una mesa de sonido con la cual explora nuevas formas en la emisión y construcción de sus poemas escénicos. En relación con la emisión de estos poemas, la técnica empleada es la del *spoken word*, un estilo que comenzó con los dadaístas, se hizo conocido en algunas obras de John Cage, y que ahora se recupera desde la escena contemporánea como un punto de unión entre la música, la palabra y la performance [Martínez Cantón, 2012: 391]. Torres emplea este modo de emisión del texto para otorgarle un sentido, ritmo, velocidad y tono determinado.

Por último, me parece importante señalar también los paisajes sonoros que acompañan algunas de sus piezas y que se realizan en su totalidad desde instrumentos musicales en directo, el cuerpo del intérprete, o a través de los elementos que se emplean en la puesta en escena. Estos paisajes sonoros son parte fundamental de algunas de sus propuestas como es el caso de *Llorona Punk-Feria de los Monstruos* (2015) donde mientras la *drag queen* Lady Pain ejecuta acordes de una canción desconocida, el percusionista Christian Olivé interpreta un ejercicio de percusión con sus manos sobre el trasero de la performer. Ese ritmo

va aumentando hasta que tanto la guitarra como la percusión convergen y la propia Diana entona el tema *Llorona* de Chavela Vargas. Otro ejemplo de la importancia del sonido sería la performance *La bruja y sus conjuros* (2015) donde un cuarteto compuesto por violín, ukelele, guitarra española y una voz femenina ponen sonido a un acontecimiento escénico en el cual dos performers bailan, cantan y se escupen cerveza en un éxtasis frenético al que paulatinamente se van sumando los espectadores que graban y documentan la acción desde sus teléfonos móviles.

Después de detenernos en los elementos técnicos más importantes de las puestas en escena pornoterroristas vamos ahora a estudiar los signos que se incorporan o generan desde el propio devenir del cuerpo del performer en la acción. Estos se pueden englobar en actos sexuales contra-normativos, maquillajes y prótesis corporales y acciones escatológicas. A través de estos tres pilares se construyen las piezas pornoterroristas con la continua idea de suspender los procesos del espectador en un clima de violencia y cuestionamiento crítico.

A la hora de hablar de actos o prácticas sexuales contra-normativas nos remitimos a uno de los anclajes básicos del pornoterrorismo, lo que Torres [2011:30] explica refiriéndose a formas de sentir deseo que solo figuran en manuales de patologías clínicas sin que haya en ellas ni el más mínimo resquicio de locura. La violencia se apodera de prácticas tales como el *fisting*, el uso de dildos, los elementos del BDSM e incluso la desgenitalización que funciona en el espectador como detonadores de conflictos y rechazos para convertirse, tras el desarrollo de la acción, en fuentes liberadoras del deseo.

Dentro de esas prácticas contrasexuales existe una acción que merece un análisis especial y esa es el *fisting*. Entendiendo la influencia que los textos de Paul B. Preciado ejercen en la artista, se genera un vínculo entre la práctica sexual y la acción artística. En la mayoría de las propuestas pornoterroristas algún asistente e incluso personas del público, se colocan un guante de látex para extraer de la vagina del actante un poema envuelto en un preservativo. Esta acción no es inmediata ya que necesita de la relajación de los músculos de la vagina/ano, una correcta lubri-

cación.... De este proceso J. Torres genera un ritual compartido en vivo con los espectadores. Tras la extracción, la artista procede a narrar el poema mientras su ayudante/espectador continúa con la estimulación de sus genitales. Esta propuesta, que en un primer momento genera rechazo, enfado e incomodidad, ayuda a detonar esa violencia pornoterrorista que no se produce, en exclusiva, en la materialidad de los cuerpos, sino en la mente de los espectadores.

Es posible hablar de una plástica teatral en las acciones pornoterroristas. Esta se consigue a través de la utilización de diferentes elementos textiles y orgánicos que sirven para la construcción de la acción. El vestuario normalmente es algo que no tiene una gran importancia ya que Diana suele trabajar con su cuerpo desnudo y, en ocasiones, con algún tipo de tela o prótesis que refuerzan la idea de la monstruosidad con la que trabaja la artista [Torres, 2011: 65], que lo define como cuerpo terrorífico. Este trabajo con el maquillaje se puede observar en la acción *Virgen Pornoterrorista* (2011) donde la propia Diana, acompañada de Karolina Spina y las agujas de Juankar Patán, realizan una acción en el espacio público emulando al artista Ocaña en sus procesiones en el espacio público. Este trabajo se pudo ver en la ciudad de Madrid dentro de la Muestra Marrana el 26 de febrero de 2011. La performance se convierte en un acto teatral en el que Karolina, vestida con una gran tela blanca, es la víctima que acaba yaciendo en el suelo mientras Diana, con su cuerpo asaeteado por diversas agujas, se masturba sentada en una silla hasta que eyacula sobre el cuerpo de su compañera [Moya, 2016: 34]. Otro ejemplo importante para entender el desarrollo del concepto de cuerpo terrorífico es la performance *VTS 02 1* (2013), donde la propia Diana nos presenta su cuerpo dentro de una gran escayola que constriñe sus movimientos a la vez que pide a los asistentes que escriban, sobre el cuerpo de la performer, los insultos más hirientes que han recibido a lo largo de su vida. Esto genera un traje de traumas que es destruido a lo largo de la acción en un ejercicio de catarsis colectiva.

El maquillaje era construido a base de diversos elementos orgánicos que emulaban efectos especiales tales como llagas,

heridas, cortes... de manera que los performers estuvieran irreconocibles y deformados. Algunos de los materiales utilizados para las caracterizaciones eran los fluidos corporales, aceites, sangre e incluso excrementos. Uno de los signos empleados en estas performances, con la idea de generar violencia, es la utilización de casquería de diferentes animales en la escena. De esta manera, las tripas de cerdos, cabezas de animales y otros elementos similares confluyen en el espacio escénico. Este trabajo con restos de animales inertes recuerda en parte a las estrategias del accionismo vienés o al Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch [Aznar, 2000: 89]. En definitiva, todos estos elementos no conducen sino a alimentar cierta performatividad a la propuesta [Torres, 2014: 195]. Estos rasgos se observan principalmente en sus primeras piezas, realizadas en colaboración con el artista y mentalista Pablo Raijenstein, en donde la segunda mitad de sus acciones consistían en tirar mierda y tripas de cerdo en la cara de los espectadores [Torres, 2014: 194]. De estas acciones no es posible encontrar documentación ya que se remontan a principios del año 2002, en pequeños clubes de la ciudad de Madrid.

Las acciones escatológicas son otro de los puntos base para la acción pornoterrorista. Entendiendo lo escatológico como algo grosero o soez que está relacionado con los excrementos, es posible trazar similitudes en sus puestas en escena. Los fluidos vaginales, la orina, el sudor, las heces, la sangre, los restos de lubricante tras una sesión de masturbación... con todos estos materiales la artista genera su propia paleta de colores con la cual construir sus performances. Esto se puede observar en su trabajo *Borderline-Locura y Panero* (2014) donde diversos fragmentos textuales se encuentran escritos en pequeños trozos de papel, incorporados al cuerpo de Diana mediante agujas que tiñen, de sangre y fluidos corporales diversos, las palabras que la propia artista comparte a través de un micrófono con los espectadores.

En definitiva, el pornoterrorismo se sirve de diversos recursos de cariz teatral y/o performativo para cumplir su objetivo: conseguir a través de su violencia activar el pensamiento animando de esta manera a la deconstrucción del género y el desarrollo libre de la sexualidad de los individuos [Moya, 2016: 35]. Esta

serie de recursos no se dan en la totalidad de las propuestas pornoterroristas sino en aquellas que se desarrollan en contextos susceptiblemente escénicos. Sus estrategias estético-estilísticas se encuentran condicionadas por el marco de recepción de las propuestas llegando, en algún momento, a ser censuradas por diversas instituciones [Torres, 2014: 198].

5. CONCLUSIONES

El concepto de violencia es algo intrínseco a las puestas en escena pornoterroristas, que ayuda a desvelar nuestra parte irracional, oculta, nuestra propia decadencia moral [Vela, 2014: 30]. Esa decadencia se vertebra en las puestas en escena a través de toda una serie de recursos estético-estilísticos que generan rechazo, pero nos conectan con nuestra parte íntima y oculta. Diana aboga, como he señalado anteriormente, por una violencia que se desarrolle en el plano subjetivo, mental. Una violencia que no necesariamente se traduzca en una acción concreta, sino que sirva como detonante, como potenciador de pensamientos y alentador de que otras realidades son posibles.

A través de su trabajo se visibilizan las identidades subalternas, las sexualidades de aquellos sujetos que han sido desplazados de la óptica dominante. Pone el punto de atención en aquellos que se sitúan en los márgenes del sistema, quienes consiguen hacer un cuestionamiento colectivo sobre las identidades y los deseos. Las estrategias del pornoterrorismo varían en función de sus formatos y soportes, pero siempre con una idea clara: que el pornoterrorismo sirva para dinamitar el sistema en el que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, JOSEFINA (2011): «Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte», *Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU* México. [disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>].

- AZNAR, SAGRARIO (2000): *El arte de acción*, Hondarribia, Editorial Nerea.
- BRAIDOTTI, ROSI (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona Editorial GEDISA.
- CABOALLES, ÁLVARO (2019): «Prácticas escénicas feminista. España s.XXI», *ACOTACIONES: Investigación y Creación Teatral*, 40, Madrid, pp. 15-32.
- FOUCAULT, PAUL-MICHEL (1992): *Nietzsche: La genealogía y la historia*, Editorial Pretextos, Valencia.
- GARCÍA, TXUS (2011): *Poesía para niñas bien, Tits is my bowl*, Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.
- HANISCH, CAROL (2006): «The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction», Carol Hanisch [disponible en <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>]
- LAGUIAN, CLAIRE (2018): «Mujeres poetas que deshacen las normas del género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del s.XXI», *Pasavento – Revista de Estudios Hispánicos* vol. VI, 1, pp. 61-83.
- MARTÍNEZ CANTÓN, CLARA ISABEL (2012): «El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam» en *Castilla – Estudios de Literatura*, ed. M.J. García Garrosa, A. Martín Jiménez, J. D. Pujante Sánchez, H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp.385-401 [disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/120>]
- MOYA GÓMEZ, CARLOS (2016): *Una visión del género a través de la performance en la España actual*, Facultat d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, Barcelona [disponible en https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27559/Moya_2016.pdf]
- PRECIADO, PAUL B. (2000): *Manifiesto Contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- REIZ, MARGARITA (2009): «Radicalidad política y frescura escénica, pornoterrorismo y unas amigas», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 328, Madrid, pp. 135-137 [disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2999087>]
- ROMERO BAAMONDE, EUGENIA (2015): «Diana Torres Pornoterrorista: sexo, transfeminismos e postpornografía», *Revista Estudio: artistas sobre otras obras*, 11, pp. 125-134 [disponible en <https://issuu.com/fbaul/docs/estudio11>]
- TORRES, DIANA J. (2010): *Poemas*, en línea: <https://pornoterrorismo.com/lee/poemas/>
- (2011): *PornoTerrorismo*, Bilbao, Txalaparta.
- (2014): «El pornoterrorismo como arma escénica», en *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*, ed. T. Alba, E. Ciruans y Polo M. Polo, Barcelona, GREGA Universitat de Barcelona, pp. 193-203.

**VIRGINIE DESPENTES, OVIDIE Y ÉMILIE JOUVET:
LOS ORÍGENES DE LA CREACIÓN DEL CINE POST-PORNOGRÁFICO
FEMENINO DE LENGUA FRANCESA**

MATHILDE TREMBLAIS

Doctora por la Universidad del País Vasco

EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI, emerge en Francia un nuevo cine porno femenino que logra suscitar el interés de los medios de comunicación, el entusiasmo del público e, incluso, la curiosidad de ciertas instituciones. Prueba de ello, en 2010, la EHESS, la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París, propone un coloquio titulado *Pop porn*, promovido por la socióloga Marie-Hélène Bourcier, que reunió a muchas personalidades destacadas en el mundo del cine porno, entre ellas a Ovidie, Judy Minx, Mia Engberg, Sophie Bramly y Maria Llopis.

Este artículo propone interesarse por la aparición en Francia del cine post-pornográfico femenino o feminista. El acercamiento conceptual a las nociones de post-pornografía o post-porno permitirá entender las problemáticas que plantea el nuevo porno femenino o feminista, cuya aparición en el país galo se abordará a través de los trabajos fílmicos realizados por Virginie Despentes, Ovidie y Émilie Jovet, tres artistas que han propulsado la creación de una nueva pornografía hecha por y para mujeres.

1. LAS PREMISAS DEL NUEVO CINE PORNO FEMENINO O FEMINISTA

Antes de adentrarse en el cine objeto de este artículo, conviene recordar a directores que siempre han sido atípicos dentro del panorama del cine X por haber otorgado un espacio preferente a las mujeres en este ámbito, por tradición, casi exclusivamente masculino. Este es el caso del francés John B. Root, un director diferente y exigente, quien siempre se ha esforzado en conceder un lugar privilegiado para la representación de la sexualidad

femenina en sus películas que él mismo define como cine porno artístico¹.

Por otra parte, hay personalidades consagradas del cine tradicional que se han comprometido, de alguna manera, con el cine pornográfico, como Lars Von Trier, el director de cine danés, autor de películas como *Les Idiots*, *Breaking the Waves* o *Dancer in the Dark*. Si la obra *Les Idiots* ya incluía una escena de sexo explícito, las películas más recientes de Lars Von Trier, como *Antichrist* o *Nymphomaniac*, reflejan la voluntad de este director de acercarse al género pornográfico.

El nombre de Lars Von Trier es tanto más interesante cuanto que, antes de que se consolidase como un destacado miembro del cine actual, este director mostró su apoyo al cine pornográfico o porno creado principalmente para mujeres. En efecto, Lars Von Trier, junto con Peter Aalbaek Jensen, fundó en 1997 Puzzy Power, una productora danesa destinada exclusivamente a la producción de películas pornográficas y dirigidas, ante todo, a un público femenino. Notemos que la iniciativa de este proyecto nació de la mano de seis mujeres², quienes para motivar la creación de la productora Puzzy Power se inspiraron en el *Dogme 95*³

¹ A modo de ejemplo, citemos *Ludivine* (2008), una película con la que John B. Root cosechó varios premios, entre otros en el Festival Internacional del Erotismo de Bruselas en 2008, y *Montre-moi du rose* (2009), una película con la que logró, en 2009, el Hot d'Or al mejor director. El conjunto de la obra fílmica de John B. Root refleja el espacio privilegiado que este director concede a las mujeres en sus películas. Sin lugar a duda, John B. Root aparece desde el inicio de su carrera como un pionero en la creación del porno femenino artístico, ya que se trata de un director que aboga en pro de una nueva estética para el género y que dota sus películas de una dimensión narrativa. Precisemos aquí que John B. Root también es escritor, es el autor de un ensayo, *Porno Blues* (1999), de obras de ficción y de muchos libros de literatura juvenil que ha publicado con su verdadero nombre, Jean Guilloré.

² Así, la idea del proyecto Puzzy Power se atribuye a la productora Lene Børglum quien reunió a otras cinco mujeres: la sexóloga Gerd Winther, la editora Lili Henriksen, la periodista y modelo X Cristina Love, la productora ejecutiva Vibeke Windeløv y la asistente de producción Mette Nelund.

³ Recordemos que el *Dogme 95* es un movimiento de vanguardia que define otra manera de hacer cine a través de una serie de reglas muy precisas que las películas deben obligatoriamente cumplir. El mismo Lars Von Trier es uno de los fundadores del *Dogma 95* y su película *Les Idiots* es la más representativa de este movimiento cinematográfico.

para redactar una carta, el *Puzzy Power Manifesto*, que aparecía como una reflexión sobre lo que el público femenino quería ver en el porno y lo que prefería descartar.

Puzzy Power tuvo tres años de vida, entre 1997 y 2000, y dio a luz a tres películas: *Constance*, *Pink Prison* y *Hotmen Coolboys*, tres obras fílmicas rodadas con los mismos métodos de trabajo que los que se emplean en el cine tradicional, cuidando la estética de cada plano, la calidad de las luces y del sonido, y valorando mucho la justedad del juego de los actores. Estas tres películas, que logran distanciarse del cine X y presentan un interés artístico claro, representan hitos en el cine porno *softcore*. Además, es muy probable que estas películas desempeñaran una incidencia crucial en el nuevo porno femenino o feminista francés que empezó a desarrollarse a principios del siglo XXI y que se define fundamentalmente por su dimensión estética.

2. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS DEL POST-PORNO O DE LA POST-PORNOGRAFÍA

La investigadora Marie-Hélène Bourcier, quien ha teorizado sobre las cuestiones relacionadas con el post-porno o la post-pornografía, explica que estos conceptos hacen referencia a un movimiento y a una estética que aparecen a finales del siglo XX y que plantean una crítica de la pornografía moderna occidental. La emergencia de la post-pornografía se ha visto propulsada por todas aquellas personas que se sitúan al margen de la pornografía dominante o que forman parte de sus minorías, a saber «les travailleurs (euses) du sexe, les individus qui se prostituent, les gays, les lesbiennes, le BDSM (bondage, discipline & sado-masochisme), les queer, les trans, les déviants du genre en général assumés comme tels» [2005: 378].

La post-pornografía, que se apoya en las teorías post-feministas pro-sexo y *queer*, se define ante todo como una ruptura del orden heteronormativo que reina en la pornografía clásica. En efecto, la principal función de la post-pornografía consiste en contestar los códigos heteronormativos de los discursos a los que dan lugar las representaciones dominantes de la sexualidad

heterocentrada que ofrece la pornografía tradicional. En este sentido, Marie-Hélène Bourcier aclara que:

Le déclic post porn relève également d'une déconstruction et d'une dénaturalisation de la pornographie moderne comme technologie de production de la «vérité du sexe», des corps et des genres (masculinités, féminités) qui n'auraient pas été possibles sans l'apport des théories féministes, post-féministes pro-sexe et queer [2005: 378].

La post-pornografía o el post-porno emergieron en Estados Unidos y se suele citar a Annie Sprinkle como la precursora de este movimiento. Después de haber sido actriz de cine porno y prostituta, Annie Sprinkle, quien lamentaba el hecho de que las películas X estén concebidas por y para los hombres, decidió escenificar sus propias fantasías en *Deep inside Annie Sprinkle*. Esta obra de carácter autobiográfico, que se proyectó en 1982 y que tuvo un inmenso éxito, marcó un antes y un después en el cine porno dirigido por mujeres. Al respecto, Ovidie, en su ensayo *Porno Manifiesto*, sostiene que «*Deep inside Annie Sprinkle* a donné naissance à une nouvelle ère de films porno réalisés par des femmes» [2002: 108].

Annie Sprinkle formó parte de varios trabajos filmicos que se definen como pornográficos, artísticos, políticos, feministas y experimentales. A través de sus múltiples actividades como feminista pro-sexo, sexóloga⁴, educadora y artista, Annie Sprinkle se ha esforzado en invertir los códigos de la pornografía dominante, convirtiéndose así en una de las principales figuras del renuevo post-moderno de la pornografía. Ha desarrollado lo que ella misma llama un «post-porn art» y luego un «post-porn modernism». Su autobiografía *Post-porn Modernist: My 25 Years as a Multimedia Whore* refleja el amplio trabajo que ha llevado a cabo en numerosos campos muy variados. Annie Sprinkle, a quien se le atribuye la aparición del post-porno y su despliegue en Estados Unidos, es una de las firmantes de *The Post Porn Modernist Manifesto* junto con otras activistas del feminismo pro-sexo americano como Veronica Vera, Debbie Moore o Candida Royalle.

⁴ Annie Sprinkle obtuvo el título universitario equivalente a doctora en sexología.

Notemos aquí que se suele hablar tanto de ‘post-pornografía’ como de ‘post-porno’ y que los dos parecen remitir al mismo hecho⁵. A nuestro conocimiento, no se han establecido diferencias entre ambos conceptos. Tal vez por la influencia del inglés *post porn* se ha impuesto con más fuerza el término ‘post-porno’ pero no en un significado distinto que el que se atribuye a ‘post-pornografía’. Una de las finalidades del post-porno consiste en introducir el material porno, percibido bajo socialmente, en el mundo del arte que constituye una institución respetable. El post-porno trataría así de borrar la frontera entre la cultura legítima que hasta ahora representaba el arte y las producciones culturales ilegítimas en el rango de las cuales estaba relegado el porno. El alcance estético del post-porno se debe en gran parte al trabajo que han llevado a cabo las feministas pro-sexo americanas que se han esforzado en hacer del post-porno moderno un objeto artístico.

Los trabajos fílmicos que pertenecen al post-porno o a la post-pornografía femenina comparten unas características comunes. Muchas de las directoras privilegian la credibilidad del guion y suelen contextualizar las historias que cuentan. En efecto, existe un antes a la relación sexual que muestran, lo cual permite suscitar el ascenso progresivo del deseo del espectador o de la espectadora. Todas las directoras o productoras de cine post-porno femenino excluyen los primeros planos, casi ginecológicos, de órganos genitales o de orificios, con la finalidad de no ver a sus protagonistas reducidos a simples sexos. Asimismo, todas ellas proponen una puesta en escena elaborada y ofrecen imágenes de calidad. Cuidan cada fase de la concepción de una película, desde el juego de las luces hasta la fotografía, el montaje o la música.

⁵ De hecho, Marie-Hélène Bourcier emplea el término ‘post-porno’ con el mismo significado que el que presta a ‘post-pornografía’ en el texto que redacta para definir este concepto en el *Dictionnaire de la pornographie* [2005: 379]. Esta investigadora prefiere el término «post-porn» en otros artículos en los que otorga el mismo significado a este que a «post-pornographie» [2013: 42-60]. En su ensayo *Féminismes et pornographie*, David Courbet utiliza exactamente por igual los términos ‘post-pornografía’ y ‘post-porno’. La instigadora de este movimiento, Annie Sprinkle, utiliza sea ‘post-pornografía’ sea ‘post-porno’ y atribuye a estos dos términos el mismo significado (véase Courbet [2012: 216]).

3. *BAISE-MOI* DE VIRGINIE DESPENTES, LA PRIMERA PELÍCULA POST-PORNOGRÁFICA FRANCESA

Tras recibir en sus inicios muchas críticas, tanto por parte de los hombres que dirigían o producían porno *mainstream* como por parte de las feministas radicales abolicionistas⁶, las creaciones post-porno femeninas han ido encontrando poco a poco su sitio en el panorama del cine X americano que se realiza desde los años 80 y ahora tienen el reconocimiento de la profesión y gozan de la buena acogida del público. A la inversa de la situación que se ha producido en Estados Unidos, en Europa el fenómeno del post-porno femenino ha tardado mucho más tiempo en formarse y su eclosión es relativamente reciente.

Así, en el continente europeo, hasta principios del siglo XXI los trabajos fílmicos llevados a cabo por mujeres en el terreno del porno habían sido tan escasos que habían pasado desapercibidos y la cuestión del post-porno femenino estaba ausente de los debates. En Francia, hay que citar una de las películas más emblemáticas que animan y consolidan este despertar de un porno creado por mujeres que marcará la primera década del siglo XXI. En 2000, fue llevada a la pantalla la exitosa primera novela de Virginie Despentes, *Baise-moi*⁷, de la mano de su autora

⁶ Las feministas abolicionistas defendían la idea de que la pornografía y el feminismo constituían una antinomia ya que el género de la pornografía ofrecía, según ellas, una representación sexual degradante de las mujeres a quienes presentaba como víctimas del poder masculino. Sostenían que el porno contribuía a la enajenación de las mujeres puesto que convertía la desigualdad entre los hombres y las mujeres en un elemento sexualmente excitante. Por ello, se opusieron al porno que consideraban como una herramienta del que se valía el sistema patriarcal para oprimir a las mujeres y militaron para su prohibición total, a diferencia de las feministas pro-sexo, quienes luchaban a favor del porno en el que veían un medio del que las mujeres tenían que adueñarse para reivindicar su liberación sexual e imponer una orientación feminista al género.

⁷ Notemos que después de esta obra, Virginie Despentes se ha consolidado como una figura muy importante en el panorama literario francés actual. Algunas de sus obras han sido premiadas, entre ellas, *Les Jolies Choses* (1998), que recibió en 1998 el Prix de Flore, y *Apocalypse bébé* (2010), galardonado del Prix Renaudot en 2010. Virginie Despentes también es la autora de *Vernon Subutex 1*, (2015), *Vernon Subutex 2* (2015) y *Vernon Subutex 3* (2017), las fechas de publicación españolas son respectivamente 2016, 2017 y 2018.

y de la actriz Coralie Trinh Thi, quien actúa en esta película junto a otras dos ex-estrellas del cine porno *hard*, Raffaëla Anderson y Karen Bach. *Baise-moi*, que cuenta cómo dos chicas se introducen en el infierno del mundo narcótico-porno-rock urbano, encarna la primera obra fílmica francesa post-pornográfica.

Es preciso incluir aquí un matiz semántico: aunque se habla indistintamente de 'post-porno' o de 'post-pornografía', es preferible emplear el término 'post-pornografía' que el de 'post-porno' para referirse a *Baise-moi*, en la medida en que esta película no responde a los criterios del porno como género propiamente dicho. Conviene reservar el concepto 'post-porno' a las creaciones que se realizan en el soporte audiovisual y que reivindican claramente su pertenencia al género del porno, como lo son, por ejemplo, los trabajos fílmicos de Ovidie.

Varios argumentos nos permiten afirmar que *Baise-moi* reúne las características fundamentales que definen la post-pornografía. En efecto, en esta película Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi logran apropiarse de los códigos de la representación porno-moderna para desnaturalizarlos, por ejemplo, invirtiendo el orden sexual tradicional que esta promueve. Asimismo, las directoras quebrantan la idea que trasmite el porno *mainstream* de que la pornografía y la violencia son la expresión de la masculinidad. En efecto, Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi muestran que la violencia puede emanar de las mujeres y, a través de sus protagonistas femeninas quienes manifiestan venganza hacia los hombres, subvierten uno de los principales fundamentos de la representación porno-moderna. Por otro lado, la ruptura entre la dicotomía que forman el sujeto y el objeto, esta condición esencial de la post-pornografía, se cumple en *Baise-moi* puesto que en esta obra las dos directoras se imponen como los agentes de la representación y no son los objetos de esta como sucede en el porno *mainstream*.

Sin duda, las directoras de *Baise-moi* consiguen imprimir a su obra una clara orientación feminista, discutiendo los valores más arraigados del régimen porno-moderno como la predominancia del punto de vista masculino heterosexual y activo y la repartición de los roles sexuales y de género. El alcance feminista que caracteriza a *Baise-moi* también se traduce a través de

la dimensión política que reviste esta obra. La película podría entenderse como una ilustración de lo que Coralie Trinh Thi designa como ‘post-feminismo’⁸, se entremezclarían así en la obra tanto los rasgos distintivos de la post-pornografía con la postura feminista que defienden tanto esta actriz como la autora de la obra literaria y directora de la película, Virginie Despentes. *Baise-moi* representa un punto de inflexión incontestable en el paisaje del cine pornográfico realizado por mujeres y, tal vez, también pudo influir y motivar los proyectos fílmicos de otras jóvenes artistas como Ovidie que concentran sus esfuerzos en la creación de un nuevo porno femenino.

4. EL PORNO FEMENINO ANTI-MAINSTREAM DE OVIDIE

Para empezar, subrayemos que la expresión ‘porno femenino’ o ‘porno feminista’ solamente debe aplicarse al trabajo de aquellas directoras que son conscientes del mensaje político que encierra la producción alternativa que proponen. Designamos como ‘porno feminista’ o ‘porno femenino’ una película dirigida por una mujer y cuyos contenidos sexualmente explícitos distan radicalmente del porno masculino tradicional. Este porno feminista o femenino ha de ofrecer otra visión de la sexualidad que la que transmiten las imágenes sexistas que caracterizan la mayoría de la producción del porno dominante. Las películas X feministas o femeninas tienen la obligación de innovar en este sentido, concediendo un lugar preferente a los deseos, múltiples y variados, de las mujeres y al placer sexual de estas. Asimismo, las pornógrafas feministas se distinguen por adoptar en sus creaciones un discurso más universalista que el de los directores de cine porno *mainstream* en la medida en que su interés abarca a las minorías sexuales y a los trabajadores y a las trabajadoras del sexo en general.

Señalemos que sería un error definir ‘pornografía femenina’ como ‘pornografía para las mujeres’. Las pornógrafas no han mostrado nunca su voluntad por concebir materiales sexuales explíci-

⁸ Declaración de Coralie Trinh-Thi a Ovidie, en *Porno Manifesto*, p. 175-176.

tos solamente para las mujeres, no pretenden dirigirse únicamente a un público femenino, sino que sus producciones también están destinadas a otros tipos de público. En efecto, las directoras que crean una pornografía femenina tratan de despertar la curiosidad de un público tanto masculino como femenino, heterosexual como homosexual, así como la de todos aquellos que no se reconocen en la delimitación del sexo que el género impone.

En su ensayo *Féminismes et pornographie*, David Courbet aclara que el concepto de pornografía femenina está muy relacionado con el de post-pornografía del que forma parte: «Cette “pornographie féminine” fait partie du mouvement plus large que constitue la “post-pornographie”. Elle s’est donnée pour tâche d’explorer la sexualité et la jouissance féminine en cherchant à se réapproprier son corps: il n’existe ni de sexualité naturelle, ni de sexualité contre-nature» [2012: 115-116]. Así, el llamado ‘porno femenino’ o la llamada ‘pornografía femenina’, a los que aludiremos de manera indistinta⁹ a partir de ahora, serían una de las expresiones inscritas en este movimiento más amplio que representan el post-porno o la post-pornografía. No obstante, no se debe asimilar o confundir la pornografía femenina con la post-pornografía. En efecto, existe una diferencia evidente entre la post-pornografía y la pornografía femenina que reside en el hecho de que la primera puede estar concebida por hombres, al contrario de la segunda que es, obligatoriamente, obra de mujeres.

Cabe establecer una separación entre dos tipos de producciones de porno o pornografía femeninos: por un lado, las que optan por una pornografía más equilibrada y menos sexista que las películas del porno *mainstream* y que están más bien dirigidas a un público heterosexual y, por otro lado, las que desarrollan una pornografía más alternativa, destinada a las minorías sexuales o que promueve el pensamiento *queer* y transgénero. En la primera categoría, entrarían los trabajos cinematográficos de Candida Royalle, los de Ovidie o los de Erika Lust, la autora de *Good Porn*, un ensayo en el cual expone su concepción del

⁹ Los investigadores que han reflexionado en torno a estas cuestiones, como David Courbet o la misma Ovidie, remiten tanto al ‘porno femenino’ como a la ‘pornografía femenina’ sin introducir diferencias entre ambos.

nuevo porno femenino. En la segunda categoría, se inscribirían las obras de Émilie Jouvét, la máxima exponente del cine porno *queer* francés, las películas de Mia Engberg y, también, otro tipo de propuestas, como las que realiza Madison Young, la Egeria del BDSM femenino.

Ovidie representa una figura eminente dentro del grupo de pornógrafas anti-*mainstream* ya que esta instigadora de las tesis pro-sexo en Francia también es una de las primeras mujeres que se ha dado a conocer en este país por sus posturas a favor de una nueva pornografía femenina, radicalmente diferente del X tradicional. A través de sus múltiples facetas, como actriz, directora, escritora y filósofa¹⁰, Ovidie encarna, por antonomasia, el rostro más destacado del actual porno femenino francés. Su segunda película, *Lilith*, supone un hito en el porno concebido por una mujer y destinado, ante todo, a un público femenino heterosexual. Muchos consideran esta obra de Ovidie, que vio la luz en 2001, como el primer porno femenino francés. Con este trabajo fílmico, Ovidie quiso conferir al género del porno una huella distinta y más personal, creando atmósferas muy elaboradas y decorados muy cuidados, poniendo en escena a personajes creíbles, que realmente parecían experimentar emociones y a los que, sobre todo, las mujeres pudieran identificarse. Así explica Ovidie las intenciones que la han animado en su proyecto *Lilith*:

Mais le défi a surtout été intérieur. Je devais prouver, au public ainsi qu'à moi-même, que tout le discours que j'avais pu tenir en faveur d'un porno féministe n'était pas une vaste foutaise utopique et qu'il était concrètement applicable à la réalisation d'un film dans le contexte européen actuel [2002: 145].

En efecto, Ovidie trató de plasmar en *Lilith* el contenido de sus discursos teóricos sobre la sexualidad femenina. La orientación feminista que la joven directora imprimió a esta película se ilustra

¹⁰ Ovidie ha cursado la carrera de filosofía y es la autora de varios textos filosóficos. Contribuyó por ejemplo a la escritura del libro *Sexe & Philo* (2011) de Francis Métivier y también concibió *Films X : y jouer ou y être* (2005) con la filósofa Michaela Marzano. Además, Ovidie redactó el prefacio de *Féminismes et pornographie* (2012) de David Courbet y también es la autora de varios ensayos publicados en la editorial La Musardine.

a varios niveles. Más allá del mismo título de la obra que anuncia el rumbo feminista que presenta la obra, Ovidie retoma en *Lilith* una de las bases fundamentales del feminismo pro-sexo, a saber, la liberación sexual de las mujeres. Así, la historia que cuenta la directora en su película es la de una joven adulta, Lilith, quien decide deshacerse de sus ataduras y empieza a replantearse la relación que mantenía con su propio cuerpo.

A medida que avanza la película, cambian significativamente las expresiones del cuerpo y del rostro de Lilith, un papel que interpreta la actriz Liza Harper. Lo que desprende el semblante de esta chica y las reacciones de su cuerpo logran transmitir emociones. En vez de enfocar los órganos genitales, en *Lilith* Ovidie prefiere mostrar los rostros en primeros planos y los movimientos de los cuerpos para conceder así mayor intensidad sexual a su película. También es de notar que, lejos del porno tradicional, las imágenes *hard* de las que consta *Lilith* no son frías ni mecánicas. Además, llama mucho la atención cómo las prácticas o las escenas que presenta esta película no se repiten, lo cual no procura esta sensación de *déjà vu* que pesa en general sobre el porno.

Ovidie pretendió hacer de *Lilith* una obra emblemática del feminismo pro-sexo, poniendo en escena a un personaje femenino que consigue descubrirse a sí misma a través del sexo. Cada mujer puede identificarse con Lilith y, al igual que ella, replantearse su vida sexual para crecer y realizarse como mujer. Con el ejemplo de Lilith, Ovidie muestra que el sexo puede ayudar a las mujeres a liberarse física e interiormente y contribuir a su emancipación. En esta película, la sexualidad está representada de manera muy positiva y los personajes son seres sexuales ennoblecidos por el placer. A través de su amplia filmografía¹¹, Ovidie expresa su voluntad de crear un nuevo porno, esencialmente femenino pero destinado a un público heterosexual, que rompe con los estereotipos y las imágenes sexistas que transmite el cine X *mainstream*.

¹¹ Ovidie ha dirigido varias películas, algunas han sido recompensadas en festivales europeos de renombre. Con su obra *Infidélité* (Frenchlover TV, France, 2010), Ovidie ha logrado el galardón de la mejor película del año en los Feminist Porn Award de 2013, y con *Liberté sexuelle* (Frenchlover TV / Canal +, France, 2012), el premio a mejor directora en los Feminist Porn Award de 2014.

5. EL PORNO FEMINISTA *QUEER* DE ÉMILIE JOUVET

Antes hemos señalado el papel determinante que han desempeñado las teorías *queer* en la consolidación del movimiento de la post-pornografía o del post-porno. Estas teorías, que aparecen en los años 80, en el período que algunos consideran como la tercera ola del feminismo, están encarnadas en autoras como Judith Butler en Estados Unidos, la ya citada Marie-Hélène Bourcier en Francia y Paul Beatriz Preciado en España, intelectuales que han enfocado su interés principalmente en los estudios de género a través de los movimientos de gays y lesbianas. En su libro *Féminismes et pornographie*, David Courbet sugiere la aportación que las teorías *queer* significan para la post-pornografía femenina o feminista cuando aclara que:

Pour la pensée queer qui s'attache à défendre une sexualité sans essence, le plaisir est résolument polymorphe et s'oppose à la norme coercitive genrée de masculinité d'un côté face à une féminité de l'autre. La sexualité ne doit plus se centrer sur la représentation du coït pénis-vagin mais au contraire effectuer une dé-généralisation du sexe. La pornographie féministe post-porn n'est pas une représentation universelle de la sexualité mais permet de dépasser la vision masculine du porno en contestant sa suprématie [2012: 116].

Resultaría complejo establecer una definición del porno *queer*. El conjunto de las pornógrafas *queer* coinciden en el hecho de que la heterosexualidad ya no debe constituir una norma sino una posibilidad entre otras muchas que hay que contemplar. El porno *queer* corresponde a la representación y a la celebración de géneros, cuerpos y sexualidades que no están sujetos a las normas. Por otro lado, se trata de un tipo de cine que presenta un claro alcance político en la medida en que pretende ayudar a las personas que forman parte de las minorías sexuales a apropiarse del soporte del porno para expresarse y reafirmarse.

La artista francesa Émilie Jovet, que posee una sólida formación académica¹², empezó su carrera dedicándose a la fotografía y

¹² Émilie Jovet ha cursado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Aix-en-Provence y en la Escuela Nacional Superior de Fotografía.

a la dirección de cortometrajes que privilegiaban los modelos de la escena *queer* parisina. Después, esta joven siguió su recorrido explorando el universo *queer* europeo, a través de retratos intimistas o de puestas en escena subversivas. Tras exponer en los festivales más prestigiosos¹³ y asistir a muchos de ellos, Émilie Jovet se percató del lugar poco favorable que se conceden a las películas pornográficas lesbianas, en particular en Francia.

En 2005, esta chica joven que prefiere definirse como una artista feminista¹⁴ realiza su primer largometraje, *One Night Stand*, una obra que está considerada como la primera película porno *queer* lesbiana y transgénero francesa. En ella, Émilie Jovet adopta una postura realista que se plasma, por ejemplo, mediante la petición que formula a las participantes, todas ellas *amateurs*, que vivan las escenas en vez de actuarlas. En verano de 2009, Émilie Jovet concreta su proyecto *Queer Show X*, una gira efímera que emprende para conocer al público europeo, acompañada con seis *performeuses* y artistas *queer*, entre ellas la escritora Wendy Delorme y las actrices Madison Young y Judy Minx. Estas dos últimas son actrices de porno *mainstream* que han querido expresamente formar parte de este proyecto con una finalidad política. Así, han decidido integrar el *Queer Show X* de Émilie Jovet para distanciarse del cine X que hacen habitualmente y para dar rienda suelta a su sexualidad como realmente lo deseaban ya que Émilie Jovet no les ha impuesto ninguna práctica y les ha dejado la libertad total de interactuar entre ellas y de dialogar.

A lo largo del mes de gira de *Queer Show X*, estas artistas dieron conciertos, realizaron *performances live* explícitas o proyectaron vídeos en distintas ciudades europeas. Émilie Jovet ha rodado las imágenes de esta gira para montar su segundo largometraje, un documental feminista titulado *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show*, que también muestra numerosas escenas de relaciones sexuales que estas artistas *queer* y feministas

¹³ Émilie Jovet ha expuesto sus obras en París, en la Maison européenne de la photographie, en Arles, en el Festival de la photo, y también en Alemania, San Francisco y Tokio.

¹⁴ «En fait je ne me ressens pas particulièrement comme une réalisatrice « queer », plus comme une artiste féministe» (véase [Courbet, 2012: 246]).

pro-sexo han mantenido entre sí. Por medio de este documental, Émilie Jovet pretendía divulgar un mensaje de índole política, proporcionando visibilidad a las sexualidades lesbianas, *queer* y bisexuales. Asimismo, la joven directora quería convertirlas en más aceptables para el público.

En su siguiente trabajo, *Much More Pussy!*, Émilie Jovet ofrece la versión *hard* de su película anterior. Así, en este nuevo proyecto la directora incluye las escenas X que había cortado en el montaje del documental *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show*. En cada una de sus propuestas, Émilie Jovet aboga en pro de una pornografía alternativa y se esfuerza en demostrar que la pornografía y el feminismo son perfectamente compatibles.

Además, esta directora francesa acerca al público sexualidades que habían sido juzgadas durante mucho tiempo, y hasta hace bien poco, como marginales. Émilie Jovet explica así que la dimensión *queer* de sus creaciones está muy relacionada con la sexualidad de los protagonistas, «des acteurs qui ont de multiples sexualités et sont de tous genres : des gays, des lesbiennes, des queers, des trans dont la sexualité n'est pas hétéro-mainstream» [Courbet, 2012: 245]. Al interesarse por personas cuyas identidades sexuales son muy diferentes entre sí, Émilie Jovet también invita a reflexionar sobre la heterogeneidad de los grupos LGBT.

Por otro lado, Émilie Jovet considera que las teorías *queer* en las que inscribe sus producciones abarcan mucho más que la sexualidad en su sentido estricto. En esta perspectiva, la directora afirma de lo *queer* que: «ce n'est pas qu'une sexualité, c'est également un mouvement de pensée et culturel» [Courbet, 2012: 245]. A través de sus múltiples y variadas actividades, esta artista feminista promueve el arte y el cine post-porno feminista. Sin duda, Émilie Jovet, que está alcanzando cierta notoriedad¹⁵, ha logrado imponerse como la representante del movimiento *queer*

¹⁵ Además de los galardones con los que han sido premiadas sus obras en varios festivales internacionales, Émilie Jovet es una conferenciante que suele ser invitada para discurrir sobre las cuestiones del post-porno feminista que defiende. El hecho de que su película *Too Much Pussy* se haya proyectado en una de las escuelas de cine más prestigiosas de Francia, en la Fémis, indica el interés que suscita la obra *queer* de Émilie Jovet.

en Francia y sus creaciones están siendo reconocidas a nivel europeo¹⁶.

6. APORTACIONES DEL PORNO FEMENINO O FEMINISTA

Sin duda, las directoras o las productoras que se han adentrado en el territorio del porno han contribuido a enriquecer profundamente este género. Recordemos que, antes de los años 80, las mujeres no desempeñaban ninguna influencia dentro de este medio, una realidad que lleva a los autores de *Les femmes, la pornographie, l'érotisme* a sostener que «la seule association des mots «pornographie» et «femme» forme mélange détonant» [Hans y Lapouge 1978: 12]. Las directoras en las que nos hemos interesado en este artículo han demostrado que no hay ninguna antinomia entre 'pornografía' y 'femenina'. Se han convertido en las principales instigadoras del nuevo porno femenino y, por las diferencias que presentan entre sí y por la diversidad de sus producciones fílmicas, han logrado poner en escena la existencia de múltiples pornografías femeninas.

Además de interesarse por plasmar los deseos de las mujeres, las creadoras que impulsan un nuevo porno femenino ofrecen trabajos en los que el cuerpo de la mujer está presentado de manera diferente y conceden a la dimensión mental del erotismo un lugar preferente. En este sentido, la filósofa Sonia Bressler elabora una reflexión digna de atención:

Donc si nous devons définir une approche féministe de la pornographie : il me paraît évident que le corps est montré différemment par des femmes. Et ce quel que soit la sexualité... les réalisatrices vont redonner à l'érotisme sa dimension mentale (la montée du désir, l'affect, l'émoi...) et écartent de la pornographie la division entre

¹⁶ Con *One Night Stand*, considerada como el primer porno queer francés, Émilie Jouvét recibió varios premios, entre otros, en el Porn Film Festival de Berlín en 2006 y en el Feminist Porn Awards de Toronto en 2009. Con *Too Much Pussy ! Feminist Sluts in the Queer X Show*, esta directora logró el galardón de mejor película LGBT en el Cannes Indépendant Film Festival de 2011. El conjunto del trabajo de Émilie Jouvét ha sido premiado en el Feminist Porn Awards Europe, en Berlín, en 2012.

chair et conscience, car seins, sexe ou fesses ne se dissocient ni des autres parties du corps, ni de la pensée. Mais avant tout, elles vont davantage respecter la musique de la jouissance, le tempo d'une relation assumée. Elles offrent une alternance de plans entre de délicates palpitations charnelles et des instants plus crus, submersions d'émotions, enchaînements faits de déconstructions et d'ouvertures etc... [Courbet, 2012: 228-229].

Además, Sonia Bressler afirma que el porno femenino es tanto más interesante cuanto que se opone a la representación de la sexualidad masculina como una *performance* que transmite el porno *mainstream*, caracterizado por sus escenas de copulaciones interminables y de posturas extravagantes. Así, Sonia Bressler considera que «la mise à mort de la performance» [Courbet, 2012: 228-229] es una de las mayores aportaciones del feminismo al discurso pornográfico.

El X femenino ha tardado un tiempo antes de lograr sus letras de nobleza. Varios festivales internacionales¹⁷, que brindan la oportunidad de ofrecer visibilidad a las teorías pro-sexo, han permitido dar a conocer las producciones X feministas en muchas partes del mundo. Sin duda, estos acontecimientos han supuesto un paso importante para que el porno feminista o femenino se convirtiera en un género de pleno derecho. Hoy en día varias jóvenes directoras se esmeran en plasmar en sus obras las fantasías de las mujeres y se están afirmando como un movimiento contra-cultura fuerte que cuestiona el X dominante, los trabajos sexistas y de pésima calidad que suele proponer el porno *mainstream* o el llamado *gonzo*¹⁸, un término que, aplicado al cine X, designa un subgénero del porno que se inspira en los espectáculos de *reality-show* y que encierra una violencia ilimitada.

Se está consolidando la creación de una nueva pornografía femenina, muy ambiciosa e innovadora, que revaloriza la imagen de las mujeres para lograr seducir a un público femenino más amplio o a uno que tuviera en cuenta las minorías sexuales.

¹⁷ A modo de ejemplo, citemos el Queer Lisboa Film Festival, el Queer Porn Festival, el Lady Fest Amsterdam o el Underground Film Fest de Sydney.

¹⁸ En lo que se refiere al gonzo, remitimos al ensayo de Frédéric Joignot, Joignot [2007].

Ovidie cree pues en un posible renuevo femenino del género del porno, impulsado por las teorías feministas pro-sexo: «Un renouveau qui s'inspire évidemment des grandes pionnières telles que Annie Sprinkle ou Candida Royalle, mais qui trouve également sa place dans notre société en mutation»¹⁹.

En cada una de sus propuestas, el nuevo porno artístico resalta la importancia que desempeña el lenguaje verbal como motor del deseo sexual. La literatura ofrece una fuente de inspiración inagotable para quienes se esfuerzan en elevar el género del porno y en orientarlo hacia nuevos horizontes. La literatura contemporánea erótica o pornográfica brinda múltiples historias en las que el deseo nace del poder que poseen las palabras para incitar al placer sexual.

Sin lugar a duda, el género del porno, al igual que el del erotismo, ofrece un espacio inédito para que la mujer se reafirme y se reinvente como mujer. El fenómeno de la liberación de las mujeres consiste en abrir posibilidades nuevas para las mujeres y el registro del porno puede representar una de estas posibilidades. Por eso, conviene defender el cine porno y contemplar los múltiples recursos que proporciona este género al que aún quedan muchos caminos por explorar desde un prisma femenino o feminista.

BIBLIOGRAFÍA

- B. ROOT, JOHN (1999): *Porno Blues*, París, La Musardine.
- BOURCIER, MARIE-HÉLÈNE (2005): «Post-pornographie», en *Le Dictionnaire de la pornographie*, coord., Philippe Di Folco, París, PUF, pp. 378-380.
- (2013): «Bildungs-post-porn: notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle», *Rue Descartes*, 79, pp. 42-60.
- COURBET, DAVID (2012): *Féminismes et pornographie*, París, La Musardine.
- DESPENTES, VIRGINIE (1994): *Baise-moi*, París, Éditions Florent Massot.
- Y TRINH-THI CORALIE (2000): *Baise-moi*, Francia, Universal.
- (2009): *Mutantes – féminisme porno punk*, Francia, Blaq Out.

¹⁹ Ovidie, «Le porno est mort, vive le porno!», en David Courbet, *Féminismes et pornographie*, p. 12.

- HANS, MARIE-FRANÇOISE Y LAPOUGE, GILLES (1978): *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Éditions du Seuil.
- JOIGNOT, FRÉDÉRIC (2007): *Gang bang. Enquête sur la pornographie de la démolition*, Paris, Éditions du Seuil.
- JOUVET, ÉMILIE (2006): *One Night Stand*, Francia, Émilie Jovet Production, Distribution Hysterie Prod.
- (2010): *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show*, Francia-Alemania, Coproduction Émilie Jovet, La Seine Production, Jurgen Bruning, Distribution Solaris.
 - (2011): *Much More Pussy!*, Francia-Alemania, Coproduction Émilie Jovet, La Seine Production, Jurgen Bruning.
- LINGHØFT, LISBETH (1999): *Pink Prison*, Dinamarca, Puzzy Power.
- LUST, ERIKA (2010): *Porno pour elles*, Paris, Femme fatale.
- MÉTIVIER ÉTIVIER, FRANCIS Y OVIDIE (2012): *Sexe & Philo*, Paris, Bréal.
- OVIDIE (2001): *Lilith*, Francia, Marc Dorcel Production.
- (2002): *Porno-Manifesto*, Paris, Flammarion.
 - y MARZANO MICHAELA (2005): *Films X: y jouer ou y être*, Paris, Autrement.
- SPRINKLE, ANNIE (1981): *Deep inside Annie Sprinkle*, Estados Unidos, Video X Pix.
- (1998): *Post-porn Modernist: My 25 Years as a Multimedia Whore*, Minneapolis, Cleis Press.
- VESTERSKOV, KNUD (1998): *Constance*, Dinamarca, Puzzy Power.
- (2000): *Hotmen Coolboys*, Dinamarca, Puzzy Power.
- VON TRIER, LARS (1996): *Breaking the Waves*, Dinamarca, Zentropa productions.
- (1998): *Les Idiots*, Dinamarca, Zentropa productions.
 - (2009): *Antichrist*, Dinamarca, Zentropa productions.
 - (2000): *Dancer in the Dark*, Dinamarca, Zentropa productions.
 - (2003): *Nymphomaniac*, Dinamarca, Zentropa productions.

**PODER FEMENINO EN PLUMA MASCULINA: TRAVESTIDAS,
POETISAS, ESCLAVAS Y DAMAS JUDÍAS EN LOS CUADERNOS DE
AMOR DE YAACOV BEN ELAZAR, TOLEDO S. XIII**

RACHEL PELED CUARTAS

IEMSO, Universidad de Alcalá

LAS RELACIONES ENTRE LA NATURALEZA y el mundo humano desarrolladas en la literatura medieval siempre han supuesto un enfoque de estudio literario, motivado tanto por los entornos salvajes como por aquellos modificados por el hombre, que podrían denominarse como «naturaleza adiestrada» o «domesticada». Desde la literatura clásica las fuerzas naturales representadas por el mar, la tempestad, el bosque, el desierto, el río, el cielo y la tierra mantenían una relación dialogante con los protagonistas humanos que actuaban en ellos, al mismo tiempo que servían como reflejo metafórico de lo acontecido en la psique de los personajes.

La poesía cortesana de Al Ándalus presenta un enfoque totalmente diferente para ese reflejo metafórico, pues construye un paralelismo entre el entorno de naturaleza artificial de los jardines del palacio (en los que había canales de agua, pájaros y arbustos bien tallados) y los esquemas culturales que describen las relaciones amorosas, las fiestas del vino, etc. No obstante, el entorno urbano, es decir, el espacio edificado, tal como la casa, la torre, la fortaleza y la calle, se quedaba al margen del estudio del entorno natural. Para su abordaje, siempre se comparaban ambos entornos, aunque no se estudiaba la importancia que pudiesen tener en la formación del mundo moral, ideológico y emocional. Una lectura detenida revela la relación metonímica que se crea entre estos espacios y el cuerpo femenino que actuaba dentro de sus límites y los cruzaba, como mostraré ahora.

Tanto los entornos naturales como los urbanos encerraban un sentido simbólico con respecto al cuerpo femenino. Según Le Goff, un objeto es simbólico si se refiere a un infrasistema de valores. Sin embargo, este simbolismo no es metafórico, sino metonímico, como explica Spearing:

Los espacios medievales son simbólicos; pero eso no implica que sean metafóricos, en el sentido que representan otras cosas o ideas a las cuales se vinculan por convención o semejanza. El simbolismo de los espacios es más bien metonímico que metafórico; salones, habitación y camas son verdaderamente lo que son, pero se cargan con un sentido asociativo derivado de su función real [1993: 18].

El sentido que adquiere el entorno urbano en relación con el cuerpo femenino se basa en las normas sociales de la época, en las que la mujer honrada había de mantenerse entre las paredes de su casa. Las culturas judía y cristiana de la Península Ibérica hicieron hincapié en la conducta femenina adecuada desde un punto de vista moral. No obstante, los cambios sociales producidos durante los siglos XIII y XIV en lo relativo tanto a las responsabilidades domésticas como maritales de la mujer rompieron con la dicotomía entre dominio y subordinación [Esteban y Val Naval, 2008: 7-8]. Los conceptos culturales de la mujer y su cuerpo tenían una importancia considerable en los equilibrios de fuerza y poder entre los sexos «para explicar la dinámica de los pensamientos, pasiones y sentimientos del ser humano y justificar el establecimiento de órdenes y jerarquías» [Esteban y Val Naval, 2008: 33].

El cuerpo femenino gozaba de gran importancia, ya que, según Le Goff, era el representante simbólico de una realidad externa, esto es, una imagen mental de esa realidad que surgía de un proceso de abstracción vinculado a un sistema de valores o a una ideología. Esta última distorsionaba la representación «imponiendo un concepto del mundo que alteraba el [...] significado de la “realidad” material y de la “imaginación”» [*Ibid.*].

El cuerpo servía como recipiente que contenía y percibía a la vez que expresaba y se comunicaba. Las técnicas corporales, como las llaman Le Goff y Truong, pasaron por un proceso de civilización y disimulación. La importancia epistemológica del cuerpo abarcaba una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental; el cuerpo se convertía en una red semiológica de sentido social.

Los valores de honestidad¹, castidad y virginidad sometían a la mujer al dominio masculino. Se intentaba mantener a la mujer

¹ Segura Graíño [2009]. Segura Graíño trata la diferencia entre las mujeres casadas, las concubinas y las prostitutas en la sociedad cristiana.

honrada dentro de los límites de su hogar debido al temor que causaba su sexualidad en el hombre; por ello, como se apuntaba anteriormente, el cuerpo de la mujer quedaba resguardado entre las paredes de la casa o el castillo en la medida de lo posible. La tensión entre la necesidad masculina de encerrar al cuerpo femenino, por un lado, y el hecho de que las mujeres debían relevar a los hombres en el ámbito público mientras estos se ausentaban, por otro, propició un trato bastante complejo, y un tanto ambiguo, con respecto al cuerpo de la mujer en la esfera pública y privada. Un reflejo de la reacción a este conflicto se encuentra en las obras literarias de la época², que fomentaban la valoración moral y religiosa de una conducta femenina recatada.

El intento de aproximarse al cuerpo femenino en la prosa judía de la Península Ibérica durante el Bajo Medievo conlleva la comprensión de una historia literaria dentro del marco de relaciones entre literatura, historia, sociedad y cultura [Funes, 2009: 35-70; Spiegel, 1994: 123-161]. Se debe observar la mediación textual sin olvidar el contexto exterior y los elementos que influyeron en la construcción del mismo texto, es decir «el enfoque cultural del hecho literario» [Funes, 2009: 6]. Según Funes: «Esta dimensión cultural permite recuperar huellas del hacer humano no verbalizadas (o mejor, configuradas discursivamente), huellas de una historia modesta y secundaria, pero que pueden transformarse en herramientas críticas eficaces para postular relaciones concretas entre texto y contexto» [Funes, 2009: 6].

La importancia epistemológica del cuerpo contiene una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental. El cuerpo sirve como recipiente que contiene y percibe a la vez que expresa y se comunica; el cuerpo siente, toca y habla, al igual que otros pueden sentirlo, tocarlo y escucharlo. La expresión oral y gestual siempre juega un papel principal en cualquier orden social y, en el caso del cuerpo femenino, este punto cobró especial importancia a lo largo de la historia debido a la diferencia inherente entre los géneros y la fuerza de las

² Sobre la infidelidad femenina en la literatura hebrea de la época, véase: Dishon [1994: 75-95].

características femeninas en lo relacionado con el deseo sexual [Salisbury, 1996: 81-102]. Los diversos usos del cuerpo por cada individuo son productos culturales, según las premisas de M. Mauss en su libro *Les techniques du corps* [Esteban y Val Naval, 2008: 18]. Como indican Esteban y Val Naval, «cada organización social atribuye a los cuerpos diferentes usos y valores, diferentes creencias y cánones estéticos» [*Ibid.*].

El cuerpo femenino en la literatura medieval sirve de maravilloso ejemplo para ilustrar los variados papeles que podía adquirir esa entidad física, albergando dentro de sí misma una compleja red de sentidos ideológicos, políticos, religiosos, culturales, psicológicos y sociales basada en conocimientos médicos y conductas sociales arraigadas en su entorno histórico. Él estaba considerado como un organismo defectuoso e inacabado, asociado a experiencias biológicas, relacionadas con la lujuria, la flaqueza y la irracionalidad [Esteban y Val Naval, 2008: 53]. «La mujer representa el pecado, la tentación y la maldad» [Esteban y Val Naval, 2008: 54] frente al cuerpo masculino, que está dominado por la razón, el espíritu y la fuerza.

La mujer reflejaba esas contiendas, muchas veces propias del hombre y de una sociedad patriarcal por excelencia. Bajo esta premisa, la mujer sufría un proceso de demonización y la sexualidad se controlaba de cualquier forma posible [Le Goff y Truong, 2003: 34-35], ya que se percibía como un tipo de humillación y degradación. Por todo esto, la Iglesia fomentaba que se renunciara al placer y a las tentaciones para liberar al alma de su sujeción al cuerpo.

1. EL CUERPO FEMENINO EN LA LITERATURA MEDIEVAL: «OFF STAGE» (FUERA DE LA ESCENA)

Tanto las voces misóginas como aquellas que admitían la existencia del deseo sexual femenino, la virginidad o la castidad «se hicieron eco del pensamiento clásico y forjaron las construcciones socio-simbólicas de la cultura medieval» [Esteban y Val Naval, 2008: 55], asignando a cada cuerpo — el masculino y el femenino — roles determinados dentro del sistema patriarcal cristiano.

La belleza física de la mujer se manejó «por la sociedad patriarcal y heterosexual para ponerla al servicio de los intereses políticos y sociales» [Esteban y Val Naval, 2008: 59].

A diferencia de la literatura escrita en romance, en la que se conocen mujeres poetas de gran calidad e importancia, en la literatura hebrea medieval se encuentran solamente dos casos de obras compuestas por mujeres, es decir, de una voz femenina verdadera y directa. Una de estas obras es un poema atribuido a Casmuna, la hija de Samuel ha-Naguid; la segunda obra fue compuesta por la mujer de Dunash Ben Labrat³. Esta última, aunque escrita a finales del siglo X y, por lo tanto, anterior cronológicamente hablando a la primera obra mencionada, describe la añoranza femenina causada por la partida del marido:

¿Acaso se acuerda el amado de su gacela de gracia/
En el día de la despedida llevando en su brazo a su hijo único?/
Él le puso un anillo en la mano izquierda/
Y ella le colocó a él un brazaletes en el brazo/
Ella llevó su paño como recuerdo/
Y él, el de ella/
¿Acaso permanecerá como su príncipe en toda la tierra de España/
Incluso si conquista la mitad de un reinado⁴.

El poema describe la ausencia masculina desde un punto de vista femenino sensual y físico. La mujer, amada y madre, abre el poema preguntándose si su marido la amará aún tras partir a tierras lejanas, hecho que le hace cuestionarse también sus propios sentimientos. El amor y la ausencia descritos son mutuos, matizados por la repetición de frases y formas sintácticas para ambos géneros. Tanto la pregunta inicial como el final del poema se construyen con una sintaxis atípica del hebreo, pues separa el verbo del sujeto, colocando este último al final de la frase. Esta fórmula resalta la acción y suspende la revelación del sujeto y

³ Sobre la mujer de Dunash no se conoce ningún dato salvo que estuvo casada con él. Dunash Ben Labrat nació en Fez (Marruecos) y de allí llegó a Córdoba. Poeta y lingüista de gran importancia, fue el primero en adaptar el sistema de verso cuantitativo de la poesía árabe a la lengua hebrea y a su poesía. Murió alrededor del año 990. Sobre el poeta, su vida y obra, véase: Fleischer [1984: 189-202]; Drory [1988: 483-499]; Tobi [2014: 15-43].

⁴ Todos los textos están originalmente en hebreo. Las traducciones del hebreo al español son mías.

la resolución de la frase. La ausencia descrita resuena a lo largo del poema gracias a la sensación originada por este efecto formal, creando, en consecuencia, un vínculo entre la voz femenina, el cuerpo y la ausencia.

El poema de la mujer de Dunash Ben Labrat, como las otras obras que analizaré a continuación, propone un sentido diferente al habla del cuerpo femenino en el mundo medieval que va más allá de la equivalencia binaria de sumisión/rotura del orden patriarcal. De hecho, el diseño de la voz femenina mediante su corporalidad crea un desplazamiento del «escenario» de la obra, como describe Burns en su análisis de la historia de Philomena: «This medieval heroine seems then to define herself as occupying the space that Luce Irigaray has designated as «off stage, outside representation, out of play (outside the game), beyond subjectivity and identity»» [Burns, 1993: 1].

2. LA HISTORIA DE SAHAR Y KIMAH⁵ Y LA HISTORIA DE YOSHFE Y SUS DOS AMADAS

Yaacov Ben Elazar, conocido en castellano también como Abe-naiazar, fue un poeta, gramático y traductor judío toledano del siglo XIII que escribió el libro *Sefer meshalim* (Libro de fábulas), o *Historias de Amor*, alrededor del año 1233, poco antes de su muerte. Nació en 1170 en Toledo, vivió y trabajó allí. Hijo de la distinguida⁶ familia Ben Elazar, fue expuesto tanto a la literatura árabe como a la romance y, especialmente, a la poesía trovadoresca, gracias a sus viajes al norte de la Península Ibérica y a Provenza, en primer lugar, y a su labor como traductor [Garshowitz, 2011: 212], en segundo.

⁵ Utilizaré la siguiente edición: Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009. Véase también: Elazar, Yaacov Ben, *Las historias de amor. Editadas e interpretadas, publicadas según el único manuscrito del mundo*, ed. Yonah David, Tel Aviv, Ramot, 1993.

⁶ Sobre los judíos de alto nivel socio económico y la problemática de los judíos cortesanos en aquella época, véase: Hazan [2007: 9-15].

El libro *Sefer meshalim* se compone de diez cuadernos o *maqamat*, diez historias independientes escritas en prosa rimada en las que se engarzan poemas, abarcando un abanico variado de temas y contenidos relacionados con el amor y el deseo, la crítica social, la filosofía y la moral, historias caballerescas, el amor cortés, alegorías, etc.

La riqueza e innovación de esta obra no se puede abarcar en estas páginas. Ya en los años sesenta del siglo pasado, Schirmann indicó varios paralelismos entre ella y la historia de *Aucassin et Nicolette* [Schirmann, 1962: 285-297]. Scheindlin prosiguió esa línea de investigación, analizando las influencias de Andreas Capellanus sobre cuatro cuadernos de Ben Elazar; en los últimos años, Garshowitz [2011], Yahalom [2013], Hus [2013] y Bibring [2013] han seguido su estudio desde la perspectiva de la influencia árabe y hebrea de la tradición de las *maqamat*, por un lado, y desde la perspectiva de la influencia de las historias de hadas celtas y de la literatura de caballería, por otro.

A primera vista, *Las historias de amor* de Yaacov Ben Elazar parecen una consecuencia de influencias árabes, tanto por su morfología, que recuerda a las *maqamat* hebreas y árabes [Garshowitz, 2011: 208-211], como por su temática, con los debates entre la poesía y la prosa o entre la pluma y la espada⁷, que constituían temas habituales en dicho género. Asimismo, la mayoría de las historias están narradas como en las *maqamat* clásicas de Al Hamdani, Al Hariri, y Al Harizi [Scheindlin, 1993: 16]. No obstante, el lugar céntrico del amor en este libro impide su clasificación como *maqamat* dada la relativa ausencia de este tema entre las obras de este género.

El libro se compone de historias en las que están intercalados códigos de conducta moral. Ben Elazar eligió trazar un nuevo camino entre todas las distintas fuentes que trataron los temas que aparecen en su libro, como la moralidad, la sociedad, el género y las relaciones sexuales [Garshowitz, 2011: 213], al igual que hizo su paisano toledano Yehudah Alharizi, escritor del *Tahkemoni*.

⁷ El debate entre la pluma y la espada aparece también en la literatura latina.

En este trabajo, me limitaré al análisis del séptimo y noveno cuaderno del libro, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré el estudio comparativo en los paralelismos con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de estas obras romances por parte de Ben Elazar. Sin embargo, las circunstancias vitales del poeta [Garshowitz, 2011: 212] hacen plausible la existencia de contactos con fuentes literarias y culturales diversas, tanto árabes como romances. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de la obra mediante el estudio comparativo de la representación del cuerpo femenino en el marco amoroso de los tres contextos culturales [David, 1993: 7-8].

El noveno cuaderno relata la historia de amor entre dos descendientes de casas reales: Sahar y Kimah. Sahar, que sale a la mar después de una discusión con su padre, sube a un barco junto con un grupo de hombres que «huyen de la multitud de mujeres». Una tormenta hunde el barco y todos sus pasajeros perecen, salvo Sahar, que llega a la costa de Tzovah. Kimah se enamora de Sahar al ver su belleza desde lo alto de la muralla del palacio y le tira una manzana en la que ha grabado un poema de amor. Sahar responde inmediatamente y ambos intercambian miradas y besos al aire.

A pesar del repentino amor que se profesan, Kimah está en una posición inalcanzable, encerrada en el palacio. Una vez los guardianes descubren su amor, alejan a Sahar de las inmediaciones del palacio. Sahar, con el corazón roto, es animado a volver a acercarse al palacio, donde las criadas de su amada le proponen una serie de pruebas para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba le lleva a una habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas de las damas reales, recibe el permiso para encontrarse con su amada.

El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin' amor*. Kimah sale a recibirlo, hace una reverencia y lo besa sobre su propia mano. El texto matiza que no lo besa en la boca pero:

«Solo su mirada baila y sonrío, como si le estuvieran abrazando» [Yahalom, 2009: 196 vv. 317-318].

Sahar, muy decepcionado por el beso en la mano, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en este lugar, pues no se puede consumir el deseo sino después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza:

Mas nuestro deseo, al igual que el de las nobles damas, es juntar y fundir/ los corazones, a diferencia de la multitud. Así se sentarán juntos/ sin besarse ni abrazarse, mas con los corazones unidos.

Sahar acepta su ley y entran al palacio. Ahí pasan una noche de amor platónico, seguida por un intercambio de poemas, que acaba en matrimonio y sucesión al trono.

3. INDUMENTARIA: TRAVESTISMO Y CAMBIO DE ROLES. ESCLAVAS Y CABALLERAS

El séptimo cuaderno, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* cuenta cómo Yoshfe, descendiente de familia noble, llega a un mercado de criadas, donde se enamora de Yefifah (en hebreo su nombre significa: bellísima dama), la compra y se casa con ella. Durante su visita al mercado lo ve otra criada, Yemimah, que se libera de su esclavitud, compra un caballo, disfrazada de caballero llega al palacio de Yoshfe, le secuestra de su lecho nupcial y lo lleva al desierto. Por la mañana, llega otro caballero transvestido furioso, que lucha con Yemimah para liberar a su amado, Yoshfe. Al final del duelo se descubre la identidad real de ambos caballeros, que son Yefefiah y Yemimah. Yoshfe decide casarse con ambas y la historia se concluye en una bigamia feliz de trío amoroso.

El juego genérico de hombres en papel de mujeres y viceversa era bastante común en la literatura árabe [Kruk, 1993] y romance⁸ de aquella época. No obstante, la literatura hebrea trata estos temas de modo mucho más subliminal, como analizo a lo largo de este trabajo. El travestismo, por ejemplo, aparece solamente en cuatro obras [Rosen, 2006: 234-259] de menor extensión, de las

⁸ Véase, por ejemplo: Babcock [1078]; Goetz [2003]; Haro [1998].

cuales solamente *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* propone un caso de mujeres que se disfrazan de hombres (y no viceversa).

En su libro *Hunting Gazelles*, Rosen [2006] analiza el fenómeno cultural del travestismo como una indicación de una crisis categórica, es decir, de un fracaso de los límites y las definiciones claras que constituyen una sociedad. Según la teoría de Garber [1992: 16, 27, 36-37]: «un personaje travestido funcionará siempre como una sobredeterminación, como un sistema de desplazamiento de una frontera borrada a otra [...] la presencia de un personaje travestido en el texto [...] indica una crisis categórica que transcurre en otro sitio, un conflicto sin solución [...] que desestabiliza definiciones binarias y reemplaza la inquietud causada a un personaje marginal de todos modos que lo refleja en su presencia y existencia».

En esta historia, la inversión de roles se triplica y se expresa en el aspecto físico (las mujeres se disfrazan de caballeros), la actividad guerrera y el estatus social (no solamente se liberan las dos esclavas, sino que se convierten en los personajes principales y dominantes de la situación). Los tres aspectos reflejan una inestabilidad en la sociedad judía, que resulta de la permisividad sexual [Assis, 1988] tanto en la Península Ibérica como en otras comunidades que estaban en contacto con la comunidad judía. Según Goitein [1967: vol. I, 130-147] y Rosen [2006: 245-246], la adquisición de esclavas extranjeras estaba considerada como un grave pecado por la ley judía. No obstante, los judíos de Egipto, especialmente del Cairo, adoptaron las conductas musulmanas, en las que se trataba a la esclava como una propiedad de su dueño con la que mantenía relaciones sexuales. Una reminiscencia de este fenómeno social se encuentra en esta historia, en la ubicación del mercado de esclavas en el Cairo y en el nombre de la esclava elegida: Yefefiah, que, según Goitein, era el apodo de las cautivas de guerra vendidas a la esclavitud [Rosen, 2006: 246].

Ben Elazar aprovecha la situación en el mercado de las esclavas para invertir por completo la relación de fuerzas entre los sexos y los estatus sociales. La pequeña esclava se convierte en cazadora, y el alma de Yoshfe, el joven de alto nivel socioeconómico, en cautiva que lleva tras ella:

Lo llevaron a los mercados y a las calles hasta el mercado de las jóvenes bonitas/ Que embellecieron sus ojos, y cuyos párpados robaban los corazones/ Él observaba el esplendor de sus caras y la belleza de sus ojos/ Entre ellas había una muchacha pequeña que hizo temblar a su corazón/ Y hasta que pasó su alegría, la chica se convirtió en su gacela/

Tragó su corazón como una leona. Y su alma se comportó como una cautiva/ Ella camina, llevándose el alma de él tras ella⁹.

En la Península Ibérica de la segunda mitad del siglo XIII, el tiempo de composición de esta obra, el fenómeno de relaciones con esclavas extranjeras se convirtió en una realidad bastante amplia como indican Assis [1988: 36-40], Schirmann [1997: 225], Goitein [1967: 135] y Grossman [2001: 236-237, 239], lo que provocaba un debate crítico entre los líderes religiosos. Esta ambivalencia al respecto se añadió también a la consideración de la poligamia, otro fenómeno bastante problemático, que aún era bastante común¹⁰ en aquella época en la Península Ibérica. Ben Elazar se refiere al contexto social utilizándolo dentro de un marco con características caballerescas para formar un juego carnavalesco que ubica a las esclavas liberadas en una persecución seguida por un duelo entre mujeres.

Las descripciones de las dos mujeres disfrazadas de guerreros se condensan con detalles viriles de poder (la corona, por ejemplo) y combate (el caballo, la espada). Así se prepara Yemimah: «Se vistió completamente y puso una corona sobre su cabeza/ Montando sobre un alto caballo, y cogió armas de guerra» [Yahalom, 2009: 167 vv. 171-172].

En las siguientes acciones, Yemimah manifiesta iniciativa y gran dominio guerrero, lo que la sitúa en una posición aventajada frente a Yoshfe, el nuevo cautivo:

Ella preguntó por la casa de Yoshfe, lugar donde estaba con Yefefiah, su mujer./ Esperó hasta el atardecer, cogió su caballo y, con una espada en su mano,/ abrió la puerta como si fuese un ladrón y se sentó

⁹ Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, p. 163, vv. 73-79.

¹⁰ Sobre el tema de la poligamia en la sociedad judía medieval según los manuscritos de la Genizah del Cairo, véase: Fridman 1987.

en la entrada/ [...] / Lo llevó del seno de su mujer sin despertarlo,/ le ató las manos a la espalda y lo sacó de la habitación./ [...] / Al salir de la ciudad rápidamente,/ (Yoshfe) se despertó cuando se le pasó el efecto del vino/
 Y gritó: me desperté y me puse enfermo/ Y triste al ver que me habían capturado./ Si es un héroe valiente el que me haya atado/ y llevado del seno de mi mujer,/ Que me desate para ver si podría luchar conmigo y vencerme/ [...] / (Yemimah) lo tiró del caballo/ Y fue caminando como un cautivo. Ella le golpeó con la lanza./ Entonces se enfadó e hizo muecas con sus dientes, mirándolo fijamente/ Y preguntó: ¿quién sois para entristecer a un hombre como yo? / ¿Para pegar a quien capturasteis con vuestra espada?¹¹.

El tema de mujeres guerreras valientes era bien conocido tanto en la literatura árabe como en la española (Conocidas como «las bellatrix») y francesa [Solterer, 1991: 522-547] de la época medieval. En las tres se manifiesta un placer erótico del público masculino por este fenómeno [Rosen, 2006: 252-253]. A pesar de que no se puede afirmar ninguna influencia directa de estos textos sobre el autor, se puede suponer que comparten el mismo ambiente cultural y literario y las corrientes que latían en aquella época. En *El séptimo cuaderno* de Ben Elazar, la descripción del duelo es bastante cómica y sensual. Se nota el reflejo de la problemática sociorreligiosa en un texto ligero con un propósito estético:

Un caballero va corriendo tormentoso como el mar/ Como un león que perdió sus cachorros/ No tornará y su caballo correrá toda la tierra/ Él miraba, cabalgaba y cada vez se enfurecía más/ Corre como un río fluido y se envuelve con sus armas/ Su lanza arde como una llama de fuego/ Sus dientes hacen muecas y salen llamas y chispas de fuego/ Bajando de la cima de la montaña, corriendo como un rayo, y su caballo/ Se lanzó como una flecha sobre Yoshfe y Yemimah,/ y cayó sobre ella como el rocío que cae sobre la tierra/ [...] / Salió Yemimah con su lanza en contra de Yefefiah, que fue corriendo hacia ella/ Y hubo una gran lidia entre ellas. Una baja y otra sube/ Una grita y la otra chilla, una persigue y la otra huye/ Una se revuelve entre sus armas y la otra alza su lanza sobre su amiga/ Esta por la derecha y la otra por la izquierda/ Una jura y la otra insulta/

¹¹ Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, pp. 167-168 vv. 173-196.

Y con todo aquello, Yoshfe pensaba que eran hombres, más eran mujeres/ Se levantaba el polvo y se les pegó a la cara/ Hasta que de tanta negrura no se podían ver ni encontrarse/ Y salieron ambas del combate tirando a la tierra sus lanzas¹².

La escena lleva al extremo los diferentes elementos carnavalescos: la máscara o disfraz, el lenguaje vulgar, el contacto violento entre los cuerpos y las caracterizaciones del cuerpo grotesco. El resultado final crea un efecto cómico y de deleite a la vez que le hace un guiño al orden social de la época.

4. ESCENOGRAFÍA: METONIMIAS ERÓTICAS. REFLEJOS PSICOLÓGICOS EN EL ENTORNO FÍSICO

La relación metafórica entre el espacio edificado y natural y el cuerpo femenino descubre una red de símbolos que se desarrolla en *El noveno cuaderno de amor* de Ben Elazar, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré mi estudio comparativo en los paralelismos encontrados con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de las obras romances por parte de Ben Elazar; sin embargo, dadas las circunstancias vitales del poeta, sus viajes al norte de España y a la Provenza, así como la labor que realizó traduciendo del árabe al hebreo obras como *Kalilah y Dimnah* [Garshowitz, 2011: 212-213], tuvo posiblemente contacto con fuentes literarias y culturales diferentes, tanto árabes como romances. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de esa red de motivos mediante el estudio comparativo de la representación del entorno edificado y geográfico dentro del marco amoroso en los tres contextos culturales [Elazar, 1993: 7-8], entendiendo *representación* como «cualquier imagen mental procedente de

¹² Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, p. 169 vv. 208-228.

la realidad externa. La representación está relacionada con el proceso de abstracción» [Le Goff, 1992: 1].

La historia de Sahar y Kimah se abre con la huida de Sahar de su casa y su llegada a Aram Tsovah, donde ve a Kimah por primera vez en la torre de su palacio. Como indica Hus [2013], el inicio de la historia del amor está estructurado por la poesía del deseo, en la que la amada está en posición de superioridad con respecto al amante. Esa superioridad se expresa de manera simbólica situando a Kimah en la muralla del palacio, por lo que observa a Sahar desde arriba. La posición de la amada dentro de una torre elevada y encerrada se encuentra también en *La historia de Flores y Blancaflor*.

La tensión entre el espacio público y masculino, por un lado, el espacio íntimo y femenino, por otro, que otorga un sentido erótico al espacio edificado, se manifiesta claramente en *La historia de Flores y Blancaflor* tanto en su rama italoespañola como en su rama francesa y comparte varios motivos importantes con *El noveno cuaderno* de Ben Elazar. En ambas obras, la entrada del amante al palacio, en el que se encuentra la amada encerrada, se carga de sentido metafórico y erótico. Según Grieve [1997:92], la obra romance trata de mostrar la tensión entre lo humano, representado por la arquitectura emblemática del palacio del Emir, y la naturaleza, representada por el sencillo cesto de flores dentro del que se esconde Flores, el protagonista, para llegar a los aposentos de Blancaflor.

La historia de Sahar y Kimah comienza, tal y como se ha visto, por una jerarquización en la que el amante sufre una cierta inferioridad con respecto a la amada, pues ambos han sido colocados física y metafóricamente fuera y dentro de la torre. No obstante, su relación se convierte enseguida en mutuo amor, como aparece generalmente en los cantares hebreos de boda [Hus, 2013: 5], y por influencia de los modelos romances, como indican Bibring [2013] y Scheindlin [1993: 16-20]. La metonimia del muro del corazón de Jeremías 4: 19, mencionada por Avneyun [2002: 209, 439] y Kimhi [1967: 327], es utilizada en ese punto por Ben Elazar para enfatizar el vínculo entre el espacio real y el íntimo y sentimental: «El corazón de Sahar se escondió en el muro del de Kimah, muriendo este en su interior» [Yahalom, 2009: 187, l.104].

La aliteración entre קיר לבה (*qir libah*, el muro de su corazón), en la primera mitad del verso, y קרבה (*qirbah*, su interior), en la segunda mitad, marca la intimidad y profundidad del sentimiento. La repetición de לבו (*libo*, el corazón de él) y קיר לבה (*qir libah*, el muro del corazón de ella) subraya la reciprocidad de su amor.

La posición inalcanzable de Kimah, encerrada en el palacio, se acompaña con la primera serie de pruebas que le proponen las criadas a Sahar para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba lo lleva a una nueva habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio, como indicó Yahalom [2013: 3]. El uso metonímico de la habitación como espacio íntimo, y el juego de posicionamiento del amante en el patio exterior (הצר היצוני) y, luego, en la habitación interior (חדר פנימי) aparecen ya en *Mishle Sendebat* [Epstein, 1967: 13-14, 18]. En su análisis de la historia de *Glaudius*, Kantor [1988: 120] mostró el sentido erótico de esos espacios y su paralelismo con el cuerpo femenino. Es muy probable que Ben Elazar conociese dicha obra, de modo que se puede apreciar el uso que hacen ambos escritores del contexto bíblico y talmúdico. En este contexto se establece un estrecho vínculo entre la habitación y lo femenino e íntimo: en 1 Reyes 20: 30 y 22: 25 tiene sentido de lugar de escondite; en *Proverbios* 18,8 describe los interiores del cuerpo; y en el *Talmud de Babilonia*, *Nidah* 2,5 [Even Shushan, 1972: vol. A, 42] se utiliza metafóricamente para la parte interior del útero.

Ese vínculo se adecua perfectamente a la realidad medieval de los romances, donde el salón del palacio era el espacio público, normalmente relacionado con el poder que allí se ejercía, mientras que la mujer «pertenece a la esfera privada». Según Spearing [1993: 17], la habitación del matrimonio, cuyo objeto central era la cama de la unión conyugal, estaba relacionada con lo femenino.

El sentido religioso que relaciona el amor con el cuerpo femenino, al igual que la elevación espiritual y moral, se refleja de otro modo en el vínculo que se establece entre el entorno físico y la relación amorosa de Sahar y Kimah. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas que le imponen las damas reales, recibe el permiso para ver a su amada. El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin'amor*. Kimah sale a recibirlo, hace una

reverencia y le besa la mano. Solamente sus ojos revelan su amor: «Solo sus ojos bailan y sonríen, como si le estuvieran abrazando» [Yahalom, 2009: 196 vv. 317-318].

Sahar, muy decepcionado por ese beso, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en aquel lugar, pues tan solo se puede consumir el deseo después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza: «Pero nuestro deseo y el deseo de las nobles damas es juntar y fundir los corazones, no como la multitud. Así se sentarán juntos sin besarse ni abrazarse, pero con los corazones unidos» [Yahalom, 2009: 196 vv. 325-326].

Sahar acepta su ley y entran en el palacio. Su entrada contiene un simbolismo erótico que alcanza su clímax cuando Kimah, de modo premeditado, no le revela la estructura especial del lugar. El palacio, cuya arquitectura solo conoce bien ella, está hecho de cristal; tanto por el suelo, las paredes y el techo, como por los laterales, encima y debajo de ellos fluye el agua. Kimah entra primero y luego observa al pobre amante, que piensa que se va a ahogar entre tanta agua sin entender que esta se encuentra tras el cristal. Sahar se quita la ropa y se echa con la intención de nadar, temiendo por su vida. En su foro interno, se dice a sí mismo: «Acaso el viento te ha echado a este mar por segunda vez/ si no, mar odiaste y mar te perseguirá» [Yahalom, 2009: 197 v. 348].

En sus palabras, Sahar conecta la experiencia de ahogo en el mar que se describe al principio del cuaderno con la experiencia actual que tiene lugar en la entrada al palacio. Desde el inicio de su relación, Sahar compara el peligro de morir en el mar con el de morir por el amor de Kimah, como indica Hus [2013: 3-4]. El remedio a ambas situaciones se encuentra en la amada, hecho que se describe perfectamente en la alusión bíblica para referirse a la tranquilidad que invade a Sahar una vez que su amor por Kimah es aceptado tras la primera prueba de Kimah: «Y cesó su corazón en su tempestad» [Yahalom, 2009: 189 v. 148].

La cita bíblica de *Jonás*: 1, 15 [Hus, 2013: 6]: «Y cesó el mar en su furia», aparece completa en la primera escena de la tempestad, cuando los viajeros intentan que el mar se calme. En la primera cita se crea un paralelismo entre la tempestad del mar y el esta-

do emocional de Sahar; en la segunda, Sahar crea una analogía metafórica entre la fuerza incontrolable del mar y la esencia erótica desconocida de la mujer. Solamente cuando Kimah le revela la estructura del palacio, él se tranquiliza. La transparencia del cristal, que permite reflejar el agua y contenerla al mismo tiempo, es percibida de manera errónea por el hombre y es aclarada tan solo por la explicación de la mujer. Esta última es la que domina realmente la naturaleza de la construcción y representa simbólica o metonímicamente su propia sexualidad.

Según Hus [2013: 6], en las historias del Rey Salomón y la Reina de Saba, el agua se utiliza para descubrir lo demoniaco e incontrolable que hay en una mujer que supera al hombre en sabiduría o poder. En esa tradición, las velludas piernas de la reina se reflejan en el agua y así se descubre su verdadera naturaleza [Murray Jones, 2002: 230-289]. Llega al palacio del Rey Salomón, que la recibe en una sala cuyo suelo está hecho de cristal y bajo el que corre agua. La reina, que está segura de que se trata de un lago, levanta su vestido para no mojarse y revela sus piernas llenas de vello.

El ciclo de cuentos del *Rey Salomón y la Reina de Saba* describe el temor de un hombre por un personaje femenino que amenaza su autoridad. La reina pone a prueba la sabiduría de Salomón y, por consiguiente, su poder patriarcal. Su amenaza se encuentra en las piernas velludas, que se perciben como una característica demoniaca. No obstante, él consigue revelar estas características gracias al suelo cristalino.

Hus [2013: 2] menciona la investigación de Yasif, que anota la identificación entre caracterización demoniaca femenina y abundancia de vello en la cultura popular tradicional, a la que habría que añadir la prohibición de mantener relaciones sexuales con la Reina de Saba en algunas versiones de la historia.

La amenaza demoniaca se traslada en *El noveno cuaderno* a la presencia del agua, que se vincula directamente con la sexualidad femenina. No obstante, parece que Ben Elazar, conociendo esa tradición, utilizó este motivo dialogando también con la tradición de *Flores y Blancaflor*. En ambos casos, el agua se vincula con un elemento erótico. Como se ha apuntado ya, en la historia

romance, las doncellas del Emir tienen que pasar por encima de un manantial cuyas aguas cristalinas se enturbian en caso de que hayan perdido su virginidad.

La primera reacción de Sahar al entrar en el palacio de cristal revela un paralelismo claro entre su salida al mar al principio de la historia y el supuesto peligro de ahogo al que se enfrenta en la situación actual. La tempestad (real e imaginaria) representa el «peligro existencial que se encuentra en un amor que excede las instituciones sociales hegemónicas» [Hus, 2013: 7]. Al huir de casa, se narra que Sahar salió al mar, donde se juntó con «hombres que huían de la multitud de mujeres». Aquí, Ben Elazar crea una connotación literaria a la obra *Minjat Yehudah soneh hanashim* (*La ofrenda de Yehudah, que odia a las mujeres*) de Yehudah Ibn Shabtai que se publicó pocos años antes en la misma ciudad de Toledo. En *Minjat Yehudah*, el protagonista y sus tres amigos huyen del matrimonio como la definitiva representación del amor institucional.

Sahar y sus compañeros parecen fugar de lo mismo. En ambos casos, la evasión de la civilización a la naturaleza se lleva a cabo mediante la salida al mar. Ben Elazar subraya el peligro que acecha en esa naturaleza, vinculándola con la muerte de todos los compañeros de Sahar, ahogados en una tempestad. De modo opuesto a su amargo destino de morir por falta de aceptación de las normas sociales regentes, Sahar acepta finalmente las leyes del amor dentro del matrimonio y, por ende, se le «premia» al casar con Kimah y convertirse en rey [Hus, 2013: 7].

El enfrentamiento con la sexualidad femenina se expresa en las tres historias de Ben Elazar, Ibn Shabtai y *Flores y Blancaflor* por medio de un contexto acuático. La transparencia del agua, su fluidez y fuerza adquieren un sentido simbólico, dialogando con características de la esencia erótica femenina y reflejando al mismo tiempo el miedo masculino a ella.

Como en el *Mirror of Narcisus* de Goldin [1967], donde se muestra el reflejo de la experiencia masculina a través de la óptica femenina, se encuentra aquí otro juego magnífico de reflejos reales y metafóricos, ayudándonos a entender, según Le Goff, que:

Más allá del ojo externo [...] está el ojo interno [...] mucho más importante, porque lo que percibe es el susurro de un mundo más real que este mundo, un mundo de verdades eternas. Es ese mundo interior en el que las imágenes se perciben y trabajan sus efectos, ya sea como introspecciones de formas externas o como intuiciones directas de formas espirituales [Le Goff, 1992: 6].

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores vimos cómo los espacios marcaban las expectativas sociales respecto a la conducta adecuada femenina. Sin embargo, al mismo tiempo, entablaban una *relación dialogante* con el contexto social y literario. Según las premisas de Spearing [1993: 2-3], se forma un vínculo el sentido moral y erótico de las situaciones descritas. El espacio urbano se convierte en parte del sistema de valores socioculturales en cuestión. La casa, el palacio, el convento, la habitación, el salón, la ventana, la puerta, la calle y la plaza sirven de escenario real a las situaciones que ocurren entre hombres y mujeres y, al mismo tiempo, cobran un sentido metafórico o metonímico.

El espacio dedicado a la mujer en el pensamiento religioso medieval era el espacio doméstico. La mujer era «reina de casa» y su honor se mantenía entre las cuatro paredes del hogar que suponían límites tanto físicos como morales. Cualquier transgresión, tanto hacia afuera como hacia adentro, tenía consecuencias destructivas para el orden patriarcal regente.

La identificación entre el cuerpo femenino y su morada obtiene un sentido metonímico y erótico-metafórico que conforma la base de una red de motivos literarios que manipulan este paralelismo para reflejar el sentido del encuentro erótico con la mujer desde un punto de vista masculino. Así se mostró un elaborado juego de reflejos en el que el entorno físico de la mujer sirve como mecanismo de exteriorización de los complejos sentimientos del hombre con respeto al encuentro erótico con ella, oscilando entre temores y atracción.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSIS, YOM TOV (1988): «Sexual Behaviour in Mediaeval Hispano Jewish Society», en *Jewish history: Essays in Honour of Chimen Abramsky*, eds., Ada Rapoport Albert & Steven J. Zipperstein, London, Peter Halban, pp. 25-59.
- AVNEYON, EITAN ed. (2002): *Dictionary of Classical Idioms*, Israel, Eitav Publishing House Ltd.
- BABCOCK, BARBARA (1978): *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell UP.
- BIBRING, TOVI (2013): «Besar y abrazar es nuestro deseo: El diálogo multifacético en las *Maqamat de amor* de Yaacov Ben Elazar», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 30 de julio (Conferencia en hebreo).
- BURNS, E. JANE (1993): *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- DRORY, RINA (1988): *El inicio de los contactos entre la literatura judía y la literatura árabe en el siglo X*, Tel Aviv, Hakibutz hameuhad.
- ESTEBAN, RODRIGO, MARÍA LUZ Y PAULA VAL NAVAL (2008): «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan: géneros, identidades y representaciones sociales*, coords., Marta Gil la Cruz y Juanjo Cáceres, España, Montesinos Editoriales, pp. 17-90.
- EVEN SHUSHAN, ABRAHAM, ed. (1972): *El nuevo diccionario*, Jerusalén, Quiriat Sefer.
- FLEISCHER, EZRA (1984): «Estudios del desarrollo y aceptación de la moxaja en la poesía hebrea medieval», en Milet: *Las Investigaciones de la Universidad Abierta de la historia del Pueblo de Israel y su cultura*, eds., Samuel Etinguer, Isaac D. Gilat, Samuel Safrai, Tel Aviv, La Universidad Abierta, pp. 165-197.
- FRIDMAN, MORDECHAI AKIVA (1987): *Poligamia en Israel: nuevas fuentes de la Geniza del Cairo*, Jerusalén, Institución Bialik en colaboración con la Escuela de las Ciencias del Judaísmo a nombre de Rosenberg en la Universidad de Tel Aviv.
- FUNES, LEONARDO (2009): *Investigación literaria de textos medievales: objetos y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- GARBER, MARJORIE (1992): *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge.
- GARSHOWITZ, LIBBY (2011): «Jewish Parody and Allegory in Medieval Hebrew Poetry in Spain», en *The Convergence of Judaism and Islam*, eds., Michael M. Laskier & Yaacov Lev, Florida, UP of Florida, pp. 208-240.

- GOETZ, RAINER H. (2003): «The Problematics of Gender / Genre in Vida i Sucesos de la Monja Alférez», en *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, ed. Joan Cammarata, Gainesville, UP of Florida, pp. 91-107.
- GOITEIN, SHELOMO DOV (1967): *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Genizah*, Vol. I, Berkeley, University of California Press.
- GOLDIN, FREDERICK (1967): *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca & New York, Cornell UP.
- GRIEVE, PATRICIA E. (1997): *Floire y Blancaflor y el romanticismo europeo*, Cambridge, Cambridge UP.
- HARO CORTÉS, MARTA (1998): «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed., Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 181-217.
- HAZAN, EPHRAIM (2007): «¿Acaso existieron poetas de la corte y poesía cortés?», en *Bikoret veParshanut*, eds., Judith Dishon y Shmuel Raphael, Ramat Gan, La Universidad de Bar Ilan, 39, pp. 9-15.
- HUS, MATTI (2013): «La relación entre la novena *maqama* en el *Libro de las fábulas* de Yaacov Ben Elazar y las Historias del Rey Salomón y la Reina de Saba», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 1 de agosto (Conferencia en hebreo).
- KIMHI, RABBI DAVIDI (1967): *Rabbi Davidis Kimchi Radicum Liber sive Hebreum Bibliorum Lexicon. Cum animadversionibus Eliae levitate*, eds., Jo. H. R. Biensenthal y F. Lebrecht, Second edition, Jerusalem, Impensis G. Bethge, Typis Friedlaenderianis.
- KRUK, REMKE (1993): «Warrior Women in Arabic Popular Romance», *Journal of Arabic Literature*, 24, pp. 213-230.
- LE GOFF, JACQUES (1992): *The Medieval Imagination*, trans., Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press.
- LE GOFF, JACQUES Y NICOLAS TRUONG (2003): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- MORRAY-JONES, CHRISTOPHER (2002): «Solomon and the Queen of Sheba», en *Transparent Illusion. The Dangerous Vision of Water in Hekhalot Mysticism. A Source-Critical and Tradition-Historical Inquiry*, Leiden, E. J. Brill, pp. 230-289.
- ROSEN, TOVA (2006): *Hunting Gazelles: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, trans. Oran Moked, Tel Aviv, University of Tel Aviv.
- SEGURA GRAÍÑO, CRISTINA (2009): «La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante», *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, eds., Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte CSIC, pp. 93-100.

- SALISBURY, JOYCE E. (1996): «Gendered Sexuality», en *Handbook of Medieval Sexuality*, eds. Vern L. Bullough & James A. Brundage, New York, Garland, pp. 81-102.
- SCHINDLIN, REUVEN (1993): «Las historias de amor de Yaacov Ben Elazar: entre literatura árabe y romance», Actas del Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo XI, Vol. III, Jerusalén, La Unión Mundial de Ciencias del Judaísmo, pp. 16-20.
- SCHIRMANN, HAYYIM (1962): «Les contes rimées de Jacob Ben Elazar de Tolède», en *Etudes d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, I, pp. 285-297.
- (1997): *La Historia de la Poesía Hebrea en la España Cristiana y al Sur de Francia*, Ed. Ezra Flaisher (actualización), Jerusalén, Magnes.
- SOLTERER, HELEN (1991): «Figures of Female Militancy in Medieval France», *Signs. Journal of Women and Culture and Society*, 16, pp. 522-549.
- SPEARING, ANTHONY COLIN (1993): *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narratives*, Cambridge, Cambridge UP.
- SPIEGEL, GABRIEL (1994): «Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media», en *Historia y literatura*, ed., Françoise Perus, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 123-161.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN, ed. (1986): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge & Mass., Harvard UP.
- TOBI, YOSEF (2014): «De Babel a Sefarad: Dunash Ben Labrat el fundador de la poesía laica hebrea en la Edad Media», *Dahak*, 4, pp. 15-43.
- YAHALOM, YOSEF (2013): «La *maqama* romance», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 30 de Julio.

EL ALEGATO FEMINISTA EN LA DISPUTA¹ DE MARIVAUX

CLAUDIA PENA LÓPEZ

Universidad del País Vasco UPV/EHU

MARIVAUX FORMA PARTE DE ESOS autores desestimados en su época que no obtuvieron el honor de erigirse como referentes de su siglo hasta su muerte. Pese a haber tenido que vivir tras la sombra de Molière, considerado uno de los mejores dramaturgos de todos los tiempos, Marivaux supo permanecer fiel a su esencia y grabó su nombre con letras de oro en la historia de la dramaturgia universal. Tal hazaña no estuvo exenta de polémica y aún hoy en día abundan quienes ven al teatro marivaldiano como simplista y sentimentalista. Nada más lejos de la realidad. En el siglo XVIII el autor de *Candide* [Voltaire, 1759] sentenciaba que Marivaux había pasado su vida reescribiendo una misma obra. Cómo lograr que calase el fondo de su mensaje fue, y sigue siendo, uno de los obstáculos que hacen que el autor no siempre goce de su merecido reconocimiento.

Esta problemática puede vincularse con la lacra actual de una sociedad que no termina de sustentarse sobre los ideales encarnados por el feminismo; lo que resulta cuando menos alarmante, puesto que en el siglo XVIII Marivaux ya había defendido el principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre. En palabras de Gaudry-Hudson [1991]: «Marivaux tenía gran afinidad con las mujeres inteligentes y a menudo hablaba a su favor»². Su obra teatral, que ya a partir del siglo XX comienza a recibir la atención merecida y a ser muy representada en Francia,

¹ Marivaux concibe *La disputa* hacia el final de su carrera literaria. La obra consta de un acto compuesto por veinte escenas y transcurre en una misteriosa casa en los confines del bosque. La trama pretende elucidar si la infidelidad es innata al ser humano y determinar si esta se manifiesta más en los hombres o las mujeres. Para ello, cuatro bebés, dos niños (Mesrín y Azor) y dos niñas (Eglé y Adina), crecen aislados los unos de los otros hasta el día en que por fin se conocen, y se enamoran. Herminia y Mesrú serán los encargados de educarlos, a petición del padre del Príncipe.

² La traducción es nuestra.

es una auténtica joya en la que se refleja la reivindicativa filosofía del autor. Sin embargo, muchos estudiosos del siglo XVIII no parecen tener en cuenta la lucha feminista de Marivaux y siguen insistiendo en la misoginia de la época: «La mala reputación de la mujer es un hecho en el siglo XVIII. (...) Es inconstante, tiende demasiado al placer...» [Richardot, 2002: 12]³. Parece que Marivaux sea el único que defiende, en la primera mitad del siglo XVIII, la causa de las mujeres libres y liberadas, que experimentan deseo.

Lo más fascinante de la creación teatral de Marivaux son la pertinencia y actualidad de su pensamiento a pesar del paso del tiempo; y es precisamente esta perennidad la que hace que su obra pueda concebirse como un profundo estudio de la naturaleza humana, aplicable a todo contexto. Lo que Voltaire parecía no entender era la metáfora oculta bajo esa apariencia simplista de unas obras de teatro protagonizadas casi siempre por unos mismos personajes tipo. Los vaivenes sentimentales, las dudas, los malentendidos amorosos y las alcahuetas son las herramientas que presentan al ser humano en toda su crudeza: como un ser vano y plano. Precisamente detrás de lo que dicen los personajes es donde se encuentra el auténtico mensaje, la enseñanza de nuestro autor, que se esmera en susurrar a gritos que el ser humano es incapaz de trascender, de ir más allá, de percibir (y en consecuencia de apreciar) lo real. Una mordaz crítica social tan acertada en su época como en la nuestra, y es que el único ciego mayor que el que no quiere ver, es el que no puede hacerlo.

Remitirse a este mensaje de Marivaux puede contribuir a explicar por qué ha pasado desapercibido, infiltrándose sigilosamente en nuestras bibliotecas y teatros, sin que nadie se atreviese a darle forma al claro mensaje feminista del autor. A pesar de ello, en la crítica de Voltaire reside la clave para comprender lo que Marivaux predica en su obra: el amor es el sentimiento universal capaz de elevarnos, que no reducirnos, a todos a un mismo nivel, el amor equipara y nos define como personas. Para entender el pensamiento del autor, que será desentrañado más adelante, es

³ Ibid.

fundamental remitirse a las acepciones que la palabra amor tiene en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE):

1. Sentimiento del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
2. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
3. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.
4. Tendencia a la unión sexual.
5. Voluntad, consentimiento.

Estas definiciones del amor nos permitirán descifrar mejor el mensaje inherente a toda la obra del autor, sin duda más evidente en *La disputa*⁴. Esta comedia de un solo acto, adalid del amor como un sentimiento natural en el ser humano, demuestra que este necesita de la complementariedad del ser amado. Para nuestro autor, una pareja son dos partes iguales de un todo que los lleva a querer unirse en todos los sentidos (incluida la consumación del deseo carnal) y, lo que es más importante, desde la voluntad y el consentimiento mutuos.

Quizás, la filosofía de enseñanza pasiva (predicando con el ejemplo) del autor no fuese el método más eficaz para lanzar un mensaje que Simone de Beauvoir sí explicitó e hizo visible en *El segundo sexo* [Beauvoir, 1949]. Podría resultar útil establecer un vínculo ideológico entre ambos autores que ayudase a comprender el tan travestido y «silencioso» alegato feminista. En su magistral ensayo, Simone de Beauvoir señala con acierto que la mujer ha sido históricamente alienada por el hombre, atribuyéndosele un rol que no solo no le permitía ser por sí misma, ni la consideraba parte de un «par humano» (al igual que hembras y machos de otras especies) sino que ni siquiera la concebía como complemento del hombre. Una insultante realidad que sigue vigente y que contrasta con el tratamiento de la alteridad que Marivaux hace en su obra. Para él, comprender al Otro implica comprenderse a uno mismo, a sus iguales, independientemente del género. Así pues, su concepción sociológica analiza la reali-

⁴ Pierre Carlet Chamblain de Marivaux, *La dispute*, 1744.

dad desde una perspectiva humana, lo que proyecta una imagen de hermanamiento entre personas, constituyentes todas ellas de un colectivo cuya igualdad, de no ser por la corrupción social, no tendría fisuras.

Nos parece que *La disputa* [1744] es la obra que mejor permite defender el feminismo en Marivaux. Pese a haber visto la luz a mediados del Siglo de las Luces, y al igual que la práctica totalidad de la obra del autor, *La disputa* podría constituir perfectamente un retrato de la sociedad actual. En ella, los personajes femeninos defienden ya en el siglo XVIII lo que empieza ahora a calar en nuestra sociedad, aunque a cuentagotas. Por una parte, defienden la sexualidad femenina, el derecho y la necesidad del disfrute, del goce, como argumento de que una relación sexual basada en la igualdad es el único medio de legitimarla y darle sentido. Eglé es muy consciente de ello y recrimina a sus cuidadores que consideren que está en peligro en presencia de Azor, como si ella, también humana, no pudiese decidir y pensar por sí misma:

¿Ayuda para qué? ¿Para protegerme del placer que me procuraba? Estaba feliz de que me tomase la mano, lo hacía con mi permiso, la besaba mientras podía, y enseguida lo llamaré para que vuelva a besármela, tanto para su placer como para el mío [Marivaux: Escena 5]⁵.

Otra de las premisas defendidas por el autor, lo que es algo excepcional en su época, la constituye la defensa de la libertad amorosa femenina. Resulta cuando menos paradójico que, en el siglo del libertinaje, este solo se perciba, en la inmensa mayoría de los casos, como positivo si es ejercido por varones. Afortunadamente Marivaux es consciente de tal paradoja y la quebranta gracias a Eglé: «Me agrada ser amada, lo confieso, y en lugar de un camarada, si hubiera cien, querría que todos me amasen, se trata de mi placer. Quiere mi belleza para él solito, y yo pretendo que sea para todo el mundo» [Marivaux: Escena 15]. De nuevo Eglé, que profiere tan firme alegato, no duda en aseverar también en la Escena 15 que nadie más que ella es dueña de su cuerpo:

⁵ La traducción es nuestra. Los nombres de los personajes han sido hispanizados.

«Mis manos son mías, digo yo, me pertenecen, y él prohíbe que otro las bese».

No obstante, ese amor, tan exaltado en un primer momento, es sensible al cambio, a la inconstancia («infidelidad», en el lenguaje del autor), en cuanto se pretende controlar al otro, privarlo de autonomía, algo de lo que Eglé es más que consciente cuando le relata a Carisa que Azor no le permitió quedarse a solas con Mesrín:

Y ese fantoche de Azor no le concedió ni la mano ni la compañía, lo regañó y se lo llevó bruscamente sin tener en cuenta mis deseos. ¡Ja! Así que no soy dueña de mí misma, no confía en mí, ¿acaso teme que me amen? [Marivaux: Escena 15].

Cabe señalar que las ejemplares muestras de la impronta feminista en la obra marivaldiana son comunes a todas sus obras y a ellas se une la oposición a una de las cuestiones más polémicas todavía en el siglo XXI: la necesidad social de atribuir etiquetas a uno y otro sexo. Así pues, Marivaux se sirve de una disputa acerca de la inconstancia (¿quién es infiel por naturaleza, el hombre o la mujer?), que conducirá a los personajes a presenciar un experimento social que pretende esclarecer la incógnita. De acuerdo con la filosofía del autor, y con la propia definición de la palabra amor (DRAE), mujeres y hombres son dos partes de un todo indisoluble cuya única concepción posible es la humana. De acuerdo con esto, todos somos personas y compartimos valores, necesidades y pulsiones independientemente de los roles que se nos adjudican por nacimiento. El Príncipe, en un diálogo con su interlocutora y amante, Herminia, explica de dónde surge la idea de este experimento social:

EL PRÍNCIPE. — La cuestión es la siguiente: hace dieciocho o diecinueve años que esta misma disputa acaeció en la corte de mi padre [...] Este, filósofo por naturaleza, no compartía vuestra opinión, y decidió llevar a cabo un experimento que no dejaba nada que desear y que le permitiría descubrir a qué atenerse. Llevaron a cuatro bebés, dos de vuestro sexo y otros dos del mío, a un bosque en el que mi padre había hecho construir esta casa expresamente para ellos. Todos tenían sus propias dependencias y aún ahora ocupan un terreno del que jamás han salido, de tal modo que nunca se han visto [...] Así pues, se les va a conceder por primera vez la libertad

de salir de sus respectivos recintos y de conocerse; les han enseñado la lengua que hablamos. Podemos concebir las interacciones que van a tener como si acaeciesen en el principio de los tiempos, asistiremos al renacimiento de los primeros amores, veamos qué sucede [...] [Marivaux: Escena 2].

Si bien es cierto que se aprecian en el autor tratamientos o actitudes diferentes en mujeres y hombres, estos no son, en su mayoría, más que el fruto de las convenciones sociales. Lo primordial es ser conscientes de que el análisis ejecutado por el autor no diferencia en ningún momento entre mujeres y hombres, sino que aborda esencialmente situaciones de carácter humano. Uno de los reflejos comportamentales de los estereotipos sociales fruto de los roles educativos que se esfuerzan en sexualizar a las personas desde la cuna derivaría, entre otras, en que la primera interacción entre dos mujeres suele ir acompañada de rivalidad, mientras que para los hombres se partirá de la camaradería. A continuación, comparamos, respectivamente, las reacciones de Eglé y Adina al verse por primera vez, que destacan por la comparación y la envidia, [Marivaux: Escena 9] con las de Mesrín y Azor, que caricaturizan la conducta simplista de los hombres, que nada tiene que ver con la sofisticada conducta femenina:

EGLÉ. — Me está considerando detenidamente, pero no me está admirando, no es un Azor. (Se mira en un espejo.) Y mucho menos una Eglé... y sin embargo creo que se está comparando.

ADINA. — No cabe duda de que es la más bella quien debe esperar que se fijen en ella y se asombren.

MESRÍN. — Os dijeron: ¿conocéis a personas? [...]

AZOR. — Eso es lo que es, lo mismo digo, un buen camarada, y otro buen camarada, ¡qué importa el rostro!

MESRÍN. — [...] Por cierto, ¿vos coméis? [Marivaux: Escena 13].

En este diálogo, en la escena 9, entre Eglé y Adina, Marivaux logra plasmar a la perfección cómo las mujeres, en un primer encuentro, tienen tendencia a dejarse llevar por una vanidad que es propia al ser humano pero en la que las mujeres encuentran un peligroso cobijo, por ser un dardo envenenado lanzado por la sociedad que históricamente siempre les ha impuesto la dictadura de lo estético. Cuando Carisa invita a Eglé a contemplarse

en el arroyo, «despierta en ella una pulsión autoerótica de una intensidad que evita limitar a toda costa» [Martin, 2006: 150]. Dicha vanidad se descubre al mismo tiempo que se toma consciencia de la propia apariencia física, lo cual sucede para nuestros personajes, y en especial para Eglé, por mediación de las aguas de un arroyo, de un espejo y de una fotografía, sucesivamente, que le devuelven un reflejo bellissimo y encantador:

¿Cómo que bella? ¡Admirable! Tal descubrimiento me fascina. (Vuelve a mirarse). El riachuelo reproduce todos y cada uno de mis gestos, y todos me gustan. Han debido disfrutar mucho mirándome, Mesrú y vos. Me pasaría la vida contemplándome; ¡cuánto me voy a estimar en adelante! [Marivaux: Escena 3].

En *La disputa*, el dramaturgo va más allá de la ruptura de los prejuicios y perfila un alegato del feminismo que, si bien en su época no recibió la atención merecida⁶, se posiciona hoy como una excelente defensa del feminismo contemporáneo, lo cual era difícilmente imaginable tras el revuelo que provocó el montaje de Patrice Chéreau⁷. Sin embargo, *La disputa* es, hoy en día, una de las obras de Marivaux que más se representa en Francia, gozando de una gran aceptación por parte del público, lejos ya de atribuirle la transgresión que se le reprochara antaño. Fiel a las inquietudes sociológicas de su época, Marivaux se interesó por el libertinaje, el ser humano y su inconstancia. En esta obra de teatro se reflexiona precisamente acerca de una realidad que todavía no está socialmente asumida en el siglo XXI: la inconstancia es tan inherente a mujeres como a hombres. Para defender su punto

⁶ Esta obra de Marivaux suscitó una gran polémica en su época y solo fue representada en una ocasión en 1744. La representación en un acto es una suerte de sucedáneo formal que Marivaux privilegia, ya que le permite condensar todos los principios de su escritura sin sacrificar la facilidad de la simplificación; ello deriva en una obra de gran densidad y eficacia, campo de experimentación en lo que el autor se lo permite todo.

⁷ El montaje de Chéreau fue tan rompedor que parece que nos encontremos ante otra «disputa». Su interpretación de esta obra de Marivaux marcó a toda una generación, tanto despertando admiración como todo lo contrario [Leal, 2006]. Chéreau elaboró una lectura crítica de Marivaux y reinterpretó su obra para sugerir una construcción dual de la oposición entre naturaleza y cultura. Su montaje aúna la ligereza y la gravedad de la obra de Marivaux.

de vista, Marivaux recurre irónicamente a uno de los grandes tópicos sobre la esencia femenina: el pudor y la timidez. De este modo consigue criticar dicho tópico y lo ataca directamente sirviéndose de él de manera burlesca, en una suerte de psicología invertida: «La alusión al pecado original pone de manifiesto la fragilidad del argumento (de Herminia). En la Biblia, la timidez y la vergüenza a verse desnudos no aparece hasta que no se consume el fruto del árbol del conocimiento, y este pudor recién descubierto no está, que se sepa, reservado a Eva» [Martin, 2006: 141]. Veamos cómo lo exponen los promotores del experimento:

HERMINIA. — Sí, señor, y lo sigo pensando. La primera inconstancia o la primera infidelidad tuvo que venir de parte de alguien tan audaz que ni se sonrojase. No se puede pretender que las mujeres, con el pudor y la timidez que les era y es natural, desde que el mundo y su corrupción existen, hayan sido las primeras en sucumbir a un vicio del corazón que requiere tanta audacia, tanto libertinaje sentimental y todo ese descaro del que hablamos. ¿Cómo van a haber sido ellas? ¡No hay quien se lo crea!

EL PRÍNCIPE. — [...] No tengo aprecio alguno al corazón de los hombres, he de admitirlo; lo creo de lejos más propicio a la inconstancia y a la infidelidad que el de las mujeres; solo excluyo al mío, a quien tampoco le concedería tal honor si amase a cualquier otra mujer en lugar de a vos [Marivaux: Escena 1].

Si de acuerdo con los estereotipos una mujer carece de voluntad, de decisión y es púdica por naturaleza, sería naturalmente imposible que la primera inconstancia surgiese de una figura femenina, sobre todo teniendo en cuenta que los hombres son naturalmente libertinos, descarados y pérfidos; defectos que solo la fuerza del amor es capaz de corregir.

Para desmontar esta teoría, Marivaux recurre a cuatro personajes (dos mujeres y dos hombres) a los que incomunica desde su nacimiento al más puro estilo rousseauiano⁸ con el fin de demostrar que, en un contexto de aislamiento social, es la naturaleza humana quien toma las riendas y pone de manifiesto que las pulsiones no son propias de un género, sino de personas:

⁸ Rousseau sostenía que el ser humano era bueno por naturaleza y que se corrompía al entrar en contacto con la sociedad.

EL PRÍNCIPE. — Vamos a preguntárselo directamente a la naturaleza, solo ella puede responder a la pregunta sin equívoco, y seguro que se pronunciará a vuestro favor [...] Para saber con certeza si la primera inconstancia o la primera infidelidad provino de un hombre, como vos lo presumís, al igual que yo, tendríamos que haber sido testigos del inicio del mundo y de la sociedad [...] Lo presenciaremos. Sí, los hombres y las mujeres de aquel entonces, el mundo y sus primeros amores aparecerán ante nuestros ojos tal y como fueron, o al menos tal y como debieron de haberlo sido. Puede que las aventuras no sean las mismas, pero los caracteres y los sentimientos serán idénticos, y las almas tan puras como las primeras, más puras aún si eso es posible [...] [Marivaux: Escena 1].

Azor y Eglé son presas nada más verse de la belleza del otro, se consideran dignos de ser amados, amables, y son víctimas de una reciprocidad admirativa que hace que los pasos lógicos del arte amoroso se vayan sucediendo a una velocidad vertiginosa, que pasen de contemplarse a desear tocarse y terminen por afirmar que ya no conciben la existencia el uno sin el otro. Por consiguiente, ambos parecen respetar a rajatabla las definiciones del amor, anteriormente referidas. El mayor valor simbólico recae indiscutiblemente en el hecho de Eglé declare que él es suyo y ella suya. Ello lleva al amor al intrincado terreno de la posesión del otro, pero sin que se establezca supremacía alguna, desde la igualdad:

AZOR. — El placer de veros me ha dejado sin palabras [...] Mi corazón desea vuestras manos.

AZOR. — En mi propio mundo, al que no pienso regresar, puesto que no estáis en él, y no quiero perder vuestras manos, mis labios y yo ya no sabríamos vivir sin ellas.

EGLÉ. — Ni mis manos vivir sin vuestra boca... Pero, he oído un ruido, son personas de mi mundo. Escondeos tras los árboles, no vayan a asustarse, ya os llamaré [...] Me lo han dicho, estáis hecho expresamente para mí, y yo para vos, me lo acaban de decir. Esa es la razón de que nos amemos tanto: soy vuestra Eglé, y vos mi Azor [Marivaux: Escena 4].

Paradójicamente, la imagen más bella de la concepción amorosa viene de la mano de Amina, que describe a su contendiente a través de la concepción del amor que ella misma tiene gracias

a su enamorado. Compara la mirada engatusada propia del ser enamorado a la indiferencia de unos ojos que no lo están, que no transmiten nada, no provocan regocijo alguno. La ausencia de amor es la causante de que la mirada no brille:

Tiene unos ojos... ¿Cómo explicarlo? Unos ojos que no agradan, que miran y ya está; una boca ni grande ni pequeña, que le sirve para hablar; una silueta recta, recta, y que aun así sería como la nuestra si estuviese bien hecha; tiene unas manos que vienen y van, unos dedos largos y delgaduchos, creo; una voz tosca y agria. Sabréis reconocerla [Marivaux: Escena 12].

Una de las maneras socialmente impuestas para escapar a la inconstancia, o de las claves para tener éxito en las relaciones amorosas, residiría en promover la separación. Suele decirse que las más bellas historias de amor se construyen gracias a la ausencia, que intensifica el sentimiento amoroso y propicia el júbilo en el reencuentro. Se trata de un lugar común en la literatura amorosa, del que se sirven los libertinos para seducir a sus «presas»; así lo hace, por ejemplo, Valmont con la Presidenta de Tourvel en *Las amistades peligrosas* [Laclos: 1782]. De acuerdo con la experiencia amorosa de Carisa y Mesrú, es posible hastiarse del otro y la separación se presenta como el único medio para que el amor salga reforzado tras esta, por lo que previenen de la inconstancia:

CARISA. — [...] Es necesario que de vez en cuando se priven del placer de verse. [...] Se lo aseguro, si no lo hacen el placer disminuiría y les sería indiferente (estar juntos).

[...]

MESRÚ. — No se rían. Les está dando un muy buen consejo. Si Carisa y yo nos seguimos queriendo, es gracias a habernos separado de vez en cuando y a haber seguido su consejo.

EGLÉ. — [...] Yo no necesito su presencia, ¿que por qué? Pues porque no me encandilan, no tienen encanto, mientras que Azor y yo sí: él es tan hermoso, tan admirable y atractivo que nos encantamos cuando nos contemplamos.

AZOR. — (tomando la mano de Eglé.) Solamente su mano, la mano de Eglé, miren, nada más que su mano, ya sufro cuando no la tengo, y cuando la tengo, me muero si no la beso, y cuando la beso, muero de nuevo.

[...]

CARISA. — Puede que, hartos de verse, estarían tentados a dejarse para amarnos a nosotros [Marivaux: Escena 6].

En este diálogo encontramos uno de los rasgos principales de la ideología marivaldiana. La ignorancia es un arma muy peligrosa, la inocencia de los personajes y su falta de experiencia hace que se recreen en la intensidad de sus actuales sentimientos y que creen firmemente que no existe nada susceptible de cambiarlos. Por otra parte, se ponen de manifiesto dos premisas: por una parte, que la clarividencia nunca se ejerce desde dentro, sino que recae sobre espectadores externos a la acción; por otra, que solo los agentes tienen un conocimiento real de lo que sucede, es decir, que solo entiende plenamente quien está concernido e implicado en primera persona. Asimismo, se aprecia que en este sentimiento amoroso no se hace ninguna discriminación entre lo que sienten Azor y Eglé: ambos desean estar juntos, amarse en todos los sentidos de la palabra, consienten y se conciben como dos seres complementarios.

Partiendo del principio de que los personajes están descubriendo el mundo, con una mirada de inocencia y sin sentirse influenciados por la sociedad, más allá de los comportamientos que hayan podido adoptar mediante la compañía de Carisa y Mesrú, sus «cuidadores», Marivaux hace un guiño al mito de la caverna y asegura que uno solo puede extrañar aquello que conoce. Así pues, los cuatro personajes protagonistas de dos historias paralelas, que acabarán por ser tres, refuerzan la idea de que la novedad supone un gran peligro: «No es que él sea mejor, es que cuenta con la ventaja de ser un recién llegado» [Marivaux: Escena 15].

Para Carisa y Mesrú, conocedores de las costumbres sociales, parece que otra de las maneras de evitar la tentación a favor de la fidelidad, que se presenta como obligación moral, sea mostrarse cobarde y no confrontarse al objeto del deseo, sino evitarlo: «¡No importa, haced un esfuerzo, ánimo! No lo miréis» [Marivaux: Escena 15]. No obstante, todo apunta a que para nuestros personajes la inconstancia es algo natural, el desenlace lógico del inconformismo propio al ser humano, que siempre quiere más.

El ego es fundamental a la hora de cometer una inconstancia: ya sea por competición, para demostrar ser mejor que su rival o como una suerte de lección moral para un examante por el placer que provoca sentir que te echan de menos, de lo que Eglé brinda un excelente ejemplo: «Pues no, tampoco me importaría que Azor me extrañase, mi belleza lo merece, ni tiene nada de malo que Adina suspire un poco, para que aprenda a subestimarse» [Marivaux: Escena 16].

Si bien la inconstancia es tan natural en mujeres como en hombres, las motivaciones en cambio son muy diferentes: las primeras actuarán, según Marivaux, movidas por el deseo de reforzar su ego cuando se enfrentan a una rival; los segundos, como consecuencia inevitable de la producción de testosterona, que los acerca a su primitiva faceta animal de reivindicar lo que es suyo, de marcar territorio, en palabras de Azor cuando ve que Mesrín sucumbe a los encantos de su amada Eglé: «¡Ey, cuidado! Esta no es vuestra blanca, es la mía, estas dos manos son mías, vos no pintáis nada aquí» [Marivaux: Escena 13]. Mientras que el hombre solo desea ganar, la mujer es inconstante porque considera haber perdido la atención que merece o teme perderla en beneficio de otra mujer, así lo demuestran respectivamente Eglé y Adina:

ÉGLÉ. — [...] No sé qué es un Mesrín, pero ni os miraría si me viese a mí; yo tengo un Azor que es mejor que él, un Azor al que amo, que es casi tan admirable como yo, y que dice que soy su vida; vos no sois la vida de nadie. Además, tengo un espejo que acaba de confirmarme todo lo que mi Azor y el riachuelo aseguran. ¿Acaso hay algo más poderoso?

[...]

ADINA. — ¡Ya sé cómo hacer que entre en razón! Solo tengo que quitarle a su Azor, que no me interesa lo más mínimo, y así estaremos en paz [Marivaux: Escenas 9 y 10].

Uno de los momentos más relevantes es la constatación de que mujeres y hombres son iguales en lo que a inconstancia se refiere, lo que se confirma con el siguiente diálogo, en el que se comprueba que el anhelo de infidelidad nace al mismo tiempo en Eglé y Mesrín. El espectador puede imaginarse que en el momen-

to en que esta infidelidad se consume, Azor y Amina también actuarán, fuera de la escena, «contra la moralidad», ya que pese a haber dado un mayor protagonismo a la pareja originalmente conformada por Azor y Eglé, ambas parejas han ido compartiendo historias paralelas:

MESRÍN. — Es que hace ya tiempo que paseo.

EGLÉ. — Tiene que descansar.

MESRÍN. — E impediría que la hermosa dama se aburriese.

EGLÉ. — Sí, lo impediría.

AZOR. — ¿Acaso no ha dicho que quería estar sola? Si no fuera por eso, yo me encargaría mejor que vos de que no se aburriese. ¡Vámonos! [Marivaux: Escena 14].

En cualquier caso, la inconstancia puede resumirse a la avaricia, a no querer perder nada, a quererlo todo y ser incapaz de elegir, lo que es un rasgo común en ambos sexos. Las célebres y clásicas contradicciones de los personajes marivaldianos cobran forma en este diálogo entre Carisa y Eglé, cuyo corazón parece estar dividido, si bien sabe perfectamente por qué desea inclinarse:

EGLÉ. — Nada me satisface: por una parte, el cambio me entristece; por otra, me complace. No puedo elegir entre uno y otro, ambos son importantes. ¿Cuál de los dos es más indispensable? ¿Debo infligirme tristeza? ¿Debo complacerme? Os reto a responder.

CARISA. — Consultadlo con vuestro corazón, sentiréis que condena vuestra inconstancia.

EGLÉ. — Ya veo que no escucháis: mi buen corazón lo condena, mi buen corazón lo aprueba, dice que sí, dice que no, está dividido, así que solo queda elegir lo más fácil.

CARISA. — ¿Sabéis qué decisión tomar? Debéis huir del camarada de Azor; venga, vayámonos, así no tendréis que luchar.

EGLÉ. — (Viendo que Mesrín se acerca). No, pero es tarde para la huida: aquí llega la lucha, el camarada se acerca [Marivaux: Escena 15].

La disputa ayuda a Marivaux a defender el regreso a los orígenes, como una especie de invitación a un retorno a la autenticidad, a obrar por uno mismo al margen de lo socialmente establecido. No obstante, resulta inevitable plantearse si realmente el ser humano es infiel por naturaleza o hasta qué punto es posible remitirse a la esencia del comienzo de la humanidad. Parece

que nuestros personajes, pese a toda una vida de aislamiento y de desconocimiento del otro, no son capaces de desvincularse totalmente del peso de la conciencia social. Esto se traduce en un deseo de justificación de la inconstancia, en lugar de asumirla como algo meramente natural, así como de la experimentación de un fuerte alivio de la culpa cuando se les comunica que se les ha pagado con la misma moneda. La reacción de Azor, cuando se entera de que Eglé y Mesrín están juntos, da fe de ello: «¡Ah, mejor, sigan! Yo ya no me preocupo por vos; espérenme, ahora vuelvo» [Marivaux: Escena 17]. A partir de este desenlace, se critican la complacencia y la incapacidad de obrar por sí mismo y asumir de forma totalmente autónoma las consecuencias de sus actos; de este modo, resulta reconfortante que otros hayan obrado de la misma manera y se opta por la comodidad a la hora de enfrentarse a un acto socialmente desnaturalizado.

A través de las veinte escenas de esta obra de teatro, hacemos un recorrido que pretende diferenciar las imposiciones sociales de lo que sucede al margen de estas, por su identidad propiamente humana. De este modo, Marivaux nos conduce a la que, para él, es la única conclusión posible: el ser humano es infiel por naturaleza, independientemente de su sexo, las personas comparten vicios y virtudes idénticas y lo único que las diferencia y conduce a que se establezcan juicios erróneos es el hecho de que las maneras de proceder de mujeres y hombres, al igual que sus caracteres, no se desarrollen de la misma manera. «Se da una antítesis manifiesta que opone la amistad entre hombres y la envidia de las mujeres» [Martin, 2006: 147].

Así pues, el autor concluye su enseñanza recurriendo a los mismos personajes que la iniciaron, el Príncipe y Herminia, como símbolos del sentido cíclico de la existencia humana, lo que determina la universalidad y atemporalidad de su obra: a lo largo de los siglos la humanidad ha sucumbido una y otra vez a las mismas trampas, se ha dejado engañar por las apariencias y ha compartido el deseo y la necesidad de amar y ser amada, elevando a lo más alto un sentimiento que, lejos de ser banal, es el motor de la existencia y hace que todos estemos al mismo nivel.

EL PRÍNCIPE. — (...) Ninguno de los dos sexos tiene nada que reprocharse, señora, los vicios y las virtudes del uno son idénticos a los del otro.

HERMINIA. — ¡Ay! Os lo suplico, alguna diferencia sí hay: vuestro sexo hace gala de una perfidia horrible, cambia a la más mínima sin siquiera buscar pretextos.

EL PRÍNCIPE. — He de admitir que la conducta del vuestro es cuando menos más hipócrita, y en consecuencia más decente: se enfrenta más a su conciencia que el nuestro [Marivaux: Escena 20].

A lo largo de *La disputa*, somos testigos de la evolución psicológica de los personajes, que pasan de estar encerrados a ser conscientes de su persona y descubrir que existen más seres de su misma condición. Marivaux nos muestra reacciones muy similares la primera vez que los personajes ven sus respectivos reflejos; se ve cómo interactúan unos con otros y cómo todos ellos desean complacer y ser complacidos. En *La disputa* se reivindica la igualdad sexual de mujeres y hombres, se defiende la naturaleza humana frente a cualquier otra matización artificiosa, y se critican las convenciones sociales, que se consideran desnaturalizadoras y pervertidoras de la esencia humana. De acuerdo con esto, Marivaux critica duramente los irreales estándares y roles de género, se pronuncia en contra de la (mala) educación social y recrimina al ser humano su incapacidad y su rechazo a la hora de eliminar una alteridad larga e injustamente atribuida a las mujeres. No en vano, como bien señaló Samia Spencer [2017]: «Aunque todos los escritores de este siglo (XVIII) trataron la figura de la mujer y sus diversos problemas, no cabe duda de que ninguno la analizó ni comprendió mejor que Marivaux»⁹.

BIBLIOGRAFÍA

AJLAN, IBRAHIM (1998): *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, tesis inédita, Université Toulouse-Le Mirail, Bibliothèque Universitaire UTLM.

⁹ La traducción es nuestra.

- ALBISTUR, MAÏTÉ Y ARMOGATHE, DANIEL (1977): *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Des femmes.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1949): *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- BUTLER, JUDITH (2005): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
- CARON, MELINDA (2014): «Les études sur la femme», *Dix-Huitième*, 46, pp. 219-234.
- D'HONDT, JACQUES (1996): *Le philosophe travesti*, Europe.
- DELON, MICHEL (2004): «De Marivaux à Rousseau», *Magazine littéraire*, 433.
- GAUDRY-HUDSON, CHRISTINE (1991): «L'absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne», *Études françaises*, 27, pp. 35-41.
- JUTRIN, MONIQUE (1975): «Le théâtre de Marivaux, une «phénoménologie» du cœur?», *Dix-huitième Siècle*, vol. 7, 1, pp. 157-179.
- LEAL, JULI (2006): *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis.
- MARTIN, CHRISTOPHE (1996): «Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme dans La Double Inconstance de Marivaux», *Littératures*, 35, pp. 57-99.
- MARTIN, CHRISTOPHE (1999): «Tentations et 'embarras de l'âme' chez Marivaux», *Revue des Sciences humaines*, 254, pp. 129-138.
- MARTIN, CHRISTOPHE (2006): «Voir la nature en elle-même. Le dispositif expérimental dans La Dispute de Marivaux», *Coulisses, revue de théâtre*, 34, pp. 139-152.
- MOYA JIMÉNEZ, VIRGILIO (2001): *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.
- RICHARDOT, ANNE, dir. (2002): *Femmes et Libertinage*, Rennes, PUR.
- SPENCER, SAMIA (2017): «La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux», *Language Quarterly*, 15, pp. 9-11.
- VÁZQUEZ, LYDIA ET AL. (2008): «Marivaux, moderne & libertin», *Revue des Sciences Humaines*, 291, pp. 27-36.
- VÁZQUEZ, LYDIA (en prensa), «La comédie mélancolique chez Marivaux», *Homenaje a Juan Bravo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VOLTAIRE (1759): *Candide, ou l'optimiste*.
- WALD LASOWSKI, PATRICK (2000): «Introduction» a *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Pléiade.

TEATRO TRANSMEDIA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: *LA COCINA DE WESKER/PERIS-MENCHETA*

STEFANI TSVETOSLAVOVA KRASTEVA

Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

EL TEATRO TRANSMEDIA NOS DA LA POSIBILIDAD de expandir algunas experiencias teatrales creando materiales de distinta índole artística y difundiéndonlos a través de diferentes medios que han nacido como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías en ese mundo interconectado que es el siglo XXI. Surgen así un sinfín de posibilidades de conseguir que las obras de teatro tradicionales amplíen sus mundos. Hasta el momento en España no son muchas las experiencias de teatro transmedia y tampoco se tiene muy claro hasta dónde llegan los límites de este. No obstante, cada día aparecen más propuestas teatrales que se expanden por redes sociales o plataformas *online*.

Aquí nos centraremos en la representación teatral de *La cocina* dirigida en el 2016 por Sergio Peris-Mencheta. Fue un espectáculo producido por Centro Dramático Nacional y Barco Pirata Producciones que se estrenó el 18 de noviembre del año mencionado en el Teatro Valle-Inclán. Contaba con un elenco amplio de veintiséis actores y actrices.

La cocina no se planteó en sus inicios como un espectáculo transmedia, pero TVE aprovechó para integrarlo en su Laboratorio multimedia, *Escena 360*, por lo que el espectáculo se publicitó, tanto desde su página web <http://www.rtve.es/rtve/la-cocina/>, como desde el CDN como transmedia [Sánchez Montes, 2018: 226].

La obra se compone de dos elementos importantes: la representación teatral y la experiencia transmedia que consiste en una página web en la que encontramos diferentes contenidos adicionales que comentaremos en posteriores apartados.

Antes de entrar en materia debemos mencionar cuál es el propósito de este trabajo. Sergio Peris-Mencheta, como parte del proceso creativo del espectáculo, pidió a los actores y actrices que escribiesen unas cartas desde el nombre de sus personajes; cartas que se encuentran en el apartado «Conoce a los personajes» de la web. Lo que se consigue a través de esos textos es desarrollar la psicología de los personajes y crear otros nuevos, que son aquellos con los que nuestros protagonistas interactúan. De esta manera, si leemos las cartas antes de ver el espectáculo, podremos percibir la acción de forma más completa, ya que entenderemos a qué se deben ciertos movimientos y comportamientos.

Cuando consultamos por primera vez la obra nos dimos cuenta de que la mayoría de los cocineros, los más altos cargos del restaurante, son hombres; exceptuando a Anne y Bertha. Todas las demás mujeres ejercen de camareras y, exceptuando a Monique, ninguna tiene importancia para el desarrollo de la acción. Monique la tiene, pero únicamente porque es la novia del personaje más polémico de la obra.

Gracias a la experiencia transmedia de *La cocina*, cuando las mujeres escriben sus cartas ganan voz y nos cuentan sus problemas, dudas e inquietudes; algo que no hacen en la obra escrita o en la puesta en escena.

Nos encontramos así con una de las posibilidades del teatro transmedia a través de la que podemos observar cómo personajes femeninos que no tienen voz en la obra original pueden plantear algunas de las problemáticas femeninas que han acompañado a las mujeres durante toda la historia: el matrimonio, la maternidad, los abusos sexuales, la violencia de machista, las frustraciones de no poder obtener un mejor futuro por el hecho de nacer mujer. De esta manera, el papel femenino puede llegar a ganar una visibilidad que no tenía.

2. LA COCINA DE ARNOLD WESKER

El texto original fue escrito por Arnold Wesker en el año 1957 y pretendía ser un reflejo de la vida de la clase obrera tras la Segunda Guerra Mundial, pero sin intención de romper estereoti-

pos de género. Este dramaturgo inglés pertenece a la generación de los *Angry Young Man* y se dedica principalmente al teatro político y social, que se caracteriza por algunos elementos que se observan en *La cocina*: extrae los personajes de clases obreras, se mencionan temas relacionados con la historia del país y del mundo, los personajes toman conciencia de cómo el capitalismo los deshumaniza. Lo que busca Wesker es un mundo que no supere al hombre y se pueda vivir de forma más sencilla.

La cocina mezcla a personas de distintas nacionalidades, sexos, edades, que viven una vida colectiva por el empleo que tienen. En la cocina del Tivoli, un gran restaurante en la ciudad de Londres, conviven muchos tipos de personas que deben trabajar de forma frenética para ganarse la vida. Pierden sus personalidades, sus gustos, su importancia como personas debido a que deben servir unas 1500 comidas al día. Se vive una situación siempre tensa, rápida y mecánica cuyo protagonista es Peter debido a su actitud siempre agresiva que perturba el trabajo de sus compañeros; una actitud fruto del amor enfermizo que siente por Monique, camarera del restaurante.

Wesker no solo presenta cómo las personas trabajan sometidas al capitalismo y a las convenciones sociales, sino que busca momentos de respiro para hablar sobre cuáles son los sueños de las máquinas humanas que pasan su vida en el restaurante. Se mezclan el amor, las nacionalidades, las religiones y las distintas posiciones sociales para reflejar cómo es el mundo, pues para Wesker «El mundo, que para Shakespeare pudo haber sido un escenario, para mí es como una cocina, donde los hombres van y vienen sin quedarse el tiempo suficiente para comprenderse; una cocina donde los amores, las amistades y las enemistades se olvidan tan pronto como se realizan» [Wesker, 1973: 7].

Para nuestro trabajo, en cambio, interpretamos la cocina como un símbolo de nuestra sociedad patriarcal donde se encuentran desigualdades entre sexos. El desarrollo del feminismo y la concienciación sobre este han conseguido que leamos desde perspectivas diferentes. Personajes que no se pensaban como puestos en segunda línea hoy día pueden considerarse como tales. Se pueden evidenciar los prejuicios sexistas presentes en muchas

de las historias literarias tradicionales [Navas Ocaña, 2009: 14]. Hemos de tener en cuenta el contexto histórico y social en el que se escribió la obra, pero consideramos que si justificamos la posición de los personajes femeninos con la época en la que se escribió la obra o con la intención del autor, no estaríamos analizando el espectáculo desde nuestro contexto del siglo XXI. Lo que pretendemos es rescatar las problemáticas que afectaban y siguen afectando mayoritariamente a las mujeres y observar cómo el teatro transmedia puede colaborar con ello.

3. APUNTES SOBRE TEATRO TRANSMEDIA

Vivimos en un mundo mediático y tecnológico. Ni siquiera la realidad escénica, que se ha ido formando durante siglos ha podido apartarse de las nuevas creaciones y mecanismos.

Las nuevas tecnologías aplicadas al teatro aún llaman mucho la atención sobre sí mismas como medio o dispositivo, de manera que la transparencia comunicativa es quizá un anhelo por el momento imposible. Probablemente este no sea siempre un inconveniente, ya que podría decirse que viene de una sociedad cada vez más mediatizada por la pantalla de una televisión o de un ordenador [Abuín González, 2008: 34]. En absoluto se confundía Anxo Abuín cuando escribía estas palabras, pues hoy día las nuevas tecnologías en el teatro y la expansión de obras teatrales en Internet no parece tan novedoso, al menos no para las últimas generaciones que han crecido dependiendo de aparatos electrónicos. Quizá lo sea para el teatro como fenómeno artístico, pero no tanto para el actual espectador tecnológico.

La intermedialidad ha comenzado a formar parte de la cultura y de las manifestaciones artísticas del siglo XXI. Puede considerarse una forma particular de mezcla en la evolución de las formas escénicas contemporáneas y su complejidad subraya un cambio de paradigma en el análisis del teatro y la *performance* desde una óptica transdisciplinar [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 65]. Sobre todo a partir de los años noventa se empezó a reflexionar sobre la asociación entre intermedialidad y uso de las nuevas tecnologías.

Tomando como referencia las teorías de Anxo Abuín, se puede hablar de intermedialidad sintética, que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; intermedialidad transmedial que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; e intermedialidad transformacional por la cual se produce el trasvase de un medio a otro [Abuín González, 2008: 34].

Esta definición y categorización de la intermedialidad no se aleja demasiado de la que propone Irina Rajewsky, ya que según ella podemos entender la intermedialidad de tres maneras diferentes: como la transposición de un medio a otro, como la combinación de diferentes medios o como las referencias que se pueden hacer de un medio a otro [Rajewsky, 2005: 51].

Baetens y Sánchez-Mesa nos dicen que «la intermedialidad no es solo un término que define las relaciones entre medios autónomos, sino que identifica la pluralidad interna de cada medio y la mera condición de posibilidad de existencia de cualquier medio» [2017: 9]. La transmedialización para Sánchez-Mesa y Baetens, por un lado, es el mecanismo a través del cual una obra que existe en un medio puede adaptarse a otro o extenderse a otro. Por otro lado, la transmedialización para estos dos autores se define por la idea de que una obra a veces está elaborada en varios medios de forma más o menos simultánea, por lo que ninguno de los medios resulta una fuente de ideas para el otro [Baetens y Sánchez Mesa, 2017: 10].

Hemos de tener en cuenta que, exceptuando a Anxo Abuín y por lo que lo escogemos como principal referencia de lo intermedial en teatro en nuestro trabajo, las teorías sobre intermedialidad han sido estudiadas y aplicadas al mundo de la narrativa y no al teatro. No obstante, quizá hablando de teatro nos enfrentamos al arte más intermedial que existe, aunque las investigaciones no sean tantas como las que vemos en el mundo de la narrativa [Torre Espinosa, 2017: 9].

El teatro es el único medio estrictamente multimedial, ya que puede incorporar los demás sin dañar la especificidad de los medios ni la suya propia. Su potencialidad de incorporar materialmente todos los medios lo singulariza estéticamente como

hipermedio, es decir, un medio que puede contener todos los demás [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66].

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías surgió la necesidad de hacer que el espectador participara en un espacio interactivo y así alejarse de las formas tradicionales de teatro. Desde sus inicios el teatro digital pretendía ser aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio y tiempo, donde la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías creando una interacción entre el espacio digital y el espacio real [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66]. No obstante, ese tipo de teatro o el teatro transmedia no son teatro, al menos no tal y como lo conocemos, ya que no existe una interacción directa y desaparece el aquí y el ahora propio de la escena. A pesar de esto, el teatro quizá sea el arte que más se presta a ser transmedializado debido a que la escena contemporánea presenta muchas posibilidades multimediales [Torre Espinosa, 2019: 365].

Una de las cosas que más preocupa a las actuales investigaciones es que la propia definición de teatro podría ser modificada con la irrupción de estas nuevas prácticas escénicas, ya que no respetan la condición de co-presencia simultánea de actores y público [Abuín González, 2008: 37].

Es por ello por lo que Sánchez Montes [2018: 229] reflexiona sobre la idea de si el teatro transmedia es un nuevo modo de hacer teatro que puede modificar el concepto de lo teatral o más bien una moda. No obstante, no llega a ninguna respuesta clara. Lo que sí obtiene es una conclusión muy interesante: el teatro transmedia incita a pensar sobre la figura del espectador. Pretende conducir a los espectadores tecnológicos del siglo XXI, con ayuda de redes sociales o Internet y aparatos electrónicos, al espectáculo vivo. Quizá las nuevas tecnologías no sean capaces de introducir al espectador en el propio espectáculo, hasta lo más vivo de este, pero lo que sí consiguen es reconocer la presencia del espectador que forma parte del espectáculo solo por posar su mirada. Tal y como refiere Sánchez Montes: «Para el futuro queda saber si se inaugura un lugar distinto desde donde pensar un nuevo espectador» [2018: 230].

A pesar de que el espectador sea visto como uno más del reparto de una obra teatral, las representaciones teatrales permanecen como un todo intacto, ya que no hablamos aquí de teatro interactivo, lo cual no significa que no surjan imágenes y sensaciones enriquecedoras, pero la ejecución del espectáculo no se ve alterada¹. Todos los espectáculos tienen una vida independiente de lo que ocurre en las redes sociales o páginas web y tan solo sufren un proceso a través del cual se hacen accesibles aspectos que normalmente quedan vetados para los espectadores [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67].

En *La cocina*, gracias a la plataforma *online* con la que cuenta, se producen algunos cambios en la acción de la obra. El espectador no toma decisiones, pero cuando hace uso de la página web de RTVE descubre más personajes y amplía la psicología de aquellos que conoce en escena. Cuando lee las cartas recogidas en la plataforma transmedia que cada uno de los personajes ha escrito penetra en sus vidas. Gracias a la plataforma *online*, el espectador entiende muchos movimientos que ocurren en escena. En este trabajo veremos cómo la acción se ve completada a través de los personajes femeninos. Nadie sabe que Molly es una mujer atrapada en una relación de maltrato psicológico si no lee la carta que le escribe a Bertrand, sino que pensamos que es una chica cuyo jefe la regaña porque no cumple con sus deberes.

La evolución cultural, tecnológica y social no solo afecta al hecho de que la clásica obra de Wesker se pueda difundir a través de variadas plataformas en Internet, sino que también podemos reflexionar sobre la posición de los personajes femeninos que creó el autor inglés. Hoy día, al leer o ver representada *La cocina* podemos hacernos algunas preguntas como ¿Por qué solo hay cocineros hombres? ¿Por qué algunas de las camareras no tienen apenas diálogo en la obra? ¿Por qué cuando se habla de un tema importante solo participan los personajes masculinos mientras

¹ En otras experiencias transmedia como puede ser *El proceso, de Kafka*, llevada a cabo también en 2016 bajo la dirección de Belén Santa-Olalla, lo que se consigue es que el espectador se sienta como el protagonista de la historia y así empatice con él, pero una vez en el auditorio, no hay nada que aportar ni ningún elemento que descubrir.

que cuando se trata de cotilleos lo hacen las mujeres? Probablemente si hubiésemos leído el texto de Wesker en el año 1957, no nos habríamos hecho las mismas preguntas, al igual que tampoco habríamos usado ningún tipo de aparato electrónico para poder disfrutar la puesta en escena y difundirla o, como es el caso de la adaptación de Peris-Mencheta, expandirla.

4. LA COCINA DE SERGIO PERIS-MENCHETA

La página web de *La cocina*, www.rtve.es/lacocina, consta de ocho partes en las que podemos encontrar todos los contenidos adicionales que tienen el fin de ampliar la experiencia teatral que vemos en escena. Nos encontramos con un vídeo en 360° que nos regala una experiencia inmersiva para, por un momento, dejar de ser espectadores y formar parte del reparto; grabaciones de radio que más que entrevistas parecen relatos literarios; pintura y música y otros contenidos que permiten que entremos en el mundo de *La cocina*.

Sin embargo, en este trabajo nos centraremos en el apartado que consideramos más importante para el análisis desde perspectiva de género; el que tiene consecuencias para el espectáculo en vivo, el necesario para entender la obra tal y como pretenden mostrarla el director y los actores: «Conoce a los personajes». En esa parte de la plataforma *online*, aparecen 26 fotografías de los 26 actores que participan en el montaje de *La cocina*. Se nos da la oportunidad de indagar en sus vidas. Esta iniciativa logra expandir la acción de la trama y entender mejor lo que ocurre en escena.

Dividiremos este apartado por temáticas para así explicar cuáles son los temas de los que hablan las mujeres en sus cartas y ver cuáles las afectan más y cuáles menos. Para ello tomaremos como referencia el personaje de Hettie que es la más afectada por los estatutos patriarcales.

4.1. Abusos sexuales

Hettie es camarera de Marango's y en su historia podemos observar hasta qué punto las convenciones sociales pueden afectar

a la mujer: cánones de belleza, culpabilidad por abusos sexuales, maternidad, aborto, necesidad de sentirse querida y reconocida, no poder llegar a tener una buena vida debido al hecho de haber nacido mujer.

En la representación teatral no apreciamos ninguna de estas características, pero al leer su carta nos damos cuenta de todo el sufrimiento por el que ha pasado. Lo que sabemos de Hettie al ver la obra de teatro es que es una camarera trabajadora, amable, sonriente, que se dedica a la venta clandestina de pastillas abortivas y que está enamorada de Hans. La actitud que tiene en el trabajo para nada es como la que leemos en su carta, pues ahí notamos tristeza, culpabilidad, conformismo y una autoestima baja.

Hettie le escribe a su madre una vez que ha conseguido trabajo en el restaurante para decirle la verdad sobre algunos aspectos de su vida; aspectos que la han marcado como mujer y han limitado su existencia, ya que siempre ha sido víctima de algún tipo de autoridad y control.

«Mamá, sé que eres la hija de una violación, sé que tu madre se casó sin amor con el hombre al que no le importó su embarazo.» [Hettie, párr. 1]: así empieza la carta de Hettie. Presenta una problemática muy grave: la violación. Nuestra protagonista quedó embarazada por esa violación y cuando su madre se enteró, le impidió salir de casa hasta tener al bebé y luego la echó obligándola a enviarle dinero para no mandar al niño a un orfanato. Como leemos en la carta, lo más importante para la madre de nuestra protagonista es «la decencia y la honra» [párr. 2], convirtiéndose en la garante de la moral patriarcal a pesar de haber sufrido en sus propias carnes las consecuencias de su estrechez². Precisamente por apariencia y por cuidar la honra familiar, Hettie fue culpada de un crimen en el que la víctima había sido ella.

Gracias a las palabras de Hettie nos damos cuenta de que muchas veces en lugar de juzgar al culpable de una violación es la víctima la que tiene que lidiar con todas las consecuencias.

² Hay algunos estudios de las imágenes de mujeres en el teatro español contemporáneo que tratan este tema y se ocupan de personajes tan emblemáticos como el de Bernarda Alba de Lorca, subrayando precisamente su condición de garantes del orden patriarcal [Navas Ocaña, 2009: 179].

También hemos de tener en cuenta que nuestro personaje proviene de una familia muy tradicional donde lo único que importa es mantener la compostura.

4.2. La maternidad y el aborto

Como podemos observar, dejando a un lado la violación, todo está estrechamente relacionado con la maternidad, las relaciones con la madre, el hecho de ser madre bien de forma forzada o bien de forma voluntaria. Una vez más nos encontramos a la mujer envuelta en su faceta más clásica: la maternidad. Si echamos la vista atrás, nos encontramos constantemente con personajes que son o que deben ser madres. Podríamos enumerar un sinfín, pero entre las más destacables tenemos a Medea, Anna Fierling o Bernarda Alba. No obstante, no solo las madres representan la maternidad en el teatro, sino también aquellas mujeres que están destinadas a ser madres como la Novia de *Bodas de Sangre*.

En el caso de *La cocina* casi todos los personajes están relacionados con la maternidad bien porque son madres o bien porque se les impone el hecho de serlo.

En la carta que Monique le escribe a su hermana le dice lo siguiente: «Sebastián dará con el mejor de los doctores y tratamientos, pero mientras tanto, no puedes dejar de ocuparte de ti, de avanzar. ¿Qué nos pasa a las mujeres de la familia con esto? Qué paradoja... tú no puedes, yo no quiero. Es tan elevado el precio que pagamos por ello... Ni más ni menos que nuestra vida» [párr. 4]. Monique sabe que su hermana está triste porque no puede concebir. En su caso, percibimos que no quiere tener hijos, aunque sabe que eso le puede perjudicar porque es lo que debería hacer una mujer según la sociedad de entonces: «Es tan elevado el precio que pagamos por ello... Ni más ni menos que nuestra vida» [párr. 4].

Cuando llegamos al final de la representación de *La cocina*, Gwen, otra camarera, sufre un aborto. Casi nadie del trabajo sabía que estaba embarazada hasta ese momento, exceptuando a Hettie y Cynthia. Entonces algunas de las protagonistas hablan sobre el tema:

MOLLY. — Pero, ¿qué le ha pasado?

ANNE. — No lo sé.

CYNTHIA. — Está embarazada.

ANNE y MOLLY. — ¿Embarazada?

CYNTHIA. — Shhh, sí. De cuatro meses.

ANNE. — No se notaba nada. [...] Se ha puesto a vomitar en las taquillas.

MOLLY. — Creo que estaba tomando algo.

CYNTHIA. — Todas toman algo, nena. ¿Sabes quién es una de ellas? (*Señala a Monique*).

ANNE y MOLLY. — ¿Monique?

CYNTHIA. — Sí, pero no digáis que os lo he dicho. Preguntadle a Hettie, preguntadle. Ella las consigue [2: 14: 39].

Con este fragmento de la obra podemos verificar que Monique no quiere tener hijos, pero también nos damos cuenta de que ha estado embarazada y ha abortado tomando pastillas que Hettie le consiguió. En su carta, Monique no habla de ese tema, pero si leemos la carta de Peter, su amante, los hechos cuadran a la perfección: «Después de lo que hemos vivido juntos, este embarazo mi vida es un regalo, y no puedo ser más Feliz» [párr. 15].

En algún momento que no aparece ni en escena ni en las cartas, Monique le dijo a Peter que estaba embarazada, pero nunca le dijo que había abortado. Sin embargo, Monique tenía muy claro que quería hacerlo, puesto que el día 2 de agosto le escribe a su hermana que no deseaba ser madre y el día 8 algunas camareras ya sabían que estaba tomando pastillas abortivas. Con esta información podemos percibir hasta qué punto se ve enriquecida la acción de la puesta en escena.

Otro personaje que no desea ser madre es Daphne:

No sé si trayendo al mundo una personita le voy a hacer un favor tal y como están las cosas... Tu hija María, no parece muy feliz, la verdad... Pero no te voy a criticar, yo no sé qué clase de madre sería, no me veo. A Nick le gustaría, pero claro, él lo tiene más fácil, además de ser hombre es un «escapista» profesional, entre otras cosas [párr. 3].

Gwen en cambio es todo lo contrario a ellas. Es una madre cuya prioridad es cuidar a sus hijos. Existen, por tanto, diferentes perspectivas sobre la maternidad. Gwen es una mujer que

tiene las cosas muy claras y es muy segura de sí misma. Trabaja en el restaurante porque quiere mantener a sus hijos, lo cual la hace muy feliz. Por esta razón, aunque su trabajo sea duro, no se hunde nunca.

En su anterior carta, Gwen le contó a su hermana que tenía miedo de estar embarazada, pero finalmente no. Nos damos cuenta de que también le está mintiendo, pues al final de la puesta en escena sufre un aborto y no uno natural, sino provocado por las pastillas que Hettie le vendió. Seguramente Gwen prefirió guardar ese secreto para sí misma y para algunas amigas del trabajo, pues lo más normal en esa época era que se sintiese juzgada por todos, ya que abortar era considerado un crimen y era ilegal. Por desgracia, hoy día aún hay demasiados lugares en el mundo que prohíben el aborto y lo consideran un asesinato ejecutado por las mujeres. Esto quiere decir que aún la mujer no puede decidir qué quiere hacer con su cuerpo y cómo y cuándo hacerlo.

Gwen demuestra ser una madre atenta y el hecho de abortar es algo que no solo hace por ella, sino por sus hijos, pues si deja de trabajar al quedarse embarazada o tiene que mantener a otro hijo, no podría darles todo aquello que quiere.

La figura maternal por excelencia de la obra la vemos en la puesta en escena en el personaje de Bertha. Ella no escribe ninguna carta, pero es la que cuida a todos los trabajadores del restaurante, sobre todo a las mujeres. Les sirve de ejemplo y les da consejos sobre cómo vivir sus vidas de forma más independiente y libre. Es un personaje que no sufre la cosificación que puede afectar a Anne, por ejemplo, pues está plenamente ligada a lo maternal, característica que excluye por completo lo sexual.

Las mujeres más jóvenes y solteras de la obra, Cynthia, Violet y Molly, no hablan sobre maternidad. Esto quiere decir que también existe una tendencia clara a que las mujeres, una vez que tienen pareja y se casan deben convertirse en madres. Las ideas clásicas de matrimonio y maternidad calan muy hondo en nuestra sociedad y por tanto en la literatura y el teatro, pero algunos personajes de esta obra se oponen a las convenciones y en secreto confiesan que no quieren seguir el camino impuesto, sino guiarse por aquello que sienten. Nos encontramos con una

ruptura con la figura maternal que estamos acostumbrados a ver y distintas formas de maternidad.

4.3. Violencia machista

Las relaciones vinculadas a la violencia machista también se reflejan en *La cocina*, tanto en escena como en las cartas de las chicas. Hettie ha sido violada por su pareja y una vez que el chico la fuerza, la deja embarazada y la abandona haciéndola sentir responsable de lo ocurrido. Tanto él como su madre la culpan de lo ocurrido, hecho que marca a nuestro personaje como persona. Se ven de forma clara los abusos que se ejercen sobre ella por el hecho de ser mujer. Este hecho solo se hace visible en el texto de Hettie, no en la escena.

Una fuerza parecida se ejerce sobre Monique. Cuando accedemos a su carta, hay un párrafo en el que se nos explica quién es el personaje: «Es una de las piezas fundamentales en la estabilidad emocional de la cocina del restaurante Marangos» [párr. intr. Monique]. El problema es que Monique no es una pieza fundamental por ella misma y por sus acciones como individuo, sino porque de ella depende la felicidad y la tranquilidad de un hombre, que, si no está bien, la cocina tampoco lo está. Todos los demás personajes quieren que Peter desaparezca o que al menos deje de ser tan impulsivo y agresivo; y todos saben que sus cambios de humor se deben a Monique:

ANNE. — Está enamorado.

MAX. — Ya. (*Cortando un pollo*) Y yo también de este pollo, no te jode... ¿A que me quieres, pollito? (*Le corta la cabeza al pollo*) ¿Lo veis? Me adora. Y yo a esta cervecita y no por eso me voy liando a hostias con todo Dios.

ANNE. — ¿Os habéis fijado? Cuando empieza el servicio, Peter la espía a través del cristal.

JACK. — ¡Qué agonías!

HETTIE. — No le quita ojo para ver si coquetea con alguien.

BERTHA. — Lo que hay que oír...

HETTIE. — Pero si se pelean delante de todos, Bertha [5: 33].

Cuando Monique entra al trabajo el 8 de agosto de 1953, Bertrand, el *mâitre*, le pide que cubra el turno de Jehnny y que se encargue de recibir a los clientes en sala. A Peter la idea no le gusta en absoluto, pues no soporta que alguien se fije en Monique:

PETER. — Hoy cubres a Jenny, ¿no?

MONIQUE. — No es asunto tuyo.

PETER. — Lo es. Recuerda que desde aquí te veo, ah (*la agarra del brazo*)

MONIQUE. — Suelta. [...]

PETER. — ¿Me has oído?

MONIQUE. — Me estás haciendo daño.

PETER. — Nada de tontear con los clientes.

MONIQUE. — Tontearé con quien me dé la gana. Suelta que me estás haciendo daño.

PETER. — Ah ¿no te importa que te vea todo el mundo?» [42: 20].

Podemos apreciar que Peter se cree con derecho a controlarla y hacerle daño. Es muy curioso darse cuenta de cómo nadie de la cocina presta atención a estas peleas, a no ser que lo hagan para cotillear. Con esto queremos decir que a nadie le parece raro que Peter agarre a Monique del brazo con fuerza, pues son pareja y por tanto es un asunto que ellos solos han de resolver, pero realmente no es así, ya que él está ejerciendo un control sobre ella que podría considerarse violento. De hecho, si nos fijamos en anteriores fragmentos citados, Anne justifica a Peter diciendo «Está enamorado» [6:05], pero el hecho de estar enamorado no justifica los malos tratos, el control y las agresiones. Volvemos a ver otro comportamiento ofensivo a lo largo de la obra cuando Peter le pregunta sobre su día libre:

PETER. — ¿Y qué vas a hacer?

MONIQUE. — (*Alegre*) Por la mañana iré de compras y luego tengo peluquería. Por la noche supongo que iremos a Babú.

PETER. — ¿A Babú? ¿Por qué tienes que ir ahí, ah? Está lleno de putas.

MONIQUE. — Voy con Monty [1: 05: 05].

En su carta Monique le confiesa a su hermana que no es capaz de controlar la relación que mantiene con Peter y la identifica con la pasión amorosa. No obstante, hemos de contemplar que esa

pasión es insana para ambos, pero quizá más para ella, ya que es él el que le habla mal, la ofende y la manipula.

El caso más claro de violencia lo observamos en el caso de Molly. Le envía la carta a uno de los trabajadores del restaurante, Bertrand. No se siente con el valor de entregársela, porque está enamorada de él y le da miedo que con esa carta su relación se acabe. Molly está pasando por una relación a escondidas con Bertrand, ya que él está casado con la hija de Marango, dueño del restaurante. Solo Cynthia, Hettie y Daphne saben lo que ocurre, pero no pueden ayudarla, aunque le dicen constantemente que debe dejarlo porque el trato que le da no es bueno.

En una parte de la representación teatral, vemos que Bertrand dice: «Molly, Molly. El rango diez es el tuyo, ¿verdad? Haz el favor de venir a mantelería. (*Con más fuerza*) ¡A mantelería!» [45:23]. Molly obedece, pero en su cara se perciben nervios, miedo, seriedad y enfado. En el minuto 47:25 de la representación teatral se escucha un grito muy fuerte y Molly sale corriendo y llorando. En ese momento, si solo hemos visto la representación de la obra, pensamos que se trata de un *mâitre* cabreado por los despistes de su empleada, pero una vez que leemos la carta de Molly la historia cambia por completo: «Me grita por un mantel arrugado con la excusa de estar un rato a solas conmigo para disculparse (en el fondo siempre lo estoy deseando) pero luego me doy cuenta de que tiene que llevarme a un lugar donde nadie nos pueda ver y me hundo. Muero porque me bese y me desee, pero ¿en qué condiciones?» [párr. 9].

El maltrato lo podemos percibir en detalles como que Bertrand no quiere que nadie sepa que tienen una relación, le promete amor, pero luego la humilla:

Esta mañana, cuando nos vimos un rato antes de entrar a nuestra labor, pensé que todo sería diferente. Pensé que tenía la necesidad de pasar más tiempo junto a mí. Pero lo que no me esperaba era que a poca distancia de Marango's me invitara a apresurar mi paso para que yo entrara por la puerta de atrás. Me mira, me besa a escondidas y después me trata como si fuera una criada que obedece todo lo que demanda. No se imagina lo que deseaba entrar por esa puerta principal junto a usted [párr. 4].

Estamos ante un caso de violencia psicológica, pues Bertrand hace lo que quiere con ella: le grita, la manipula, intenta demostrarle que la quiere para luego rechazarla. La violencia y la manipulación que conlleva este tipo de maltrato se observa en el hecho de que Molly quiere tener una relación con él a pesar de todo: «No se imagina lo que deseaba entrar por esa puerta principal junto a usted.» [párr. 6].

De alguna manera nuestra protagonista justifica los gritos con el hecho de que él quiera estar a solas para disculparse más tarde, justo como ocurría cuando le manda ir a mantelería. Es una mujer maltratada que se encuentra psicológicamente atada, que no es libre de dejarlo e incluso podemos percibir que es consciente de lo que ocurre: «¿Tiene que tratarme así para que no sepa nadie de su familia y del restaurante que me tiene cuando quiere y le viene en gana?» [párr. 11]. Notamos rabia en sus palabras, rabia por no saber cómo separarse de él, por no saber cómo huir de la situación. No obstante, en algunas partes de la carta, justifica sus malos tratos diciendo que lo hace para cuidarla: «solo tenía que asignarme la labor de recibir a los clientes; pero no, decidió poner a Monique. Claro que también pienso que lo hace para que otros hombres no reparen en mí, y eso puede significar que me quiere solo para usted» [párr. 10]. En la puesta en escena, lo único que vemos es cómo Bertrand le dice a Monique que ha de trabajar en sala:

BERTRAND. — Monique.

MONIQUE. — [...] Buenos días, jefe.

BERTRAND. — Bon jour. Jenny está enferma.

MONIQUE. — ¿Otra vez? [...] No estoy vestida para recibir a los clientes.

BERTRAND. — Ese vestido está bien, solo tiene que quitarse el delantal [16: 24].

El derecho a posesión con el que se siente Bertrand es enorme, pero el problema es que Molly está tan apagada psicológicamente que le parece un detalle bonito que él la quiera solo para sí mismo. El comentario de «eso puede significar que me quiere solo para usted» tiene una gravedad enorme, pues nos encontramos con la posesión típica en los casos de violencia de género. Vemos a un Bertrand controlador, que toma las decisiones por Molly y

decide alejarla de los lugares en los que otros puedan mirarla. No obstante, en la carta de Bertrand, él le dice a su hermano que está enamorado de Monique y a ella sí la manda a trabajar a la sala, lo cual significa que no intenta proteger a Molly de los demás hombres que puedan fijarse en ella, sino que quiere hacerle daño limitándola en su trabajo y mandando sobre ella.

Molly escribe una carta de amor, pero de una mujer totalmente manipulada y atrapada en una relación de dependencia de la que no puede salir. De hecho, en los casos de violencia la mayoría de las mujeres no pueden escapar por el miedo que sienten y Molly confirma este hecho: «Ya no sé si es miedo o amor lo que me retiene. Sé que no puedo más, pero no soy capaz de alejarme de usted.» [párr. 17], «Ni siquiera el mal trato que me da quiero que se lo lleve otra» [párr. 15].

Con estos casos podemos observar cómo las ideas clásicas de amor dañan principalmente a las mujeres. Tanto Monique como Molly dan por hecho que el amor que sienten Peter y Bertrand por ellas es un amor pasional y auténtico. No obstante, liberándonos de estereotipos románticos estas relaciones se convierten en abusos.

4.4. Cánones de belleza

Volviendo a Hettie, queremos rescatar el tema de los cánones de belleza y cómo estos afectan a algunos de nuestros personajes. En su carta, Hettie refiere que su madre nunca la ha tratado bien por el hecho de no ser la mujer perfecta físicamente. Siempre se había considerado fea, pero en eso influyó de manera tremenda la opinión de su madre: «Total para *que* me voy a gastar el dinero y el tiempo, si la niña con lo fea que es no lo va a lucir» [párr. 12]. «Estás gorda, Hettie mírate, eres tan tonta que te has quedado embarazada» [párr. 18].

La frustración que puede suponer no cumplir con los cánones de belleza es enorme. Hettie nunca se sintió bien consigo misma y cuando conoció a un chico que se fijó en ella le entregó todo su corazón y confianza. Desde muy pequeña se siente rechazada por su madre, siente que ha hecho algo mal y es un sentimiento que

siempre tendrá. Es una chica que se ha pasado toda la vida buscando cariño y amor por parte de su madre lo cual ha hecho que su autoestima se vea truncada: «Llevo toda la vida intentando merecerte, intentando demostrarte que soy buena, que siempre he sido buena» [párr. 15].

Inevitablemente esto le ha acarreado a la protagonista innumerables problemas como ejercer la prostitución, acostarse con el encargado del restaurante por conseguir un trabajo más estable [párr. 73], ser tremendamente tímida ante la persona de la que está enamorada. En escena percibimos a una Hettie que calla y trabaja. Esto viene de forma directa por la poca atención que ha recibido durante toda su vida y por todo el desprecio que se ha ejercido sobre ella. De alguna forma Hettie no siente que merezca más y se ha convertido en alguien obediente. Durante toda su vida Hettie tiene el valor de decir que lo que le ha ocurrido no es su culpa, pero al mismo tiempo habla desde la humildad y desde la empatía hacia su madre. Sin embargo, esa actitud se debe precisamente a que Hettie no es capaz de expresarse porque está llena de miedo y no se cree merecedora de tener una opinión firme.

Los cánones de belleza también repercuten de forma directa sobre nuestras dos cocineras. Bertha es la mujer mayor en la que nadie se fija porque ya no es físicamente atractiva, cosa que a ella poco le importa porque ya no se deja guiar por comentarios que pretendan ofenderla. La respetan muchas personas por su experiencia en la vida, sobre todo las mujeres que trabajan con ella. Todas ellas la llaman «mamá», idea que nos recuerda a lo explicado anteriormente sobre la maternidad. Los hombres, en cambio, al menos no todos, no le tienen el mismo respeto. En ese caso nos encontramos con la mujer mayor, gorda, poco atractiva a la que no hay que tomarse en serio.

El caso de Anne es el contrario. Ella es una mujer elegante, atractiva y, por tanto, casi todos los hombres la ven como un objeto sexual. Es una mujer a la que le encanta vestirse bien y estar guapa para ir al trabajo, pero sin intenciones de atraer a nadie

En la representación teatral podemos comprobar cómo son tratadas ambas mujeres por Nicholas:

NICHOLAS. — Lo dice la gorda, habla la gorda. Escuchemos todos a la gorda que nos habla de su abuela judía, que seguramente sería igual de gorda que ella.

HETTIE. — Nick, cállate.

NICHOLAS. — (*A Hettie*) Tú, a tu acera que es lo tuyo.

FRANK. — Señores, por favor, vamos a terminar.

NICHOLAS. — Puta vaca [19: 45].

NICHOLAS. — Y allí, en el office, es esa especie de mula parda, pues también trabaja aquí. Aunque parezca que es ella la que se come todo lo que cocinamos, pues no, también cocina. Y, además, paradojas de la vida, se ocupa de las verduras. Ah, y esa es Anne, la encargada del té, los postres, el café y ponernos a todos cachondos [22: 22].

Como podemos observar, Nicholas se ha referido a Bertha como «gorda» y «vaca», términos que se han convertido en ofensivos cuando una mujer no cumple con las normas de belleza. Estar gorda no debería ser un insulto, pero con los años se ha acuñado como tal por el hecho de que los cánones de belleza no cuadran con el sobrepeso. Ahora vemos de forma totalmente clara cuál es el trato que se le da a las dos cocineras: la gorda que no merece respeto y el objeto de deseo que recibe atención, pero tampoco respeto.

4.5. Limitaciones por haber nacido mujer

Todos los personajes de la obra de teatro están afectados por la sociedad capitalista y por cómo han de trabajar para mantenerse, pues se olvidan de su esencia como seres humanos, se olvidan de disfrutar, de expresarse. No obstante, las protagonistas tienen la dificultad de ser mujeres, pues hay algunos problemas de base por los que los hombres no pasan, al menos no tan a menudo, y son todos aquellos a los que nos hemos referido anteriormente. Además de sus inquietudes diarias, ellas han de lidiar con la posición que se les ha otorgado en la sociedad, el papel que han de desempeñar por haber nacido mujeres. Daphne es el personaje femenino que va un paso más allá, que nos descubre ese mundo

interior de dudas y reflexiones que en escena únicamente se pone en voz de los hombres.

Daphne le escribe a Marlene Dietrich y reflexiona sobre temas profundos que siempre han importado a toda la sociedad, temas como la muerte:

Porque al fin y al cabo, ¿qué es la muerte? La muerte es desaparecer, ¿verdad, Marlene? Pues te tengo que dar una buena noticia, tú nunca vas a morir, porque nunca vas a desaparecer del imaginario de nuestras mentes. Yo creo en la muerte en vida, una vida sin ideales, sin sabiduría, sin libros, es una vida muerta. Por eso yo me siento viva por ejemplo cuando escribo porque mis ideas, yo misma, se expresan mejor de lo que yo pueda hacer en ninguna situación posible [párr. 2].

Vemos a una mujer que no se limita a quedarse en la misma línea que las demás compañeras que tiene, pues habla de temas que preocupan a los hombres de la representación teatral. Cuando decimos que la plataforma transmedia les da voz a los personajes nos referimos precisamente a esto. ¿Por qué Daphne no habla con Peter y los demás hombres a la hora del descanso, cuando todos reflexionan sobre qué es la vida y por qué hay que vivirla de la forma en la que lo hacen? Por desgracia, por el simple hecho de ser mujer. Vemos en ella la figura de una mujer que se ha dejado llevar por las imposiciones de la sociedad: se ha casado y ahora debe tener un hijo, pero no se siente cómoda en esa posición. Daphne es la única de las mujeres de *La cocina* que trata un tema más profundo, relacionado con sus frustraciones y los sueños que no ha podido cumplir. Si nos limitamos a ver la representación teatral, no nos damos cuenta de ese mundo interior que recoge Daphne, pues en escena se muestra más bien lo relacionado con Nicholas, su esposo, lo predecible, lo que le corresponde.

En el personaje de Daphne vemos a una mujer poco común para aquellos años, pues habla sobre sus gustos, sobre el hecho de ser independiente, impone su opinión a la de su autoritario esposo, no quiere hijos, le encanta el cine y la cultura y busca escapar de la sociedad que la rodea. Es el personaje que intenta romper con todas las estructuras sociales, aunque sea de forma callada y privada a través de su escritura. Nos recuerda a autoras como

Jane Austen o las hermanas Brönte que en sus inicios tuvieron que esconderse para escribir sus obras y sus reflexiones, debido a que era impensable que una mujer se dedicase a la escritura o a cualquier otra actividad intelectual.

5. CONCLUSIONES

Con este estudio sobre la obra de Wesker hemos intentado plasmar algunas nociones sobre las posibilidades y beneficios que puede tener el hecho de vivir en un momento en el que todo lo que nos rodea sea afectado por la tecnología. Como hemos podido observar, las obras de teatro hoy día están muy vinculadas a lo tecnológico, pues el teatro es un arte que obedece al tiempo en el que se escribe. La iniciativa de Peris-Mencheta, del CDN y de RTVE nos ha permitido tener la posibilidad de usar nuestros aparatos electrónicos para entrar en una página web e impedir que la aventura del teatro se acabe en tan solo dos horas de función.

A través del análisis y descripción de los personajes femeninos y sus cartas, hemos conseguido ver la posición en la que se encontraban en la obra original. Gracias a la iniciativa transmedia hemos podido comprobar que ellas también tienen inquietudes, dudas, sueños; al igual que sus compañeros. No obstante, no es un hecho reflejado ni en el texto escrito por Wesker ni en la puesta en escena de Peris-Mencheta. De alguna manera, podemos considerar que los personajes femeninos han hecho lo propio para una mujer de la época: estar en silencio, pero buscar un espacio propio en el que expresarse y soñar. Esta idea nos recuerda a aquella habitación que buscaba Virginia Woolf, una habitación que cada mujer necesitaba para sentirse libre de la sociedad y las presiones que la rodeaban.

Los desarrollos tecnológicos del siglo XXI han permitido a mujeres de mediados del XX, quizá no a conseguir una habitación propia, pero sí una plataforma *online* en la que exponer todo aquello que les preocupa.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2006): *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2008): «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Revista Signa*, 17, pp. 29-56.
- BAETENS, JAN Y SÁNCHEZ MESA, DOMINGO (2017): «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies», *Tropelías*, 27, pp. 6-27.
- CHAPPLE, FRED A Y KATTENBELT, CHIEL (2006): *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi.
- DIXON, STEVE (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, The MIT Press.
- ETXEBARRÍA, LUCÍA (2016): «La cocina. Momentos diferentes, la misma situación» *Diario 16*, [disponible en <http://diario16.com/la-cocina-momentos-diferentes-la-misma-situacion/>].
- GRANDE ROSALES, MARÍA ÁNGELES (2015): «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad», *Caracteres*, 4/2, pp. 8-17.
- Y SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2016): «Posibilidades de un teatro transmedia.» *Artnodes*, 18, pp. 64-72.
- HAYMAN, RONALD (1979): *Arnold Wesker by Ronald Hayman*, Fakenham, Fakenham Press.
- JENKINS, HENRY (2006): *Convergence culture: Where old and new media collide*, Nueva York, New York University Press.
- KATTENBELT, CHIEL (2008): «Intermediality in Theatre and performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships», *Culture, Language and Representation*, Vol. VI, pp. 19-29.
- LACEY, STEPHEN (1996): «Naturalism, Poetic Realism, Spectacle: Wesker's 'The Kitchen' in Performance», *New Theatre Quarterly*, Vol. 12, 47, pp. 237-248.
- LLAMAZARES, JULIO (2016): «La cocina», *El País*, [disponible en https://elpais.com/elpais/2016/11/25/opinion/1480087969_014641.html].
- MARTÍN LUCAS, MARIO (2016): «La cocina», *El español*, [disponible en https://www.elespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20161201/175052496_7.html].
- MOI, TORIL (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, ISABEL (2009): *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RAJEWSKY, IRINA (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 1/6, pp. 43-64.

- ROSENDO, NIEVES (2016): «Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos», *Asociación Científica Icono14*, Vol. 14, 1, pp. 49-70.
- ROSENDO, NIEVES, «Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión transmedia de *El proceso*, de Kafka» (2018) en *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, ed., Domingo Sánchez-Mesa, Barcelona, Gedisa, pp. 233-249.
- RTVE, «La cocina de Sergio Peris-Mencheta en el CDN», Recurso web <<http://www.rtve.es/rtve/la-cocina/>>.
- PERIS-MENCHETA, SERGIO (2016): *La cocina*, producción de Centro Dramático Nacional y Barco Pirata Producciones.
- SÁNCHEZ MACARRO, ANTONIA (1984): *Teatro social en Inglaterra. Del workers' Theatre al Centre 42*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2018): «Teatro transmedia: ¿modo o moda?» en *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, ed., Domingo Sánchez-Mesa, Barcelona, Gedisa, pp. 221-231.
- SCOLARI, CARLOS ALBERTO (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto.
- TORRE ESPINOSA, MARIO (2019): «Aproximación al teatro transmedia: Misántropo, de Teatro Kamikaze», *Pasavento*, Vol. VII, 2, pp. 365-380.
- WESKER, ARNOLD (1973): *La cocina*, Madrid, Fundamentos.
- (2016): *La cocina*, DVD, Centro de Documentación Teatral.

VARIA

LA MIRADA FEMENINA EN LOS *LIVE CINEMA SHOWS* DE
KATIE MITCHELL

MARÍA CADEVILLA

Universidad Internacional de La Rioja y Universidad Europea de Madrid

De Katie Mitchell se puede decir que es ambas: una practicante del naturalismo vanguardista, con herencia de la primera etapa modernista; y una artista feminista contemporánea. La colisión de ambas identidades es, por lo general, extremadamente enriquecedora. Permite transmitir la vida de las mujeres de una manera impresionante, precisa y fundamentada en el detalle de la investigación. Sin embargo, también produce una paradoja. Esta paradoja surge porque las estructuras que gobiernan el naturalismo – es decir, lo que entendemos como la dramaturgia naturalista – están sujetas por un sentido de lo inevitable, por un determinismo social y psicológico.

Dan Rebellato

[Fowler, 2019: 49]

KATIE MITCHELL (HERMITAGE, 1964) me comentaba en una entrevista previa al estreno de *Orlando* (2019) su abisal atracción hacia lo imposible, hacia todo aquello que empuje la forma teatral más allá de su zona de confort, expresión en boga que encierra esa pulsión intrínsecamente humana hacia la autoconservación, hacia la preservación del *status quo* a cualquier precio. Contra esta tendencia complaciente, que no pocas veces esconde un afán protector de los privilegios de las minorías, se alza la voz feminista de una de las creadoras más influyentes de la escena contemporánea. La directora no concibe el teatro sin catarsis, como efecto purificador y liberador que incite a la compasión o al horror ante las atrocidades pasadas y presentes, siempre con el propósito de conectar al espectador teatral con su propia sensibilidad y su pensamiento crítico como herramientas de cambio.

Mitchell también siente la responsabilidad de acercar el teatro a las nuevas generaciones, es decir, hacer que sea un reflejo de su particular manera de percibir la realidad. Este interés se ma-

nifiesta al dirigir la comunicación hacia un espectador inmerso en la cultura de la imagen, ávido de experiencias que espoleen sus sentidos, su capacidad crítica y emocional, acostumbrado al tempo acelerado del montaje cinematográfico, a la fragmentación y a la simultaneidad de estímulos, entre otros. Con tal fin, idea una fórmula innovadora en el seno del teatro multimedia: los *live cinema shows*, montajes teatrales de la realización cinematográfica en directo.

1. EL TEATRO MULTIMEDIA

Antes de proseguir con el estudio, se precisa aclarar una terminología reciente en el terreno de las creaciones que utilizan los audiovisuales en su producción. El teatro multimedia se presenta como aquel espectáculo donde el signo audiovisual forma parte inherente de la construcción de sentido. Resulta de especial interés el concepto de *remediation*, elaborado por Jay David Bolter y Richard Grusin, para referirse a aquella fusión en la que hay representación de un medio en otro medio, de manera que se incide en la interacción de los medios audiovisuales en la puesta en escena [1999: 66]. Según Abuín González, el grado de *remediación*³ alude al tipo de relación que se establece entre los dos medios, que puede ser de tributo o de competencia. El tributo acontece cuando el medio audiovisual imita al tradicional, de manera que se favorece la transmisión del medio antiguo sin entrar en oposición con él, apostando por su transparencia en la opción estética del director. La competencia es más agresiva compositivamente, ya que el nuevo medio entra en pugna con el antiguo, absorbe parte de sus elementos constitutivos y ocupa su lugar en la producción final, como estrategia estética que aboga por la multiplicidad, provocando una experiencia simultánea en el espectador [Villanueva, 2014: 19]. En palabras de Abuín González:

³ Abuín González aporta su propia nomenclatura a los conceptos sajones referentes a la mixtura de lenguajes.

La *remediación* presentaría dos estilos visuales: la *hipermediación* (*hypermediacy*), que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio; y la *inmediación* (*transparent immediacy*), que pretende de aquel que olvide la presencia del medio y acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados.

Desde el punto de vista epistemológico, *inmediación* equivale a ausencia de mediación (o apariencia de ausencia): un medio es capaz de borrarse y desaparecer para el espectador, que puede contemplar los objetos directamente; *hipermediación* significaría, por el contrario, opacidad y consciencia del medio (el reconocimiento por parte del espectador de que el mundo se percibe a través de un filtro mediático). Desde una perspectiva psicológica, la *inmediación* y la *hipermediación* coinciden en querer crear la impresión de autenticidad, aunque en el segundo caso la experiencia de lo real pasa por la aceptación y toma de consciencia de la lógica y las convenciones del medio [2008:36].

La competencia, por tanto, constituye el caso particular en el teatro multimedia de Katie Mitchell. La recepción es simultánea, pues es el espectador quien elige donde depositar su mirada, si en la película proyectada o en el proceso para llevarla a cabo. Tal y como desarrolla Picon-Vallin, la fotografía proyectada, la imagen cinematográfica y el video abolen el punto de vista único del teatro, pues permiten al espectador tener una perspectiva plural de aquello que observa [1998: 27]. En *The Forbidden Zone* (2014), por citar un ejemplo, mientras que en la pantalla se alternan los suicidios de sus protagonistas mediante la técnica de montaje, en el escenario el espectador es testigo de su interpretación simultánea a la derecha e izquierda del espacio escénico respectivamente. Existen dos niveles de información semántica que conviven en el teatro multimedia de Mitchell: por un lado, la pantalla recoge aquellos signos que tienen un claro referente real; y por el otro, sobre el escenario, la directora desarrolla una poética propia, cuyos signos no tienen una equivalencia con lo cotidiano. Sostiene Fischer-Lichte:

Mientras que en el teatro realista-psicológico desde el siglo XVIII se defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como cuerpo del personaje (...), en el

teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva. El interés se centra en el instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje de ficción y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de ficción el que esté en el primer plano centrando la atención [2011: 182-183].

El espectador de las propuestas multimedia de Mitchell se encuentra en el umbral entre ambas percepciones, como elemento activo de una experiencia estética y emocional. No obstante, a pesar de la simultaneidad de estímulos a la que este es sometido, es siempre Katie Mitchell quien decide qué perspectivas se le ofrecen en la proyección, incluso qué partes del escenario quedan a la vista de este. Es frecuente, por ejemplo, que, en algunos momentos y para grabar ciertas secuencias, oculte la acción escénica mediante el uso de paneles que literalmente conforman la cuarta pared⁴ naturalista. De ahí que prevalezca siempre su mirada, consecuencia de su núcleo de convicción dramática como columna vertebral de la escenificación.

2. LOS LIVE CINEMA SHOWS

Los escenarios europeos actuales revelan las más variadas propuestas multimedia, haciendo acopio de las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecen a sus creadores en favor de la narratividad y de la comunicación con el espectador contemporáneo. En este contexto se pueden distinguir principalmente dos fórmulas: el uso de material pregrabado y la edición en directo de la imagen proyectada. Dentro de este segundo bloque, surge en la primera década del siglo XXI una novedosa técnica teatral que ostenta los medios audiovisuales de creación — cámaras y operadores, pértigas, regidores o despliegue *Foley*⁵ de creación de sonido en directo, entre otros — como elemento principal de la escenificación, y en la que el espectador es testigo de la producción cinematográfica.

⁴ Convención teatral de que existe una cuarta pared que separa la acción del espectador y del patio de butacas.

⁵ Los efectos *Foley* son aquellos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no pudieron ser recogidos en el momento de la grabación audiovisual de la escena.

Es la directora británica, Katie Mitchell (Hermitage, 1964) la promotora de la conceptualización y sistematización de los denominados *live cinema shows*, sobre los que es preciso detenerse a fin de completar el estudio de la evolución del teatro multimedia contemporáneo. Si bien la directora se suma a una corriente contemporánea que no ha dejado de experimentar con la proyección de imágenes en directo – véanse Guy Cassiers, Frank Castorf, Christiane Jatahy, Ivo van Hove o Milo Rau – no son ya pocos los directores de escena que recogen el testigo multimedia de las aportaciones de Mitchell para contar sus propias historias. El francés Cyril Teste y su Collectif MXM lo denominan *performance filmique*, no obstante, a pesar de que Teste le imprime su propia visión existencial, son las técnicas de grabación, montaje y postproducción, creadas a partir de los *live cinema shows*, la estructura que cimienta su trabajo multimedia. El también francés Julien Gosselin, junto a su compañía, *Si vous pouviez lécher mon coeur*, se arriesga con la omnipresencia cinematográfica en espectáculos multimedia de larga duración, demostrando que esta sistematización es igualmente válida a tres bandas y con tres grandes pantallas elevadas sobre el deslumbrante escenario del Odéon Théâtre de Paris, dejando así patente la sobresaliente aportación multimedia de los *live cinema shows* sobre los escenarios europeos del siglo XXI.

Lo caracteriza a los *live cinema shows* del resto de propuestas multimedia son tres puntos: en primer lugar, la fragmentación fabular; en segundo lugar, la forma en la que se disloca el acto de la representación del producto final para resaltar el artificio que existe detrás de la ficción; y, por último, la interpretación naturalista y desdoblada de personajes. Esta técnica de escenificación se manifiesta en todos los elementos que componen el espectáculo, desde la dramaturgia textual y espacial, hasta la dirección de actores. La paradoja radica en el valor intrínseco de un naturalismo fragmentado que termina de elaborarse en la recepción teatral, sirviéndose de la tecnología punta escénica y cinematográfica en aras de la narratividad, sin perder de vista la recepción teatral de la escenificación.

Desde que Mitchell comenzó su andadura como directora en 1983, ha realizado, hasta la fecha, más de 80 montajes teatrales y

20 de ópera. No obstante, son 14 las escenificaciones multimedia sobre las que versa este artículo: *Olas* [*Waves*] (2006); *Tentativas de su vida* [*Attempts on her Life*] (2007); *...algún rastro de ella* [*...some trace of her*] (2008)⁶; *El concierto* [*Wunschkonzert*] (2009); *La señorita Julia* [*Fräulein Julie*] (2010); *Anillos de Saturno* [*Die Ringe des Saturn*] (2012); *Viaje a través de la noche* [*Reise durch die Nacht*] (2012); *El papel de pared amarillo* [*Die Gelbe Tapete*] (2013); *Mala suerte* [*Wunschloses Unglück*] (2014); *La zona prohibida* [*The Forbidden Zone*] (2014); *Viajando sobre una pierna* [*Reisende auf einem Bein*] (2015); *Sombra (Eurídice habla)* [*Schatten (Eurydike Sagt)*] (2016); *El mal de la muerte* [*La maladie de la mort*] (2018); y *Orlando* (2019)⁷.

Después de 14 años de investigación multimedia sobre los escenarios, la mezcla de lenguajes se ha desarrollado hasta alcanzar una técnica propia, singular y compleja en la que se distinguen con claridad dos etapas en su evolución: por un lado, una experimental en Inglaterra; y por el otro, la consolidación de lo que denomina como los *live cinema shows*, que inicia su desarrollo en Alemania a partir de la programación de *Wunschkonzert* (2009) en el Berliner Theatertreffen. Desde lo que Lyn Gardner describía como «una nueva forma de arte» (2006) tras el estreno de *Waves* (2006) en el National Theatre, Mitchell no ha dejado de experimentar, con mayor o menor éxito, en torno a la síntesis entre la escena y la pantalla. Heredera de una corriente que se remonta al teatro de Emil Burian, quien conjuga el valor poético de la proyección audiovisual con la interpretación rigurosa de la dramaturgia literaria y espectacular, la creadora aún en sus escenificaciones el estudio del texto naturalista y el método de las acciones físicas de Stanislavski con la deconstrucción dramática y las técnicas propias del lenguaje audiovisual, desbordando las finalidades propuestas hasta ahora con el empleo de los medios.

⁶ Se ha optado por utilizar el mismo formato, con puntos suspensivos y letras minúsculas, que utiliza la producción para dar título a la pieza en el programa de mano de su estreno.

⁷ La mayoría de las escenificaciones han tenido traducción inglesa, francesa y alemana, por lo que la traducción de los títulos al castellano es propia. A partir de aquí, se utilizará el título original del estreno o, en su caso, de la dramaturgia.



The Forbidden Zone (2014). Fotografía de Stephen Cummiskey. Barbican Theatre. Recuperada en 22 de septiembre de 2018 de <https://www.1418now.org.uk/commissions/the-forbidden-zone/gallery>

3. EL NATURALISMO FEMINISTA

En el teatro multimedia de Mitchell existe una firme voluntad de ofrecer al espectador la mirada de los personajes, oprimidos por las estructuras de poder imperantes, a través de la experiencia de sus protagonistas. A medida que Mitchell consolida su carrera, para la que va a encontrar un mayor apoyo en Alemania, la experiencia le otorga la seguridad suficiente para no temer alzar su voz desde la denuncia propia del feminismo [Enright, 2016]⁸. Si su medio ha sido y es el teatro; la dignidad del ser humano, en particular de la mujer, constituye en sus propuestas multimedia el arma que abandera para allanar un camino silenciado a fuerza de una literatura escrita por hombres y para hombres. De este modo, la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática⁹ desde el que se edifica la escenificación,

⁸ Al tratarse de una entrevista en la red, carece de paginación.

⁹ Término acuñado por Juan Antonio Hormigón para referirse al principio activo sobre el que se asienta la lectura concreta y contemporánea que se realiza y vertebrata todo el análisis [2002: 156].

es decir, que la temática se desarrolla en función de las historias que Mitchell desea contar.

Atendiendo ese núcleo vertebral de las escenificaciones, conviene apuntar algunos hechos significativos y breves acerca de la historia del feminismo. No se trata de llevar a cabo un exhaustivo desarrollo del mismo, sino de contextualizar a la directora británica dentro de una corriente compleja y ramificada, cuya influencia podría resultar ambigua sin esta sintética aclaración.

Reinelt afirma que no hay una sola corriente feminista, sino una multiplicidad de *feminismos* cuyo nexo radica en equiparar los derechos de las mujeres a los de los hombres, pero diferentes en su concepción y perspectiva [1996: 81]. Es importante para este estudio comprender el origen de dichas diferencias, pues el pensamiento de Katie Mitchell se deriva de una escisión fundamental y contemporánea entre las ideas que subyacen al feminismo liberal, en contraste con el feminismo radical de origen socialista. Es preciso subrayar que todo movimiento feminista tiene su origen en una lucha por la igualdad que se remonta a lo que se ha denominado «la primera ola del feminismo» tras *La declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* [*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*] (1789), documento fundamental de la Revolución francesa en el que se omitió a la mujer en la radical transformación política y social.

A consecuencia de esta exclusión deliberada, en un tiempo de cambios paradigmáticos, surgió la primera corriente feminista de la historia. Olympe de Gouges escribe *La declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* [*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*] (1791), en la que reclama un trato equitativo hacia las mujeres en la vida pública y privada. La británica Mary Wollstonecraft crea el documento *Vindicación de los derechos de la mujer* [*A Vindication of the Rights of Women*] (1792), considerado como el texto fundador del feminismo por ser el primero en plantear las diferencias sociales entre ambos géneros como un hecho cultural y no natural, abogando por el derecho universal a una educación igualitaria. La reacción ante esta primera corriente fue una dura represión que costó la guillotina a Olympe de Gouges y que dio como fruto el *Código Civil o napoleónico* [*Code Civil*] (1804), en

el que se exigió la obediencia de la mujer al hombre en todas las esferas sociales, despojándola, entre otras medidas, de sus derechos civiles y políticos.

«La segunda ola o corriente feminista» nace en los países anglosajones, Estados Unidos y el Reino Unido, y va a influenciar al resto de naciones. El movimiento intelectual dio lugar a lo que se ha denominado «el movimiento sufragista universal». En 1848, Lucretia Mott y Elisabeth Cady Stanton, tras viajar a Inglaterra para participar en un congreso antiesclavista y ser rechazadas por su condición de mujeres, iniciaron la reivindicación de todos los derechos civiles de la mujer. Centrarón su lucha en el sufragio universal, como necesidad primitiva, hecho que no se conseguirá hasta 1918 en Inglaterra, más de medio siglo después y solo para mujeres mayores de 30 años. A este logro se sumaron otros países; así, en Estados Unidos, el derecho al voto de la mujer se legalizó en 1920. Sin embargo, este hecho constituyó un derecho burgués adjudicado exclusivamente a las mujeres blancas, lo que dio lugar a diferentes movimientos de mujeres con realidades y necesidades muy diferentes, como el iniciado por Sojourner Truth, esclava negra que luchó contra las desigualdades de género y raza; o el de la socialista Flora Tristán, que hizo hincapié en la doble represión que sufre la mujer proletaria, convirtiéndose en la precursora del llamado feminismo socialista. Tristán plantea con sus postulados el origen de la primera división de la corriente feminista: de un lado, se erige aquella que busca terminar con el sistema capitalista como orden establecido generador de toda opresión, y del otro, la que busca equiparar los derechos y libertades de la mujer a los del hombre en el seno de dicha sociedad capitalista.

El movimiento se paraliza durante las dos Guerras Mundiales y no será hasta Simone de Beauvoir, con su extensa investigación recopilada en su obra *Segundo Sexo* [*Le deuxième sexe*] (1949), que se inicie «la tercera oleada feminista». Beauvoir describe las bases del androcentrismo como medida de toda realidad que define a la mujer por una serie de roles sociales y culturales asociados a su sexo. Diferencia así dos aspectos que hasta entonces no se habían cuestionado: el género, como construcción cultural; y el sexo, como condición biológica. Por otro lado, el ensayo *Una habitación*

propia (1929), de Virginia Woolf conformará el principio teórico del feminismo moderno. A pesar de las notables diferencias entre las escritoras, ambas coinciden en que es el sistema patriarcal el responsable de la opresión de la mujer, cuya responsabilidad es luchar por recuperar la dignidad del ser humano a través de una libertad de pensamiento y de una posición económica, social, política y cultural independiente a la de su homólogo masculino. Si bien las ideas filosóficas de Simone de Beauvoir están enraizadas en las teorías marxistas y, por tanto, constituyen la evolución del feminismo socialista, Virginia Woolf no se escapó de una búsqueda paralela, encaminada a un cambio de los sistemas totalitarios imperantes como solución a todos los sistemas de opresión.

Estas ideas contrastan con el feminismo liberal de la socióloga Betty Friedan en los Estados Unidos, reflejado en su *Mística de la feminidad* [*The Feminine Mystique*] (1963) y el movimiento NOW¹⁰, que buscará mejorar el estilo de vida de las mujeres volcándose en el ámbito de vida personal. Friedan centrará la casuística en un problema de desigualdad, no de opresión, por lo que encontrará su solución en la equiparación de los privilegios de las mujeres a los de los hombres mediante su inclusión en el mercado laboral y en las esferas de poder, sin por ello modificar el sistema socioeconómico del contexto.

No obstante, a pesar de los ligeros avances en las esferas públicas, en el ámbito privado se perpetúan los malos tratos, la explotación económica y el desequilibrio en los repartos de tareas, que dará fruto a lo que se ha denominado «la cuarta ola feminista». Esta nueva corriente se manifiesta tanto en la evolución del feminismo liberal, que continuará su lucha por eliminar la brecha salarial o por equiparar los puestos de trabajo de ambos sexos, como en el surgimiento del feminismo radical – en el sentido etimológico relativo a la raíz – y en el movimiento de la liberación de la mujer, evolución de los ideales socialistas de Flora Tristán y, más tarde, de los de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. Este último, en la década de 1990, se ramifica en otros modelos de *feminismos* que tienen en cuenta todos los modelos de mujer

¹⁰ National Organization for Women.

según sus diferencias y necesidades sociales, así como étnicas, religiosas o incluso de orientación sexual, con el fin de extender la lucha más allá del estereotipo de mujer heterosexual blanca.

El cuestionamiento de este patriarcado, dominante durante siglos, se reflejó de forma idéntica en el arte. En la medida en que los creadores se rebelaban ante la rigidez del conservadurismo y los cánones preestablecidos, que permitían el acceso a las esferas artísticas a unos pocos privilegiados, los movimientos vanguardistas ganaban el terreno de la innovación y los nuevos valores estéticos.

A partir de este breve repaso de la historia del pensamiento y lucha feminista se comprende que el teatro feminista británico, del que Katie Mitchell es heredera, tenga en general una tendencia a criticar el énfasis individualista del feminismo burgués y liberal —aquel que valora y refuerza una identidad femenina y cultural escindida de la historia patriarcal— en beneficio del esencialismo del feminismo más radical basado en los ideales socialistas, hallando en las teorías brechtianas de ruptura aristotélica la semilla de su ideología [Reinelt, 1996: 82]. Caryl Churchill, directora a la que asistió Mitchell en sus comienzos en la Royal Shakespeare Company, es un claro ejemplo de una generación de dramaturgas cuya perspectiva feminista hace uso de una sintaxis y escritura épica, sin por ello perder un estilo propio, original y en permanente experimentación.

Durante siglos, el teatro ha quedado vinculado al texto escrito y no a su representación. Con una autoría predominantemente masculina, muestra una imagen del mundo parcial, así como a unos personajes femeninos en muchos casos incompletos. Cuando las mujeres se levantaron, en la década de los 70 del pasado siglo, para denunciar la desigualdad de género, las manifestaciones callejeras y las *performances* fueron uno de los medios empleados para dar visibilidad a sus necesidades. Sin embargo, más allá de las expresiones puntuales en espacios no convencionales, pertenecer al *mainstream* teatral se convirtió en una exigencia feminista tan loable como la del sufragio universal. Para desarrollar una práctica contracultural feminista que tuviese una visibilidad equitativa a la de sus contemporáneos

masculinos era imperante comprender las propiedades formales y los contenidos ideológicos de las estructuras culturales dominantes. En el terreno de la imagen —ya sea el teatro, la pintura, la televisión o el cine, por citar algunos ejemplos— las corrientes feministas desafiaron la forma en que la mujer era vista y, por ende, representada. El cuestionamiento de la mirada masculina en el arte, de la convención establecida y aceptada en todos los ámbitos sociales, que comienza a partir de los aspectos visuales y evidentes, llegó en el teatro hasta las raíces de una organización narrativa que se remonta a *La Poética* de Aristóteles; rechazada por muchas corrientes feministas por ser representación del dominio de los hombres en la literatura, la exclusión manifiesta de la mujer y la imposición de unas estructuras lineales que reflejan la rigidez patriarcal, su poder y el sometimiento como fórmula necesaria para su propia permanencia.

Anne Tickner o Elstain centran su análisis en el concepto realista de poder como paradigma dominante en la disciplina desde la Segunda Guerra Mundial [Cfr. Ruiz-Giménez, 2000: 332]. De entre las pioneras de la crítica feminista del realismo y del naturalismo encontramos a las norteamericanas Sue Ellen Case, Jill Dolan, Elin Diamond y Janelle Reinelt; y a las inglesas Elaine Ston, Gereldine Harris y Lizbeth Goodman [Cfr. Fowler, 2019: 51]. Basan su rechazo en dos aspectos fundamentales: la crítica a la estructura lineal de la dramaturgia clásica, por fomentar un discurso de inevitable final; y lo que consideran la perversión de la ilusión *stanislavskiana*, por borrar las fronteras entre el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje, de manera que el intérprete no puede ofrecer su punto de vista ni desenlaces alternativos al determinismo naturalista [Diamond, 1997: 52].

La perspectiva feminista de Katie Mitchell, por tanto, se suma a una corriente que se nutre del pensamiento de Virginia Woolf, reflejo de un profundo cambio de paradigma que dignifica al ser humano más allá de su género, raza, edad, religión o procedencia, y que denuncia los sistemas de poder patriarcales como causa de la desigualdad, la opresión y la destrucción imperante en el mundo a través de la guerra, la hecatombe climática y la migración. Por eso, a pesar de que el realismo ha sido denostado

por algunas corrientes feministas, al considerarlo una estrategia estético estilística¹¹ propia del patriarcado, la directora, debido a su formación en la tradición *stanislavskiana*, se identifica con otra línea muy diferente que afirma que, en la balanza, pesan más las posibilidades que el realismo le ofrece, que los prejuicios asociados a este, de ahí la paradoja mencionada por Rebellato que encabeza este artículo [Fowler, 2019: 41].

En este sentido, si la directora pertenece a una generación que ha encontrado, con mayor o menor resistencia, su lugar en el teatro más influyente ha sido porque no ha renegado de la tradición realista, tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes de por sí oprimidos bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo para trasladar una temática feminista radical con el objetivo de conseguir la empatía en la recepción. A través de unos textos reinterpretados desde su mirada feminista, como la perspectiva de los personajes oprimidos y silenciados en *Fräulein Julie* (2010) o en *The Forbidden Zone* (2014), y con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso consciente del legado del maestro ruso para ahondar en el contexto y en el análisis profundo de la obra y de sus personajes, ofreciendo, siguiendo la conceptualización de Hormigón, su lectura concreta y contemporánea. Demuestra así que el método naturalista — así como las estructuras aristotélicas de espacio, tiempo y acción aplicadas a cualquier escenificación — trascienden las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituyen unas herramientas fiables en la comunicación con el espectador que pueden y deben utilizarse desde la responsabilidad artística feminista, con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente y mediante el uso del hiperrealismo como estrategia estético estilística.

¹¹ Se define estética como aquello que se quiere provocar en el espectador y estilística como el conjunto de herramientas para llevarlo a la práctica, siendo dos cuestiones que se plantean y analizan de forma conjunta [Martínez Valderas, 2014: 3].

Caryl Churchill describe este proceso de intervención dramática como una toma de conciencia de la masculinidad soterrada en las estructuras tradicionales, con unos conflictos determinantes y un desarrollo lógico hacia el clímax, en las que la comunicación se desarrolla en espacios naturalistas con un claro principio y un rotundo final [Fitzsimmons, 1989: 90]. En esta misma línea, el feminismo de Katie Mitchell no se conforma con denunciar la mirada patriarcal desde la que se ha escrito el teatro, sino que sus lecturas son, tal y como describe Churchill, un cuestionamiento de las estructuras profundas de los textos fuente, motivo por el cual la directora encuentra en la deconstrucción el camino hacia la reescritura de las obras de las que parte. Del mismo modo, esta será, probablemente, la razón por la cual ha encontrado unas reacciones tan violentas hacia su trabajo en una Inglaterra de un gran conservadurismo formal, mientras que sus piezas más innovadoras han sido acogidas con tanto entusiasmo en una Alemania ávida de renovaciones artísticas. De un lado, se encuentra una primera etapa de temática política y social más cercana al pensamiento liberal; y del otro, un afianzamiento del feminismo radical contemporáneo.

En el momento en que Mitchell se cuestiona el *status quo* a través de unas lecturas personales y contemporáneas para ahondar en la forma en que sus personajes perciben el mundo, su teatro se suma — por su temática, por sus objetivos y por su particular forma de estructurar los contenidos — a las estrategias feministas contemporáneas que siguen la línea del pensamiento ideológico y formal de Virginia Woolf, Simone De Beauvoir, Simone Weil y sus coetáneas.

4. EL DESMANTELAMIENTO MULTIMEDIA DE LA MIRADA MASCULINA

Por citar un ejemplo de la intención feminista que subyace al trabajo multimedia de Mitchell, para la intervención dramática y la escenificación de *La maladie de la mort* (2018), la directora analiza y evita, de forma consciente, junto a la dramaturga, Alice Birch, lo que la crítica de cine Laura Mulvey acuña como el *male gaze* [1988: 370]. El término viene a englobar la forma en la que

la mirada masculina y heterosexual representa el mundo y, en particular, a la mujer como objeto de placer del hombre en las artes visuales y la literatura. En primer lugar, es preciso destacar que, para Mulvey, existe un instinto escopofílico¹² que nace del placer de observar a otra persona en tanto que objeto sexual, es decir, un instinto hacia la posesión de la belleza a través de la erotización del objeto. Esto se encuentra a su vez relacionado con las fantasías voyeristas que despierta la pantalla. Sostiene la ensayista:

Se crea en el espectador un proceso de identificación con la imagen que proviene de la libido del ego, a través de la fascinación y el reconocimiento que experimenta ante su semejante [Mulvey, 1988: 370].



La maladie de la mort (2018). Fotografía de Stephen Cummiskey. Recuperada el 13 de septiembre de 2018 de <http://www.bouffesdunord.com/fr/la-saison/la-maladie-de-la-mort>

La noción de la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada, generalmente erótica, establece una dicotomía entre la primera, como objeto pasivo de la mirada *espectatorial*¹³ masculina, y el segundo como sujeto activo de la narración y

¹² Referente a la escopofilia, o práctica sexual en la que el individuo experimenta excitación sexual al mirar a otros realizando actividades sexuales o íntimas.

¹³ Término acuñado en la jerga fílmica para referirse a aquella focalización en la que el espectador tiene más información que el propio personaje, estrategia para generar la tensión dramática propia del suspense.

conductor de una perspectiva cerrada e impuesta a lo largo de siglos en el arte. Afirma Mulvey:

La mujer, en tanto que representación, denota castración pues el hombre debe controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella (...) por lo que suscita mecanismos voyeristas o fetichistas que tratan de sortear su amenaza [1988: 377].

La crítica norteamericana estudia la mirada masculina en el cine dentro del triángulo que se establece entre la cámara, los personajes y el espectador, dejando a la mujer en el centro de dicha triangulación. Esta estructura será la misma que recogerá la cineasta Jill Solloway en su discurso para el Toronto International Film Festival 2016, en el que insta a las creadoras a apropiarse de lo que vendría a ser el *female gaze*. Esta mirada femenina será el punto de partida de Birch para la construcción de su dramaturgia y el núcleo de convicción dramática de Mitchell en la escenificación *La maladie de la mort* (2018), partiendo de la novela de Marguerite Duras. Dramaturga y directora despojan de todo erotismo al texto fuente a través de la mirada objetiva que les ofrece la cámara. La actriz Irène Jacob describe los sucesos desde una cabina y Mitchell utiliza la cámara en una triangulación en la que es el comportamiento del hombre el que es objeto de observación, ya no erótica, sino poniéndolo en entredicho. El observador es observado de manera que es el espectador quien reordena la información propuesta. La directora plantea los efectos y las consecuencias del comportamiento de sus personajes sin cuestionar de forma explícita la temática que propone. En este sentido, las denuncias que plantea no son invasivas, sino que incitan a la reflexión mediante la disección y el desmontaje, nunca desde la destrucción de las estructuras.

Tal y como se viene analizando, la lectura feminista de los textos fuente establece el núcleo de convicción dramática desde el que se edifica la escenificación. La deconstrucción, así como la fragmentación fabular, buscan la forma de plasmar en la escena la corriente de conciencia de unos personajes oprimidos bajo el yugo del patriarcado con el fin de que el espectador empatice con ellos, objetivo vertebral del núcleo de convicción dramática de la directora según su mirada naturalista. Los efectos generacionales

de la guerra, el rol de la mujer en la sociedad o la problemática de la inmigración son motivos¹⁴ presentes en la obra multimedia de Mitchell que se derivan de su lectura. La presencia de la mujer en la sombra tiene un valor considerable en su trabajo, pero Mitchell no se ciñe a la lucha exclusiva por los derechos de la mujer en la sociedad, que plantea la corriente feminista liberal. Su discurso es radicalmente profundo: aborda la dignificación del ser humano en su totalidad, como víctima de un sistema caduco, enfermo y autodestructivo. La mujer tiene un peso importante, al tratarse de una mayoría cuya transformación puede suponer el cambio de paradigma tan necesario, pero este hecho no excluye al hombre como víctima del sufrimiento generalizado a causa del poder infatigable de una minoría en el sistema totalitario más antiguo que existe.

En este sentido, la cercanía de los primeros planos que permite el audiovisual ofrece a Mitchell la oportunidad de profundizar en el realismo como estrategia estética y estilística para trasladar su lectura de los textos fuente al espectador contemporáneo. La directora se remonta a la triangulación descrita por Mulvey y utiliza las herramientas y la técnica propia del audiovisual para alcanzar dichos objetivos catárticos, a través de la transmisión veraz de la subjetividad de los personajes silenciados en los textos fuente. Puesto que la cámara, los personajes y el espectador son los vórtices responsables del lugar en el que se posiciona a la mujer, el hecho teatral multimedia de la directora desmonta la mirada *espectatorial*, generalmente masculina, al ser el espectador testigo de la producción y edición de las imágenes en directo, es decir, participe de la mecánica que existe detrás de la ficción, siendo despojado del rol pasivo y voyerista que le adjudican tanto el cine como el teatro naturalista convencional. El espectador no solo ve lo que acontece en la pantalla, sino que también es testigo de su creación en una escenificación híbrida y fragmentada en la que se le invita a tener una experiencia estética y emocional del conjunto para extraer sus propias conclusiones. Por otro lado, la cámara, que en el cine dominante se niega con

¹⁴ Se entiende por motivo «la unidad mínima significativa (del tema); cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto» [Marchese y Forradellas, 1986: 275].

la intención de crear un mundo convincente, se transforma aquí en un elemento más del juego teatral, visible para espectador, e incluso ostensible en la dinámica del juego técnico generado por los actores y los operadores de cámara. Las múltiples cámaras capturan la mirada del *voyeur* a vista del espectador, de forma que este pierde su papel pasivo en el triángulo dominante para ser arrojado al abismo de la libre elección y darse cuenta, de forma consciente o inconsciente, de que la mirada que le ofrece la pantalla no es más que una construcción prefabricada que puede aceptar o no. De nuevo, Mitchell no impone una mirada unívoca, como tampoco intenta modificar las estructuras de pensamiento en la recepción. No invade, sino que propone y deja espacio al espectador para que reordene la información ofrecida. Este es el motivo espectacular de la elección de la competencia entre los medios y la principal aportación de Mitchell en el terreno de la investigación multimedia teatral. En *La maladie de la mort* (2018) la directora despoja de todo erotismo a la fábula al mostrar la mirada usurpadora del hombre y utilizar la voz narradora en *off* como elemento descriptivo junto a la visibilidad de las cámaras. El espectador observa al observador en su intimidad, por lo que ya no prevalece su punto de vista, sino que convive junto a otras perspectivas planteadas por la directora. Asimismo, la cámara evita la subjetividad del hombre, de manera que todo artificio fetichista pierde la carga erótica de su mirada para mostrarse como lo que es: un abanico de objetos creados para incitar el juego de la seducción. Al potenciar la subjetividad de la mujer, esta deja de ser el objeto observado para ser el sujeto, cuyas miserias y traumas se exponen con la crudeza habitual de la poética de la directora. Por último, el pilar conformado por los intérpretes, también se desmorona en el momento en que los mismos entran y salen de sus personajes incitando a la reflexión a la par que se empatiza con la proyección hiperrealista¹⁵ de la pantalla. Con la intención de crear primeros planos y planos detalle, al mismo

¹⁵ Corriente pictórica que nace a finales de los años 60 del pasado siglo en un intento por captar de la realidad lo que la fotografía no alcanza, es decir, la búsqueda por mostrar lo que no se puede ver a simple vista. Dicho referente plástico se adecua a la poética multimedia de Katie Mitchell.

tiempo que se ofrece continuidad en la acción fílmica, se recurre a la encarnación de un mismo personaje por dos o más actores, reforzando esta idea que desmonta la triangulación de la mirada masculina. Debido a la dificultad de manipular varias cámaras en un mismo set y con el fin de evitar su aparición en las tomas proyectadas, a partir de *Wunschkonzert* (2009) los personajes son interpretados por varias actrices, por lo que el objeto observado se descentra. En la edición, se puede pasar de un plano medio de Fräulein Rasch ante el espejo de su cuarto de baño, al de sus manos bajo el agua del grifo, creando sobre la pantalla la sensación de continuidad, mientras que en el escenario el espectador puede observar a las dos actrices situadas en distintos lugares del espacio escénico. La simultaneidad de las acciones se da sobre el escenario y las cámaras las capturan, pero es la edición de la imagen la que selecciona cada plano proyectado. Esta técnica que, como es evidente, modifica el comportamiento del actor, acompaña todas las escenificaciones multimedia de esta segunda etapa, que comienza en Alemania. La única excepción a la múltiple interpretación de personajes fue *La maladie de la mort* (2018), en la que Laetitia Dorsch y Nick Fletcher fueron los dos únicos intérpretes de los personajes de la ficción. A pesar de esta elección, la ruptura se dio igualmente mediante el uso de pregrabados, de manera que el espectador podía ver al personaje de Ella¹⁶ en un ascensor, mientras que la actriz se preparaba para la siguiente toma.

5. APORTACIÓN FEMINISTA AL TEATRO MULTIMEDIA CONTEMPORÁNEO

El teatro multimedia de Katie Mitchell es un instrumento para indagar en el contexto político, social y psicológico de sus personajes desde una lectura crítica de dicha realidad. En virtud de ello, la evolución del naturalismo en manos de la directora

¹⁶ Marguerite Duras se refiere a los protagonistas de su novela *La maladie de la mort* como *elle* y *vous*, de manera que la narración se dirige al personaje masculino en segunda persona del singular y al femenino en tercera persona del singular.

no se conforma con imitar el comportamiento, sino que busca transmitir el proceso interno causante del mismo, consecuencia a su vez del entorno opresor y destructivo en el que habitan los protagonistas de sus historias.

La directora pertenece a una generación que ha encontrado su lugar en el teatro más influyente, precisamente por no renegar de la tradición naturalista tan denostada por algunas de sus compañeras feministas. Lo que ha sido interpretado como una corriente realista que perpetúa la identificación con unos personajes desdibujados bajo la mirada masculina, Mitchell lo ha utilizado como herramienta de trabajo para trasladar al espectador una temática feminista radical, con el objetivo de que el espectador empatice con aquellos personajes silenciados por la interpretación sesgada de la historia. A través de la lectura feminista y contemporánea de los textos, con plena responsabilidad política y social, la creadora hace uso del legado *stanislavskiano* para ahondar en el contexto de la obra y de sus personajes. Demuestra así que el naturalismo trasciende las imposiciones inconscientes patriarcales, pues constituye una herramienta fiable en la comunicación con el espectador que puede utilizarse desde la responsabilidad artística para dar voz al oprimido, sin abandonar el hiperrealismo como estrategia estética estilística, pero con la consecuente actuación dramática sobre los textos fuente.

Mitchell se aleja paulatinamente de la *pieza bien hecha*, mediante el desmontaje de la mirada masculina, dominante en las estructuras de las artes visuales y la literatura, con el fin de encontrar una fórmula más acorde a su percepción de la realidad. Este hecho entronca con lo que se ha definido en este artículo como la mirada femenina, conformando el eje de su particular poética y la principal aportación en el seno del teatro multimedia contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, Anxo (2006): «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, pp. 29-56.
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

- DIAMOND, ELIN (1997): *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, Londres, Routledge.
- ENRIGHT, LINN (2016): «Katie Mitchell: The Feminist Visionary Making Theatre about the Female Experience», [www.the-pool.com](https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/7/katie-mitchell-the-feminist-visionary-making-theatre-abut-the-female-experience/) [disponible en <https://www.the-pool.com/people/women-we-love/2016/7/katie-mitchell-the-feminist-visionary-making-theatre-abut-the-female-experience/>].
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- FITZSIMMONS, Linda (1989): *File on Churchill*, Londres, Methuen.
- FOWLER, BENJAMIN (2019): *The Theatre of Katie Mitchell*, Oxon y Nueva York, Routledge.
- GARDNER, LYNN (2006): «Waves sets a high-water mark for multimedia theatre», *The Guardian*, 4 de diciembre [disponible en <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2006/dec/04/wavessetsahighwatermarkfo>].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTINEZ VALDERAS, Jara (2014): «Aproximación al espacio escénico y a la escenografía», en *Espacio Escénico, La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja*.
- MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme.
- PICON-VALLIN, B. (1990): *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'age d'homme.
- REINELT, Janelle (1996): *After Brecht. British Epic Theater*, Michigan, The University of Michigan Press.
- RUIZ-GIMÉNEZ ARRIETA, ITZIAR (2000): «El feminismo y los estudios internacionales», *Nueva época*, 108, pp.325-360.
- VILLANUEVA, Juan José (2014): «Historia de las nuevas tecnologías aplicadas», en *Historia y Teoría de la Iluminación y Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Escena*, La Rioja, Universidad Internacional de La Rioja.

MIGUEL DEL ARCO EN LOS ENSAYOS DE *RICARDO III*: METODOLOGÍA DE TRABAJO Y POÉTICA DEL DIRECTOR

MANEL GIMENO MARTÍNEZ

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

LO QUE SE EXPONE EN LAS PÁGINAS que siguen forma parte de una investigación académica más amplia, fundamentada en la asistencia al proceso creativo del espectáculo *Ricardo III*¹, de Miguel del Arco². Es este un trabajo de campo³ que parte de la premisa del necesario acercamiento de la teoría a la práctica [Féral, 2004], presupuesto ineludible para la teatrología del s. XXI [Villegas, 2008]. La singularidad metodológica de base nos permite, pues, abordar este artículo a partir de la observación diaria del trabajo de Miguel del Arco en los ensayos⁴, espacio de acción fundamental del director de escena, en el que realiza toda su labor. Así, este trabajo pretende ampliar la mirada de las investigaciones que ofrecen una aproximación a la poética del director desde el mero análisis del espectáculo, analizando también su proceder como creador.

¹ Se trata del último espectáculo dirigido por Miguel del Arco para Kamikaze (posteriormente ha dirigido *La criada y la señora*, para la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico). La versión o reescritura del clásico de Shakespeare, coautoría de Miguel del Arco y Antonio Rojano, presenta múltiples analogías contemporáneas que cristalizan en un Shakespeare del siglo XXI, con un marcado cariz político.

² Esta investigación incluye una entrevista inédita a Miguel del Arco, diseñada *ad hoc* para el análisis del proceso creativo y del espectáculo de *Ricardo III*. Esta entrevista constituye una de las fuentes principales para la información que se expone en este artículo, de ahí que en múltiples ocasiones se aluda a lo expresado en ella por parte del director madrileño.

³ En la línea, salvando las distancias, de trabajos como Letzler-Cole [1992] o Harvei y Lavandier [2010]

⁴ El periodo de ensayos de *Ricardo III* abarcó aproximadamente seis semanas, desde el 26 de agosto hasta el 4 de octubre. Si bien la obra se estrenó el 10 de octubre en el teatro Pavón Kamikaze, se realizó un preestreno en San Sebastián de los Reyes el día 5 de octubre. Los ensayos tuvieron lugar en la sala Kubic, ubicada en el barrio madrileño de Usera.

Con ánimo de ajustar las pretensiones, es conveniente subrayar que el análisis que aquí se lleva a cabo responde a un único espectáculo; con ello se quiere advertir del inevitable carácter relativo de las conclusiones, aunque es evidente que pueden establecerse ciertas matrices de gran valor.

El artículo presenta una estructura que atiende a tres bloques fundamentales relativos a la metodología de trabajo del director madrileño. El primero recoge aspectos globales y diversos que resultan esenciales en su proceder creativo, las líneas maestras. Los otros dos restantes se centran respectivamente en el trabajo en equipo con los creadores y en la dirección de actores. El primero de ellos constituye una de las señas de identidad de la metodología de trabajo de Miguel del Arco. El segundo se refiere al signo escénico al que el director otorga mayor trascendencia en sus trabajos.

1. LÍNEAS MAESTRAS

Para comenzar, se señalan dos particularidades de su sistema de trabajo, que lo son en la medida en que rompen con la ortodoxia que se presupone en un trabajo de dirección escénica. Estas dos singularidades hacen referencia al abordaje *sui generis* del cuaderno de dirección⁵, por un lado, y del trabajo de mesa, por otro.

Miguel del Arco no emplea de manera formal un cuaderno de dirección. Él mismo afirma que no lo elabora como tal en la fase previa a los ensayos y que tampoco lo va confeccionando a lo largo del proceso⁶. Es evidente que toma notas antes, durante y después de los ensayos, pero no reconoce la existencia en su sistema de trabajo de esta herramienta como tal, o similares, como pudiera ser el *visual book*. Sería un error inferir de tal cir-

⁵ Entendido como herramienta previa a los ensayos, de acuerdo con Martínez Paramio [2006], se trata de una especie de diario donde se anotan ideas iniciales, así como los pormenores de la puesta en escena que se quiere llevar a cabo.

⁶ Aquí se entiende, tal y como lo define Pavis [1998: 104], como una herramienta de uso para la representación e incluso para los investigadores.

cunstancia que se incurre en una falta de planificación, ni menos aún de coherencia. Antes bien, la observación durante el curso de los ensayos revela dos conclusiones básicas: la claridad de ideas con respecto a lo que busca en la escenificación y la absoluta absorción de las directrices que pretende seguir para construir la puesta en escena. En el caso de Miguel del Arco, que suele aunar las tareas de dramaturgo y dramaturgista con las de dirección, el trabajo previo es, por definición, exhaustivo y profundo.

A pesar de todo, sí cuenta con abundantes anotaciones tanto del trabajo textual como del enfoque de la escenificación, pero que no siguen un esquema establecido, sino que más bien se configuran como una mezcla de primeras pulsiones, apuntes de frases, ocurrencias, ideas que surgen de la investigación de los temas que se abordan en la función, o de los personajes de la realidad actual que pueden servir para la lectura contemporánea del texto, etc. A este respecto, días antes de comenzar con los ensayos envió un documento a toda la compañía, incluyendo al investigador, con una recopilación de ideas fundamentales para entender el sentido de la propuesta.

Es este un documento —en parte, sucedáneo del cuaderno de dirección— de extraordinario interés en el que se encuentran desde reflexiones personales del director hasta citas bibliográficas de algunos materiales con los que ha estado trabajando en el proceso previo. El documento incluye las bases de su lectura concreta y contemporánea [Hormigón, 2002: 157]. En él explicita las líneas maestras de su dramaturgia, de la fábula y también de los personajes. Posteriormente, hace un recorrido escena a escena, proponiendo ideas que atañen a los diferentes lenguajes escénicos, en lo que podría considerarse como su proyección de la escenificación. A este respecto, el grado de fidelidad observado en el resultado final con respecto a este planteamiento previo es significativamente alto. Se ha podido constatar que la mayor parte de sus ideas iniciales se materializan en la puesta en escena final, con la excepción de algunas modificaciones de carácter plástico, que casi siempre responden a una necesidad de simplificación, exigida por la coherencia global de la propuesta, o simplemente para corregir su carácter reiterativo.

Por lo que respecta a la segunda particularidad, la forma de abordar el trabajo de mesa por parte del director madrileño también cuenta con un enfoque muy peculiar. *A priori*, y tal y como sucedía con el cuaderno de dirección, no toma en consideración el trabajo de mesa como tal. Tanto es así que, para esta fase de trabajo, entendida de forma ortodoxa, solo se dedicó una sesión matinal en el mes de junio (dos meses antes del comienzo de los ensayos), en la que se realizó una lectura conjunta con parte del elenco y del equipo artístico. En la primera fase de ensayos es en la que Del Arco aborda lo que él llama el «trabajo de mesa en pie» o «trabajo del texto en pie», vadeando así el concepto ortodoxo de trabajo de mesa. Considera absolutamente necesario este trabajo en cuanto a la indagación que conlleva, pero entiende que «la mesa» lejos de ser un elemento facilitador puede convertirse en un parapeto. Su apuesta es la de realizar el análisis del texto directamente de boca de los actores, es decir, encarnar la palabra desde el primer momento, sin la necesidad de escrutar el texto en papel.

Este «trabajo de mesa en pie» supone pues interpretar el texto y desenmarañar el subtexto desde los ensayos, con los actores en acción. Por ello y para ello es imprescindible lo que constituye otra de sus exigencias previas esenciales: los intérpretes traen todo el papel memorizado el primer día de ensayos. El texto tiene que estar completamente asumido desde el primer día para que la investigación en la asimilación de sus sentidos primarios y secundarios fluya y permita explorarlo de forma ágil y expeditiva.

A tenor de esta estrategia, resulta completamente coherente su método de comenzar el primer día de ensayos con la acción, indagando en la motivación que mueve a cada personaje y en el germen de cada situación. Su sistema de ensayos arranca con una fase de experimentación, que conduce al montaje, y acaba con una etapa de perfeccionamiento armónico.

En cuanto a la experimentación, la esencia de su filosofía de trabajo reside en que tanto los actores como los miembros del equipo artístico se sientan con la libertad de proponer ideas, soluciones y alternativas. Defiende, entonces, el hecho de probar algunas de esas aportaciones con la fórmula ensayo-error. La máxima ulterior es que la libertad otorgada al equipo artístico

en la aportación de ideas para la creación debe ir acompañada de la asunción por parte de Del Arco de la posibilidad de desechar su idea preconcebida y dar paso a lo que se esté generando en el ensayo. Se llega, así, a otra de las líneas maestras de su metodología: la asunción de la falibilidad de lo premeditado [Salles 2004, 2014]. El postulado que defiende es que se deja abierta la posibilidad de que no se llegue donde se pretendía *a priori*, porque el lugar al que hay que llegar debe ser siempre incierto. Así, su idea inicial se reconoce como maleable y puede ir perfilándose o transformándose con la participación de todo el equipo. De esta forma el proceso es poroso y se articula un espacio de negociación implícita (algunas veces más explícita, como los diálogos entre Del Arco y Elejalde⁷), de permeabilidad; en definitiva, de trabajo en equipo. Sin embargo, hay una cuestión que sí es infalible: la última palabra, la última decisión, la tiene el director de escena.

En cierta relación con lo reseñado más arriba, se puede hablar de otro pilar de su método de trabajo que alude a la combinación equilibrada y constante del trabajo en casa y el trabajo a pie de escenario. Su frase emitida durante un ensayo lo ilustra claramente: «Volvemos a hacer lo que hemos compuesto entero, para que yo me lleve una imagen y lo pueda reflexionar».

En su labor de montaje, trabaja fragmentos muy breves y posteriormente escenas enteras, repitiendo infinidad de veces unos y otras. Asimismo, con carácter general, aborda el trabajo de las escenas de forma cronológica, aunque en el caso del proceso creativo de *Ricardo III* hubo excepciones especialmente por dos razones: la incorporación tardía a los ensayos de Chema del Barco⁸ y la complejidad técnica de algunas escenas en las que se habían de insertar grabaciones previas. A pesar de ello, su mantra estructural se resume en una afirmación suya muy ilustradora: «Una dinámica construye la siguiente, que a su vez construye la siguiente, y así sucesivamente». Se persigue, pues, una concate-

⁷ Su relación de trabajo alargada en el tiempo, y en facetas que van más allá del terreno artístico (gestión teatral, producción, etc.), revela una evidente confianza y complicidad que enriquece el trabajo entre ambos.

⁸ Este actor se incorporó a los ensayos en la tercera semana porque estaba terminando de rodar una película.

nación de acciones que configura un perfecto engranaje. Todo ello define otra de las líneas maestras de su metodología: la idea de la puesta en escena como una partitura armónica.

Esta idea de partitura conduce al subrayado de otras orientaciones capitales que impregnan su metodología de trabajo. Se exponen, a continuación, algunas de ellas:

1. Concede una particular trascendencia al trabajo del ritmo y el tempo, aspectos sustanciales en su idea de puesta en escena. En esa misma línea, el texto se entiende como una partitura musical.
2. Ajusta con perseverancia la entrada de frases a pie, así como el encaje preciso entre texto y audiovisuales, por un lado, y el texto y la composición sonora, por otro, con el objetivo de orquestrar todo el conjunto.
3. Insiste en la meticulosa articulación de las transiciones entre una escena y otra, así como de las salidas y entradas de los personajes.

Por otro lado, y desde un punto de vista conceptual, una de sus líneas maestras es lo que podríamos sintetizar con el axioma: la construcción de la forma a partir del contenido. La historia que se cuenta, con sus sentidos primarios y secundarios, determina y motiva la construcción formal de la escenificación.

2. EL TRABAJO COLABORATIVO CON LOS CREADORES

Si bien es cierto que existe un consenso incondicional a la hora de definir el teatro como un arte colectivo, en la práctica de los procesos creativos esta particularidad no siempre se traduce en un trabajo en equipo real basado en el diálogo, sino más bien en una mera suma de aportaciones. La apuesta de Miguel del Arco es la del trabajo cooperativo con los colaboradores desde el principio hasta el final. Subraya que esa concepción colaborativa siempre ha sido su seña de identidad y la argumenta recurriendo a su propia biografía: el hecho de proceder de una familia numerosa lo ha acostumbrado desde siempre «a convivir, compartir y remar en equipo»⁹.

⁹ Curiosamente ya aludía a este mismo argumento en González Martínez [2018].

Todo ello conduce a afirmar que Miguel del Arco es un claro ejemplo del concepto de director colectivo, en oposición al del director absoluto. Mientras este último lleva sus ideas hasta el extremo, con una metodología propia y exclusiva, el director colectivo recurre a procedimientos eclécticos e integra el trabajo en equipo, dejándose influir por los diferentes artistas que participan en la creación. No obstante, y para evitar posibles confusiones, es necesario subrayar que este perfil de director colectivo no debe identificarse con el concepto de creación colectiva, una categoría en la que no cabe el trabajo de este director. Asimismo, y una vez reconocida esta apuesta por el trabajo en equipo, cabe recordar que Miguel del Arco lo monitoriza todo al detalle y deja claro desde el principio que la última decisión es suya. Esta figura de capitán de equipo es asumida con toda naturalidad y de forma incontestable por el resto del grupo.

Por otra parte, y para cerrar este ciclo, es necesario destacar que esta seña de identidad del director madrileño lo es también del proyecto Kamikaze, como espacio, compañía y productora [Saura 2012]. La filosofía de trabajo de esta institución teatral siempre ha mantenido un equipo más o menos común desde el inicio de su trayectoria y ha apostado por la continuidad del grupo, aunque esta tendencia se ha visto resentida en los últimos años¹⁰.

Retomando el hilo del proceso creativo, es evidente que en todo hecho teatral participan diferentes artistas responsables de los diversos lenguajes escénicos; sin embargo, no suele ser habitual que todos ellos participen de forma conjunta a lo largo de todo el proceso. Y es precisamente aquí donde radica la interesante singularidad de la dirección de Miguel del Arco; una de las principales intenciones como punto de partida del director es la presencia en los ensayos desde el primer día y prácticamente a lo largo de todo el proceso de todos los creadores.¹¹

¹⁰ Al respecto, el director relata que esa tendencia ha decaído ligeramente en los últimos tiempos, ya que tras el montaje de *Hamlet* tuvieron una pequeña crisis, fruto del agotamiento y la acumulación de trabajos en el tiempo. En una reflexión ulterior, señala que ha tenido que aprender con el tiempo que el equipo inicial se puede ir cambiando y que no es necesario mantener siempre el mismo.

¹¹ El equipo artístico de *Ricardo III* está conformado por los siguientes artífices: Amaya Cortaire (escenógrafa), Sandra Vicente (diseñadora de sonido), Arnau Vilá (compositor de la música), David Picazo (iluminador), Pedro

Resulta interesante, a modo de ejercicio visual, reseñar la disposición en la sala de ensayos de todos estos agentes: una mesa larga situada frente al espacio de representación, y, por delante de esa mesa, sentado en una silla, en el centro, Miguel del Arco, con su libreta de notas. El gesto continuo del director que se recuerda es el de girarse hacia un lado y otro en busca de alguno de sus creadores para dar alguna indicación o sugerencia, hacer una consulta, comentar alguna inquietud, compartir un posible problema, pedir una solución para alguna cuestión en concreto, etc. En ese gesto se condensa la trascendencia que para Miguel del Arco tiene la presencia de todo el equipo en cada sesión.¹²



Imagen 1. Miguel del Arco observa atentamente un ensayo. En la mesa, algunos de sus colaboradores.

La asistencia de todo el equipo desde el primer día posibilita que se empapen de toda la idea de la escenificación, así como de

Chamizo (videoescenista) y Ana Garay (diseñadora de vestuario). También asiste el coautor de la versión, Antonio Rojano. La suma de los intérpretes, el equipo de creadores, más el regidor, el representante de producción y el investigador hizo que esta pauta supusiera la asistencia de una media de quince personas a cada sesión de ensayo.

¹² Todas las fotografías que aparecen en el artículo fueron tomadas por el investigador.

la poética tanto del director como del propio espectáculo. Tal circunstancia permite a Miguel del Arco consultarles o darles indicaciones con inmediatez absoluta, a partir de cualquier cuestión que surja en el ensayo, y propiciar así hallazgos y soluciones a pie de escenario. De esta forma, la optimización del proceso creativo es total, y se consigue una orquestación creativa de equipo, que se traduce en una partitura armónica de la puesta en escena.

Al mismo tiempo, este modelo de trabajo permite que las probaturas de sonido, proyecciones o utilería se realicen con la participación de los actores, lo que resulta fundamental para la valoración inmediata de su conveniencia o no, así como de la mayor o menor eficacia de las soluciones propuestas. Se ilustra esto último con algunos ejemplos: la presencia cada día de la escenógrafa permitió detectar posibles problemas con la utilería y solucionar con celeridad cuestiones prácticas como el manejo de los títeres¹³, instalando unas cintas adhesivas en la puntera de los zapatos del actor que tenía que hacerlos caminar¹⁴; o el manejo de la camilla¹⁵ y su adecuación a los diferentes usos y funciones que cumple en escena. Nótese la importancia de esta estrategia de trabajo por lo que aporta al aprovechamiento máximo del tiempo, dada la premura con la que se trabaja como consecuencia de los tiempos reducidos de ensayo. Así, se puede concluir que la presencia de los creadores aporta también un valor cuantitativo, que se suma al cualitativo expresado hasta ahora.

En algunos días del proceso, el director se cita una hora antes del comienzo del ensayo con algunos de los creadores para ajustar, probar o repasar algunas cuestiones. El diálogo de Miguel del Arco con ellos es, pues, la dinámica continua, y deriva en aportaciones mutuas que cristalizan en la toma de decisiones por parte del director, que a lo largo de los ensayos arbitra propues-

¹³ Se trata de dos títeres a escala real, manipulados por dos de los actores, que representan a los personajes de los príncipes, los hijos del rey Eduardo y la reina Isabel.

¹⁴ Este recurso fue sustituido posteriormente por imanes que aportaban mayor seguridad a los movimientos.

¹⁵ Uno de los escasos elementos escenográficos que forman parte del espacio del espectáculo.

tas de sonido, luces, vídeo, utilería, y vestuario. Esto permite, por ejemplo, que el espacio sonoro y los audiovisuales vayan ideándose o construyéndose a pie de escenario, en paralelo al trabajo interpretativo¹⁶. Es decir, que toda la plástica que se va incorporando es fruto del desarrollo dramático.

Resulta igualmente determinante el intercambio y la cooperación entre los propios creadores. Sirva como ejemplo la resolución de la escena final, que se produjo durante un ensayo a partir de conversaciones entre la escenógrafa y el iluminador.

Para finalizar esta parte, se abordará el trabajo con el equipo artístico previo a los ensayos, una fase de gran relevancia para el desarrollo posterior.

Los primeros contactos de Miguel del Arco con los creadores tuvieron lugar en el mes de abril, seis meses antes del estreno. La versión del texto de Shakespeare todavía no estaba terminada, y no lo estaría hasta el mes de junio. Así que, en estas reuniones iniciales, el director comparte con el equipo artístico la marcha del proceso dramático, concretando la especificidad de algunas escenas, y, fundamentalmente, se comunica el enfoque general de la propuesta, la idea global del espectáculo.

La metodología que se sigue es la de hacer, en primer lugar, reuniones individuales y posteriormente de grupo. En las reuniones individuales con cada creador se realiza un volcado de ideas desde una zona de libertad creadora, en la que, a diferencia del momento de comenzar los ensayos, no hay limitaciones¹⁷. Estos encuentros con cada uno de los creadores sirven para desgranar el sentido de los distintos lenguajes escénicos en el conjunto del espectáculo.

Una vez se dispuso del texto completo de la versión, algunos de los creadores asistieron a la sesión de lectura. A partir de este momento, las reuniones o conversaciones con los diseñadores se centralizan en la exposición de los referentes con los que

¹⁶ En coherencia con la idea de trabajo *in progress* inherente al proceso creativo.

¹⁷ Algunas de estas limitaciones responden a la propia producción. En este sentido, cabe subrayar que Miguel del Arco, además del director, también es el productor del espectáculo.

pretende trabajar cada uno de ellos. En el caso del espacio, en una primera reunión, se presenta ya el concepto y la maqueta a escala; posteriormente se comparte este diseño con el resto del equipo artístico.

El hecho de que todos los creadores, salvo el iluminador, hayan trabajado previamente con Del Arco en otros montajes es uno de los factores que agilizan el trabajo de equipo previo a los ensayos. El conocimiento que atesoran sobre la metodología de trabajo y la poética del director les permite precisamente leer y ver el espectáculo desde su mirada.

Por su parte, las reuniones con todo el grupo se dedican a subrayar la necesidad de remar en la misma dirección, teniendo en cuenta la globalidad del espectáculo, para llegar a una unidad dramática y estética. A partir de este momento, cabe poner el acento en la coordinación entre los creadores para asegurar el engranaje sólido y compacto de los diferentes lenguajes escénicos.

Para implementar toda esta metodología y filosofía de equipo es absolutamente necesario que el clima de trabajo sea inmejorable, y en esta investigación se pudo comprobar la enorme habilidad de Miguel del Arco para gestionar el grupo con excelencia, aunando confianza, participación y disciplina.

En conclusión, se ha podido comprobar una metodología basada en la apertura y búsqueda de la colaboración en la creación, lo que genera un proceso más poroso, abierto y nutrido de muchas voces, bajo la batuta de Del Arco como clave del éxito. El director madrileño pone en valor el trabajo en equipo de forma incondicional; de hecho, considera que haber podido hacer ya en la tercera semana de ensayos un pase completo con una forma contundente solo puede atribuirse a la labor de equipo. «Lo importante es tener gente en el equipo dispuesta a trabajar al ritmo que demanda el montaje y siempre a partir de la respiración del actor».

3. DIRECCIÓN DE ACTORES: «TODO TIENE QUE VER CON LA RESPIRACIÓN DEL ACTOR»

La frase de Miguel del Arco que encabeza este bloque ilustra de forma inmejorable la preponderancia del signo actor en su

idea de escenificación. *Ricardo III* es una producción modesta que obliga a priorizar unos signos sobre otros, y en este sentido se dio primacía al hecho de contar con buenos actores, antes que invertir en aspectos plásticos¹⁸. Es evidente que subyace aquí una forma de entender el teatro, cuando prioriza como signo fundamental al actor frente a la estética del espectáculo, a pesar de que la preocupación y la atención prestada a esta última es extraordinaria.

En la línea de una metodología de trabajo que se vertebra desde la porosidad, Del Arco reclama actores que le aporten ideas, convirtiéndose en fuente de hallazgos.

El director madrileño subraya que, en la dirección de actores, siempre parte de un planteamiento claro de lo que quiere ver, pero algo muy distinto es cómo deja que se llegue a ese lugar¹⁹. En el curso de los ensayos, se ha podido comprobar que nunca pretende imponer nada, y el propio director manifiesta que esto no es necesario en virtud de una lógica de las estructuras dramáticas que llevan al actor a los impulsos que mueven la palabra. En lugar de una imposición, se busca propiciar la situación ideal o las condiciones idóneas para que se llegue al lugar premeditado. Esta es precisamente una de las bases señaladas por Knébel [2015: 13] en su análisis de los principios generales del análisis activo de Stanislavski, con respecto al modo de proceder del director de escena:

(...) el director (no) ha de atar su voluntad artística a los intérpretes. Ha de saber cómo cautivar al grupo y a cada uno de sus miembros por separado, ha de saber colocar al actor en unas condiciones tales que este, al sentir la gran responsabilidad del papel, se vuelva activo al máximo.

En este mismo aspecto insiste Peter Brook [2001: 151] cuando señala que «ningún director impone una manera de actuar. Todo

¹⁸ Tanto la mayor parte del espacio como el vestuario lo constituyen elementos reciclados de montajes anteriores o prestados por otros teatros.

¹⁹ Se puede observar una coincidencia con las ideas expuestas por Bogart [2007, 2008] relativas a la creación de condiciones idóneas y no tanto de resultados.

lo más capacita al intérprete a revelar su propio arte, que, sin su ayuda, pudiera quedarle oscurecido».

En primera instancia, todas sus indicaciones y directrices iniciales surgen de lo que los actores proponen en el ensayo, de ahí su interés por contar con actores que muestren iniciativa y tomen decisiones; para construir la escena parte de su instrumento fundamental en el escenario, el actor. La confluencia entre su idea preconcebida y la concreción de la propuesta de los actores se produce casi siempre de forma natural, como parte del proceso; sin embargo, en algunas ocasiones, ese prediseño se abandona con la misma naturalidad, en virtud de la esencia creativa y creadora del ensayo. De nuevo, parece seguir al pie de la letra a Knébel:

Es indudable que el director ha de estar preparado para el primer ensayo (...), mas también es completamente natural que sus ideas hayan de enriquecerse durante el proceso de trabajo, dependiendo de lo que vayan a aportar los intérpretes [2015: 13-14].



Imagen 2. Alejandro Jato, Verónica Ronda, Manuela Velasco, Cristóbal Suarez y Álvaro Báguena escuchan las indicaciones de Miguel del Arco.

Otra de las piedras angulares de la dirección de actores para Miguel del Arco es la consideración de que hay que trabajar de forma diferente con cada actor, respetando su singularidad. Su

dirección de actores, coincidiendo con Canfield [2011: 281], se acerca a una atención individualizada a cada actor, de acuerdo con sus características y particularidades, que deben ser aprovechadas e incorporadas a la propuesta. Cada uno de los actores con los que trabaja tiene una formación diferente y viene de trabajar en producciones igualmente diferentes, de forma que sus trayectorias profesionales pueden ser muy diversas.

Asimismo, en el caso concreto de *Ricardo III*, participan actores con los que ya ha trabajado en ocasiones anteriores, como Alejandro Jato o Verónica Ronda; actores con los que nunca ha trabajado hasta el momento, como Chema del Barco, Álvaro Báguena y Manuela Velasco; y actores con los que ha trabajado desde siempre y en muchos proyectos, como Cristóbal Suárez e Israel Elejalde. El nivel de conocimiento del actor es pues diverso, así como sus condiciones, formación y trayectoria. En este sentido, Del Arco reconoce en su trabajo una cierta dosis de «psicología», para darle a cada uno lo que necesita. Con ello, se persigue un objetivo claro y necesario: generar confianza y crear la predisposición idónea, con el fin de extraer lo mejor de ellos en pos de una mayor calidad del espectáculo.

En la misma línea, y tomando en consideración esa diversidad, uno de los objetivos conscientes que se marca Del Arco es aunar los códigos interpretativos de todo el elenco. A este respecto, conmina a los actores a asistir a los ensayos de forma íntegra, aunque no se vayan a pasar las escenas en las que participan, porque cree que viendo el trabajo de los compañeros pueden enriquecer el suyo propio. Quiere que se vean unos a otros en ensayos para conseguir un contagio positivo que lleve a aunar códigos interpretativos.

Durante la asistencia diaria a los ensayos, se ha podido verificar la actitud enérgica e incansable del director, dando indicaciones continuas e interrumpiendo de forma constante para clarificar ideas y establecer directrices y pautas en el trabajo actoral. Se puede determinar que estas instrucciones atienden a dos planos fundamentales: significado y significante, contenido y forma. Asimismo, se advierte que el punto de partida es el presupuesto elemental de la interconexión existente entre ambos planos, y asimismo se

observa un enfoque que apuesta por la subordinación de la forma al significado, de manera que es este último el que constituye el vector creativo de la interpretación. En otras palabras, queda patente que desde la óptica de Miguel del Arco la construcción actoral surge y se nutre primordialmente de los sentidos de la historia (contenido) y de los sentidos del texto (significado).

Para tratar de clarificar esta cuestión, se analizan los planos a los que van dirigidas las indicaciones de Del Arco en su interacción directiva con sus actores. Se tomarán como categorías del análisis las siguientes: el texto, las cuestiones técnicas, los referentes de la realidad y el ritmo-tempo.

En esencia, en el trabajo con los actores, Miguel del Arco lleva a cabo un análisis exhaustivo del texto, que domina completamente fruto de su labor previa como dramaturgo y dramaturgista. Insiste en el hecho de que la comprensión de la historia y de cada situación en particular debe ser el punto de partida desde el que se construyan los diálogos y la actitud de los personajes, así como el código interpretativo. En este sentido, son frecuentes las previas o las interrupciones que sirven para dar una explicación detallada a los actores acerca de la situación de la escena, el significado de las tramas, así como de las motivaciones y los sentimientos de cada uno de los personajes. Y aquí se llega a otro de los pilares esenciales de la dirección de actores: la profundización en el recorrido emocional y psicológico de los personajes, subrayando los sentimientos e intenciones en los que tienen que incidir. En algunas ocasiones, Del Arco invita a sus actores a hacer un ejercicio de imaginación, desde la comprensión de la situación por la que atraviesa el personaje, para llegar a conectar con la emoción necesaria, como en el caso de la exigente Escena 20²⁰, en la que Manuela Velasco, interpretando a Isabel, debe transmitir el desgarramiento que siente una madre al recibir en sus brazos a su hijo, asesinado a una tierna edad por orden de Ricardo.

En la misma línea, hay un acompañamiento del director a sus actores a la hora de desentrañar el subtexto; esto se convierte en la

²⁰ El texto escénico con el que se trabajaba en los ensayos se correspondía con una versión ya dividida en escenas, con lo que aquí no nos referimos a escenas escénicas, al modo de Pavis [2000], sino que son textuales.

herramienta principal para dirigir a los actores en el plano textual. Y con ello se persigue, de nuevo, una búsqueda de la emoción real.

En definitiva, el actor debe tener un conocimiento profundo de las circunstancias dadas del personaje para establecer un vínculo emocional con ellas y con su entorno, y para ello Del Arco escruta continuamente el texto porque es en él donde residen todas las coordenadas y pautas para delinear la partitura de los impulsos internos del actor y, en consecuencia, la partitura de las acciones físicas del personaje. Son evidentes las reminiscencias de la metodología del análisis activo propuesto por Stanislavski en la última etapa de su trayectoria.

Así pues, la enunciación de la palabra es resultado del análisis minucioso del sentido del texto y del subtexto; del contenido a la forma. Una de las indicaciones a sus actores en la que más incide Del Arco a la hora de decir el texto es la que señala que deben jugar a la rutina de la normalidad y no explicar las cosas; no quiere que expliquen el texto, sino que lo construyan. Una de sus frases recurrentes, en este sentido, a lo largo de las sesiones de ensayo era la de «No comentamos nada, lo jugamos todo a ser verdad». Se busca así una verdad escénica, que no permita al espectador apreciar una afectación o un esfuerzo en el discurso.

En esta labor de precisión de la forma de decir el texto, Del Arco nunca reproduce las palabras de los personajes para mostrar cómo las quiere, sino que señala las intenciones que las impulsan, es decir, desde dónde deben decirlo: «ordénalo», «laméntalo», «sedúcelo», etc. Se trata de encontrar una dimensión orgánica, y en ello es también esencial la respiración. De nuevo en la escena 20, Miguel del Arco le indica a Manuela Velasco: «Necesito oírte pensar, y eso significa que necesito oírte el aire, la respiración. No quiero oír solo el texto, quiero el texto con un cerebro que piensa».

Para concluir con lo relativo al trabajo de texto, otra de las directrices constantes de Del Arco en la dirección de sus actores es la advertencia de que sigan la línea de pensamiento, sin juzgar su propia forma de decir el texto. En tal sentido, les remarca que ellos deben transformar el texto en la consecuencia lingüística del pensamiento, y que, en todo caso, él ya se encargará de reconducir cuestiones técnicas si fuera necesario.

Al hilo de las cuestiones técnicas, el trabajo del director en una fase avanzada de ensayos se centra en poner el acento en el cuidado de la articulación, bien porque se advierte que los finales de frases se pierden, o bien porque un exceso de velocidad provoca que la dicción no sea correcta. De igual modo, se ocupa de rectificar algunas espaldas puntuales y algunos momentos en los que los actores se enfilan en el transcurso de alguna escena.

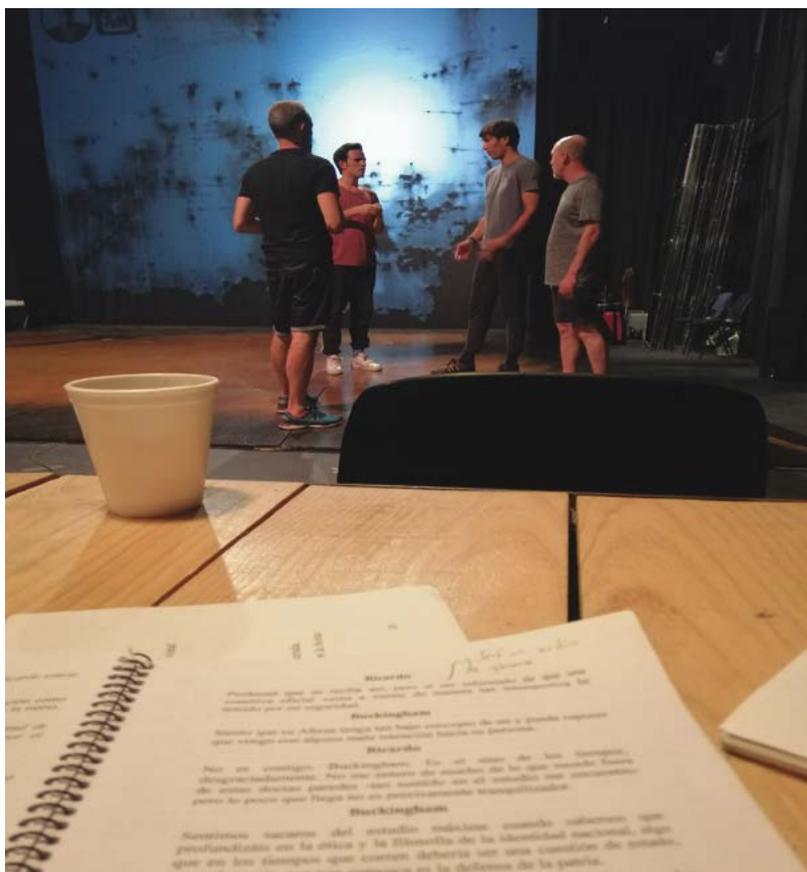


Imagen 3. Del texto a la escena. Las distintas actualizaciones del texto siempre presentes en los ensayos.

Asimismo, uno de los aspectos más sobresalientes en la dirección de actores de Miguel del Arco es la extraordinaria profusión de referencias que pone al servicio de la creación y al alcance del

elenco, para enriquecer la interpretación. A este respecto, atesora un gran conocimiento que le permite encontrar continuamente referentes históricos, literarios, de la historia del teatro y muy especialmente de la realidad actual, e incluso algunas experiencias autobiográficas. Estos referentes le sirven para ilustrar cada situación de la función con un ejemplo que facilita enormemente el trabajo actoral. En ese sentido, es digno de reseñar el repertorio del que hizo gala en los ensayos en relación a personajes de la política actual, no solo nacional sino también internacional. Estos ejemplos, cumpliendo una función de espejo de algunos personajes y de algunas actuaciones e intenciones concretas, han sido de suma utilidad en una función como *Ricardo III*, que tiene un alto contenido político, y para la cual ciertas analogías contemporáneas relativas a esa tendencia actual de ascenso al poder de personalidades maquiavélicas, cercanas al perfil de Ricardo, cobran un interesante oportunismo. En este sentido, nombres como los de Trump, Johnson o Bolsonaro estuvieron presentes en los ensayos durante muchos días.

Por último, ponemos el foco en aquellos aspectos de la dirección de actores que inciden en el tratamiento del ritmo y el tempo, tanto en relación al texto como a la acción escénica. Al respecto, Del Arco no deja de recordar a sus actores que el mecanismo de la función es muy exigente y, en consecuencia, la parte técnica debe ser ejecutada con suma perfección. En muchas ocasiones, cuando realiza esta advertencia se está refiriendo al trabajo preciso del ritmo y el tempo. Existe una voluntad de imprimir un ritmo vertiginoso en determinadas secuencias de la función que requiere que algunas entradas y salidas de los personajes se solapen, y en ello persevera, reclamando al elenco la concentración, la energía y el dinamismo necesarios para la consecución de esa exigencia. Asimismo, vela por la ejecución impecable de las transiciones en las que los propios actores modifican elementos de mobiliario. Todo ello sin actitudes apresuradas y con limpieza y precisión absolutas.

Esta obsesión por el ritmo se acentúa en las escenas cómicas, en las que el director considera fundamental que no haya ni un titubeo en el texto, para dar máxima fluidez al discurso. De hecho, como entrenamiento, plantea a los actores implicados que pasen

la escena de manera mecánica varias veces. Un ejemplo de ello es la escena de la asfixia de Ana, donde insiste en esa agilidad de las frases. Se trata del trabajo del tempo relativo al texto, con el ajuste preciso de la entrada de las frases. Algunos recursos que implementa para ello tienen que ver con la introducción de texto supletorio (inclusión de interjecciones, el nombre de algunos personajes en función interpelativa, palabras de reafirmación, repeticiones ecoicas, etc.), o con el uso de la respiración, como cuando insta a algunos actores a meter una respiración expresiva, o un sonido orgánico, para que la réplica pueda entrar antes, solapada con su propia intervención.

Finalmente, se atenderá a otro de los aspectos determinantes en la configuración de la puesta en escena: el movimiento escénico. En líneas generales, Miguel del Arco no llega a los ensayos con un dibujo del movimiento escénico preconcebido, sino que vuelve a dejar que las aportaciones del actor en escena vayan perfilando ese dibujo. La idea es justificar con los impulsos del texto por qué se están moviendo, qué es lo que produce el movimiento, incluso a veces de forma aparentemente contradictoria; a este respecto, pone como ejemplo a Isabel en la secuencia en la que Ricardo, tras haber asesinado a su hijo y a su marido, le propone casarse con su hija. Es evidente que ella desea marcharse, pero el instinto de preservar a su hija hace que su cuerpo le pida acercarse a él. La proxemia, pues, surge del sentido dramático, no es algo meramente formal. Es el alcance de la situación lo que motiva los movimientos.

Del Arco cuenta con una gran intuición para la composición del movimiento escénico, en virtud de su formación y su pasado como bailarín. Concede gran importancia al movimiento escénico y confiesa que no soporta, como espectador, ver a los actores caminando sin rumbo. Su mirada desde la danza le permite coreografiar mucho, pero sin dar la sensación de que simplemente se están marcando movimientos; se vuelve aquí a la idea de no imponer nada, sino más bien de una dirección inductiva. No obstante, sí hay algunos momentos de la función que están coreografiados de forma metódica y, por tanto, con marcas claras y firmes. Se ofrecen tres ejemplos de ello.

En primer lugar, el momento crucial de la Escena 1 en la que con la ayuda de los personajes militares se despoja a Ricardo de su uniforme militar y se le colocan la prótesis en la rodilla y la joroba, vestido ya de civil, en tiempos de paz. Toda esta ejecución del cambio de vestuario a vista del espectador está minuciosamente marcada: cada movimiento e intervención de otro personaje para quitar o poner una pieza de ropa o de ortopedia están perfectamente medidos y trabajados con meticulosidad.

En segundo lugar, el *haka*²¹ que se baila antes de la secuencia de la fiesta claramente responde a una coreografía ideada por Del Arco, siguiendo la musicalidad propuesta por Arnau Vilà.

Por último, la escena del Consejo (Escena 9) está también perfectamente coreografiada, pero por un motivo muy distinto al del *haka*. En este caso, no hay ningún elemento de danza, sino unos diálogos cruzados entre diferentes personajes, en los que la justificación de la coreografía se encuentra en la naturaleza protocolaria propia de esas sesiones parlamentarias. En la escena en cuestión participan seis actores hasta la llegada de Ricardo. Del Arco fija marcas y movimientos para cada actor.

Así pues, se puede concluir que en el trabajo de la proxemia Del Arco se mueve entre lo orgánico y lo marcadamente ficcional, esto último reflejado por los tres ejemplos expuestos en los que existe una primacía del pacto, de la convención. Esta combinación de estrategias proxémicas tiene un valor rítmico en la función. Una escena coreografiada tiene un ritmo diferente a una escena basada en la organicidad, de forma que el paso de una a otra provoca un cambio rítmico fundamental.

A modo de resumen, la observación del proceder de Miguel del Arco en los ensayos arroja una serie de conclusiones sobre su metodología de trabajo y su forma de entender el teatro. En general, no sigue una ortodoxia teórica o academicista; tal y como indica su forma de afrontar herramientas como el cuaderno de dirección o el trabajo de mesa. El trabajo desde la acción y con la palabra encarnada en los actores es ineludible desde el inicio del

²¹ Danza colectiva propia de la cultura Maorí de Nueva Zelanda, caracterizada por la combinación de movimientos, voces y gestos vigorosos.



Imagen 4. Del Arco da las últimas notas antes de que dé comienzo el prees-treno en San Sebastián de los Reyes.

proceso de ensayos. Una de sus ideas esenciales es la consideración de la puesta en escena como una partitura armónica, en la que todos los elementos que la conforman deben componer un engranaje perfecto. En esa misma línea, el texto se entiende como una partitura, para la que resulta primordial los ajustes del tempo del texto, así como el encaje del texto con el audiovisual y con el campo sonoro. Destaca la trascendencia otorgada al trabajo del ritmo y el tempo, aspectos sustanciales en su idea de puesta en escena; el ritmo del espectáculo se genera con elementos muy diversos, tanto dramáticos como escénicos. Resulta fundamental destacar que sigue el axioma de construir la forma a partir del contenido; la historia que se cuenta determina y motiva la construcción formal de la escenificación. Asimismo uno de los pilares básicos de su modo de afrontar el trabajo es la maleabilidad de su idea inicial, es decir, la asunción de la falibilidad.

Miguel del Arco demuestra ser un director colectivo (en la línea iniciada por Bertolt Brecht), en oposición al director absoluto, que propicia un proceso creativo de naturaleza porosa y permeable, donde el elenco y el equipo artístico tienen la libertad de aportar ideas y sugerir soluciones. Al mismo tiempo, todos los componentes son conscientes de que la última palabra la tiene siempre el director, ya que en ningún momento se trata de una creación colectiva. Al hilo de lo anterior, en su modelo de trabajo resulta

imprescindible la asistencia de todos los creadores a los ensayos, lo que supone la integración de todo el equipo de principio a fin.

En lo relativo a la dirección de actores, la base del análisis dramático de Miguel del Arco con los actores se acerca al análisis activo de Stanislavski, haciendo especial hincapié en algunas herramientas de este método como las circunstancias dadas, el subtexto y las acciones físicas. Es extraordinaria la fidelidad a los comentarios de María Knébel [2015] sobre los principios del análisis activo de Stanislavski en relación a la necesidad de no someter a los actores a la voluntad del director en tres sentidos: 1. Los actores deben tener capacidad de iniciativa y generar material. 2. Trabajar el proceso a partir de lo que ellos proponen. 3. El director nunca debe enunciar el texto para ilustrar cómo quiere que se diga. A su vez, persigue aunar los códigos interpretativos. Finalmente, para cimentar la interpretación alude constantemente a referentes de la realidad que sirven para la mejor y mayor comprensión de determinadas situaciones o comportamientos de algunos personajes; no se persigue una imitación, sino una estimulación del imaginario.

En este trabajo se ha buscado una aproximación a la poética de Miguel del Arco que recoge aspectos sustanciales que son inalcanzables desde el mero análisis del espectáculo. La poética de un director de escena no solo atiende al resultado de su trabajo, sino también a cuestiones tales como la relación de la escenificación con el texto dramático, la dramaturgia del personaje, el proceso creativo y de ensayos, la utilización de los diferentes lenguajes escénicos por parte del director, y, en última instancia, su forma de entender el teatro y, a través de ella, su cosmovisión. Se ha procurado dar respuesta, en mayor o menor grado, a algunas de esas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGART, ANNE (2007): *Los puntos de vista escénicos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
— (2008): *La preparación del director*, Barcelona, ALBA.
BROOK, PETER (2001): *El espacio vacío*, Barcelona, Península.

- CANFIELD, CURTIS (2011): *El arte de la dirección escénica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- FÉRAL, JOSETTE (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER (2018): «Nuevas escrituras escénicas en España. Entrevista a Miguel del Arco como dramaturgo y director», *Pygmalion*, pp. 219-229 [disponible en https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-135813/Tertulia_1_Pygmalion%209-10.pdf]
- HARVEL, JEN y LAVANDIER, ANDY (2010): *Making contemporary Theatre*, Manchester, Manchester University Press.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2002): *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- KNÉBEL, MARÍA, (2015): *El último Stanislavski*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LETZLER-COLE, SUSAN (1992): *Directors in rehearsal*, Nueva York, Routledge.
- MARTÍNEZ PARAMIO, AGAPITO (2006): *Cuaderno de dirección teatral*, Ciudad Real, Ñaque.
- PAVIS, PATRICE (1998): *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.
- (2000): *Análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- SALLES, CECILIA ALMEIDA (2004): *Gesto inacabado. Proceso de creación artística*, Sao Paulo, Annablume.
- (2014): «Crítica de los procesos creativos», *Artilugio*, 1, pp.76-86 [disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/12255>]
- SAURA, JORGE (2012): «Un director. Miguel del Arco, el director que surgió del equipo: *Veraneantes*», *Acotaciones*, 28, pp.206-209 [disponible en <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>]
- VILLEGAS, JUAN (2008): «El discurso crítico académico y la legitimación de las estrategias del análisis de los discursos teatrales», en *Perspectivas teatrales*, ed., O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, pp.59-72.



Proscenio

Tertulia

Tablas

Parnasillo

Foro



Jordi Casanovas

EL NUEVO PACTO DE JORDI CASANOVAS CON EL PÚBLICO:
TEATRO-DOCUMENTO EN ESPAÑA
**Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo
y director del teatro**

SVETLANA ANTROPOVA

Universidad Villanueva, Madrid

ELISA GARCIA-MINGO

Universidad Complutense de Madrid

JORDI CASANOVAS GÜELL (1978) es uno de los dramaturgos más destacados del teatro español en la actualidad. El teatro entró en su vida gracias a su fascinación por los autores argentinos Rodrigo García y Javier Daulte,¹ cuando cursaba estudios de ingeniería en Barcelona. Durante un año tiempo compaginó los estudios de Ingeniería, Bellas Artes y Teatro, pero pronto comenzó a escribir y llegó su primera obra de teatro.

Casanovas estrenó en 2002 *Les millors ocasions*, una obra escrita en catalán que cautivó al público por su mezcla de argumento de thriller clásico y crítica de la sociedad actual que a su vez incluía elementos del absurdo pinteriano. Desde entonces, la violencia en sus diferentes formas, la debilidad humana, el clasismo y la segregación han sido latentes en toda su obra y le han permitido conectar con distintos públicos.

Con el fin de acercar el teatro al público barcelonés, en 2006 Jordi Casanovas participó en la creación de la Sala Flyhard en Barcelona, con el objetivo de crear un espacio de circulación de ideas y difusión artística. Dirigió la compañía durante siete años y supo enganchar a los jóvenes con obras revolucionarios como

¹ Mercé Sibina. «Jordi Casanovas: El dramaturgo tiene que hablar de las cosas que le afectan.» *Barcelona Metropolis*, N 114, febrero 2020. Publicada en <https://www.barcelona.cat/metropolis/es/contenidos/el-dramaturgo-tiene-que-hablar-de-cosas-que-le-afectan>

la trilogía *Wolfenstein*, *La revolució*, *La ruína* o *Un hombre con gafas de pasta*, obra que le llevó a ganar varios premios.²

Con una trayectoria teatral brillante y más de treinta obras de teatro llevadas a escena,³ Casanovas sigue sorprendiendo por su capacidad de experimentar con nuevos géneros, como es el teatro-documento, un género que tiene sus raíces en el teatro político de Piscator y las piezas didácticas de Brecht. En 2014, con su primera obra de teatro-documento, *Ruz-Bárceñas*, basada en las transcripciones del interrogatorio que el juez Ruz le hizo a Luis Bárceñas, no solo abrió un debate sobre la corrupción en nuestro país, sino que inició un nuevo pacto con el público que continuaría en los años posteriores.

Port Arthur (2015), su siguiente obra de teatro-documento, permitía al espectador conocer a Martin Bryant, acusado de la masacre de Port Arthur (Australia), basado en las transcripciones del interrogatorio en la prisión de Risdon. Mientras conocíamos la historia de un sujeto desmemoriado y los dos policías que intentaban hacerle recordar y confesar, Jordi Casanovas nos planteaba preguntas fundamentales sobre la mente humana, la memoria y lo que consideramos que es la atrocidad y la justicia.

Su reciente obra de teatro-documento, *Jauría* (2019), nos confrontó con un notorio caso de violación grupal que ocurrió en España, el caso conocido como la violación de La Manada. Dirigida por Miguel del Arco, *Jauría* llegó en 2019 al teatro madrileño Pavón/Kamikaze y enseguida atrajo al público con su impecable puesta en la escena y la sobrecogedora actuación de María Hervás⁴ acompañada por Pablo Béjar, Fran Cantos, María Hervás, Ignacio Mateos y Martiño Rivas. Durante 2019 la compañía teatral hizo una gira

² Premio Time Out a la mejor obra de 2011 por *Un hombre con gafas de pasta*. Premio Butaca al mejor texto teatral de 2009 por *La Revolución*.

La trilogía compuesta por *Wolfenstein* recibió el Premio de la Crítica de Barcelona a la revelación de la temporada 2006-07, el premio Crítica Serra d'or al mejor texto teatral de 2006 y nominaciones a los Premios Butaca y los premios Max.

³ Las obras más destacadas son *Un home ambulleres de past* (2010), *Pàtria* (2012), *Hey Boy Hey Girl* (2015), *Port Arthur* (2015), *Gazoline* (2017), *Jauría*. (2019), *La danza de la venganza* (2019), VALENCiANA. *La realidad no es suficiente* (2019).

⁴ María Hervás ganó el Premio Max a la Mejor Actriz, Edición XXI (2019) por su actuación en *Jauría*.

nacional e internacional con más de 150 representaciones y recibió múltiples reconocimientos, tales como el XVI Premio Cultura Contra la Violencia de Género 2019 otorgado por el Ministerio de Igualdad, el Premio Ercilla 2019 a Mejor Creación Dramática y el XXIX Premio Unión de Actores a Mejor Actor de Reparto en Teatro.

Un autor siempre en la vanguardia, en el contexto de la pandemia ocasionado por el COVID-19, Jordi Casanovas lanzó el «Coronavirus-plays», un festival del teatro online para combatir el confinamiento y crear un espacio virtual para el teatro.⁵

En las siguientes páginas, se recoge una entrevista realizada a Jordi Casanovas en la que el escritor comparte sus creencias sobre la misión del teatro en la actualidad, sus referentes a la hora de escribir y sus inquietudes creativas. Interesadas especialmente por el desarrollo del teatro-documento en España, o como lo llama Casanovas: «la dramaturgia encontrada de materiales existentes», en esta entrevista también le preguntamos por cuestiones técnicas del trabajo dramático en este género teatral.

P: Si tuvieras que citar tres logros de tu trayectoria a alguien que no conoce tu carrera, ¿cuáles mencionarías?

R: Hay tres obras que, aunque no fueron las más exitosas o las más destacadas, fueron las que iniciaron mis caminos de investigación. Por un lado, la obra *Un hombre con gafas de pasta*, una comedia dramática, negra con puntos de ciencia ficción, que en un principio se llamaba *Tetris*, fue la precursora de todas mis trayectorias teatrales. Esta obra, que tenía un aura muy especial, también sirvió para abrir la Sala Flyhard en Barcelona.

En segundo lugar, *Una historia catalana*, una obra de gran formato, que tenía mezcla de las estrategias post-dramáticas, brechtianas con el ritmo de thriller, que son las características que intento imprimirles siempre a los textos y que ha dado pie también a otras funciones de estas dimensiones como *Patria* o *Valenciana*.

⁵ Marta Cervera, «Cultura de cuarentena: creatividad teatral 'online' contra el coronavirus,» *el Periódico*, 16/03/2020. Publicada en <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200316/cultura-de-cuarentena-creatividad-teatral-online-contra-la-epidemia-7891739>

Por último, *Ruz-Bárcenas*, mi primera pieza de teatro-documento, fue un descubrimiento al comprobar cómo el público se relacionaba con este tipo de material. En la obra se generaba un pacto completamente nuevo para el público, de códigos, de verosimilitud, de creer en lo que estaba sucediendo en la función. Esta experiencia me abrió las puertas a una nueva teatralidad que después he continuado con *Port Arthur* y con *Jauría*.

P: ¿Cuál es la misión del teatro para ti?

R: Siempre me he gustado pensar que el teatro no tiene más misión que ser responsable con el teatro. Para mí, el teatro tiene algo parecido a la función que tienen los sueños o las pesadillas. Es decir, nos permite vivir algo inconscientemente durante un tiempo relativamente breve y de ese modo nos da un conocimiento interno sin que lo racionalicemos. El teatro tiene la función de la experiencia que se deposita en el interior, en la emoción, en el alma de espectador que no puede definirla ni cuantificarla, pero que allí queda. Creo que, en este sentido, como sucede en un sueño o una pesadilla, tras despertar sientes que has vivido algo y sabes cómo reaccionarías, como lo asumirías, como lo superarías si te sucediera.

P: ¿Cuáles son tus referentes en la escritura del teatro?

R: Tengo muchos referentes que no vienen del mundo del teatro, como referentes del cómic y del cine. Ahora, hay tres géneros teatrales que marcan mis propias obras: la comedia negra, el drama épico y el teatro-documento. Depende de lo que esté trabajando, puedo encontrar referencias distintas. En el teatro-documento me siento próximo a autores como Tom Stoppard⁶ y David Hare;⁷ en la línea de la comedia negra y de ciencia ficción, a Javier Daul-

⁶ Tom Stoppard (nacido en 1937) es un escritor, guionista y dramaturgo británico con raíces checas. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Rock 'n' Roll* (2006), *The Coast of Utopia* (2002), *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1967).

⁷ Sir David Hare (1947) es un novelista, dramaturgo y guionista británico. Famoso por sus obras para el teatro *Plenty* (1985), *Racing Demon* (1990), *Skylight* (1997), *Amy's View* (1998), etc.

te,⁸ Rafael Spregelburd⁹ o Martin McDonagh.¹⁰ Otra referencia es Juan Cavestany,¹¹ su obra maestra *Urtain* me marcó mucho. También me ha servido releer las obras de Ricardo Bartis,¹² un autor argentino, que destaca por su imaginario y por el contenido político que en algunos momentos me ha interesado leer. Pero diría que, *Urtain* de Cavestany y *Rock'n'Roll* de Stoppard, por ejemplo, son las lecturas que de vez en cuando me gusta retomar, así que, en el fondo, son mis referentes.

P: ¿Por qué escogiste el caso de *La Manada* para escribir la obra de teatro?

R: Este caso ha sido muy complejo y dadas sus repercusiones mediáticas y debates constantes que se dieron en los medios de comunicación sobre temas morales, éticos y jurídicos, empecé a leer y descubrí que había detalles en las declaraciones que no habían trascendido y que para mí eran mucho más importantes. Estos detalles definían mucho más el carácter de estos personajes y podían esclarecer el motivo real por el cual habían hecho eso, o cómo habían reaccionado, o, en el caso de la víctima, cómo había intentado superarlo.

⁸ Javier Daulte (nacido en 1963) es un dramaturgo, guionista y director de teatro argentino. Dentro de sus obras más destacadas están *Criminal*, *La escala humana*, *Bésame mucho*, *Caperucita*, etc. Todas las obras son comedias dramáticas con elementos de fantasía.

⁹ Rafael Spregelburd (1970) es un actor y dramaturgo argentino. Sus obras más destacadas son *Remanente de invierno*, *Raspando la cruz*, *La escala humana* (con Javier Daulte y Alejandro Tantanian), *Un momento argentino*, etc.

¹⁰ Martin McDonagh (nacido en 1970) es un dramaturgo irlandés que pertenece a la corriente del teatro de la crueldad (In-yer-face theatre). Sus piezas teatrales más famosas son *The Beauty Queen of Leenane*, *The Pillowman*, *A Behanding in Spokane*.

¹¹ Juan Cavestany (1967) es un dramaturgo, guionista y director del cine español. Su obra más famosa es *Urtain* (2008) sobre el boxeador español José Manuel Urtain.

¹² Ricardo Bartis (nacido en 1949) es un director del teatro y dramaturgo argentino. *Teatro proletario de cámara* (2001), *La última cinta magnética* (2001), *Textos por asalto* (2002), *Donde más duele* (2002), *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2009) y *El box* (2010).

En el caso de *Ruz-Bárcenas* y en el caso de *Jauría*, el teatro tiene que hacer la función de informar mejor de lo que informan los medios. Estamos en un pésimo momento para los medios de comunicación en España, en el que lo importante es vender y no informar, en el que la objetividad es no existente. Creo que en el teatro podemos aportar reflexión sobre temas que están en la boca y en la cabeza de todos, que de algún modo nos remueven y que, si nos remueven, es por algo. Creo que desde el teatro podemos definir un debate un poco más complejo encima de las tablas y con el público.

Sin duda, el caso de *La Manada* fue un punto de inflexión que generó una serie de preguntas sobre nuestra sociedad, sobre el machismo, sobre el feminismo y elevó preguntas sobre cómo afrontan las mujeres la lectura que hace la justicia de estos casos. Se convirtió en un caso decisivo porque determinó el debate, que está creando un nuevo paradigma. Escribiendo la obra me di cuenta de porqué nos afectó tanto como sociedad: porque está en el límite de lo que nos podría parecer el bien y el mal.

P: Peter Weiss definió el *teatro-documento* como una ‘rama del teatro de la actualidad’ o ‘teatro de reportaje’, por lo tanto, tiene su propia misión en la sociedad. ¿Cuál es la misión de *Jauría*?

R: Creo que tiene varias capas de incidencia al nivel del público. Ahora que lleva tantos meses representándose, sabiendo como funciona, como la ha recibido el público, se ven claramente todas estas capas de la obra.

Inicialmente he pensado que la función tenía más sentido para el público masculino. Aunque sea un espectador muy militante, que se considere feminista, esta pieza te hace replantear tu forma de pensar. A mí también me pasó. Leyendo la declaración, empecé a detectar en mí mismo algunos prejuicios iniciales. Al analizarlas, me di cuenta de que eran prejuicios erróneos, que no tenían justificación de existir y que estaban integrados en nuestra sociedad. Yo imaginaba que esto también le pasaría al espectador viendo la obra, pero sin la posibilidad de poder respirar unos minutos, ni de examinarlos con detenimiento. Las reacciones más

instintivas, las emociones y los prejuicios se van acumulando durante una hora y media y, de algún modo, se convierten en una pequeña explosión que pone en duda todos estos prejuicios, que aparentemente son inofensivos. Estos prejuicios no los vemos como importantes, no parece que impidan la evolución hacia la igualdad, pero son determinantes para que después sucedan cosas como lo que pasó en *Jauría*. Creo entonces que la misión es descubrir prejuicios entre el público masculino.

Sin embargo, me di cuenta después de varias funciones que esto también ocurre en el público femenino. Sin ir más lejos después de dar el texto a mi mujer para leerlo, su primera reacción fue: «Esta obra no tienes que hacerla.» Aunque después apoyó mi decisión.

Creo que este texto dispara muchos pensamientos sobre la denuncia, sobre la víctima, sobre la situación en sí y permite darnos cuenta de que nosotros mismos hemos seguido el mismo proceso que algunos de los personajes de la obra. Por lo tanto, no era mi intención crear un debate sobre la injusticia o atacar a la justicia, sino lo que me interesaba era remover al público para que se diese cuenta de cuánto llevamos nosotros de la cultura que sustenta los hechos. Este descubrimiento es lo que nos permite crecer y llevarnos algún conocimiento a casa.

P: Las tres obras (el caso de *Ruz-Bárceñas*, matanza en la prisión de *Port Arthur*, el caso de *La Manada*) se tratan casos muy mediáticos y pertenecen a la historia muy cercana, tanto que no hemos tenido tiempo ni para olvidar estos hechos. ¿Qué quiere aportar con estas piezas a la sociedad contemporánea?

R: Son dos situaciones distintas, por un lado, *Ruz-Bárceñas* y *Jauría* son dos piezas cuyo objetivo es arrojar un poco de complejidad y luz sobre los temas recientes y muy candentes, pero *Port Arthur* fue diferente.

Ruz-Bárceñas fue algo accidental. Estaba investigando sobre la corrupción y pensando cómo se podría contar. Finalmente, decidí que la mejor manera era coger las palabras de los mismos protagonistas y directamente aprovechar una declaración. Este

caso no se trata de una injusticia, sino que lo interesante de esta obra es ver como se expresa un corrupto y como descubrir su lenguaje, su manera de pensar, cuál es su visión del mundo y entender que hay allí cosas que no sabíamos. No éramos conscientes, por ejemplo, de cómo desde su punto de vista trataba al resto de la población.

Después de *Ruz-Bárcenas* me quedé muy impactado al ver el nivel de implicación del público con la verisimilitud de la función. *A priori* parecía una función algo pesada, algo aburrida, pero desde el estreno se vio cómo interpelaba al público. Los espectadores manifestaban su indignación durante la función, insultando al personaje. La reacción a la obra fue tal que pensé que sería interesante probar con un caso que no tuviéramos tan cercano y por eso elegí el caso de Martin Bryan de *Port Arthur*.

Yo no conocía su caso y creo que en España se conoce y se recuerda poco porque habían pasado veintiséis años. En aquel montaje me interesaba añadir teatralidad a la puesta en escena y trabajar el tópico cinematográfico del interrogatorio. El texto de la obra tiene una progresión dramática muy pinteriana, con mucha información oculta, que cuesta descifrar. La confirmación de mis descubrimientos con *Ruz-Bárcenas* fue que, el público, al saber que la obra estaba basada en un hecho real, tenía una implicación mucho mayor desde el principio. Esto es importante porque la primera parte de *Port Arthur* es dura para el espectador, es muy poco asequible y no se le da tiempo para asimilar lo que pasa. De *Port Arthur*, me interesaba este viaje al interior de una mente intrincada, compleja y peligrosa, pero que no deja de ser humana, porque a fin de cuentas es un ser humano. En un momento en que cualquier acto violento se cataloga como monstruosidad y lo demonizamos, creo que es necesario constantemente recordar que todos somos humanos. Todos tenemos en nuestro interior sombras, que, si se activan, nos pueden llevar a un camino o a otro. Por eso me interesaba *Port Arthur*.

También es cierto que había un trabajo sobre semiótica teatral, en el que quería saber hasta qué punto el código del teatro-documento seguía funcionando con el público en un caso que no les fuera próximo. En muchas ocasiones se había dicho que

Ruz-Bárcenas nos interesaba porque era un caso cercano; por eso quería probarlo con un caso completamente alejado de nosotros y realmente funcionó. Creo que, después de estos tres trabajos, está comprobado que se puede seguir investigando sobre esta línea de dramaturgia.

P: ¿Qué lugar ocupa la objetividad en el teatro-documento?

R: Yo creo que realmente no se puede ser objetivo. La objetividad solo la pueden dar los datos, los números, pero cualquier tipo de narración ya es subjetiva. Cómo cuento una historia, por qué empiezo por un suceso y no por otro, como cualquier artículo, como cualquier documental ya hay algo de subjetivo. Lo que sí creo es que se puede asumir una responsabilidad. Cuando estoy trabajando con los documentos, tengo una responsabilidad mayor ya que son palabras de gente que existe y lo que no quiero es hacer trampa con ninguno de ellos, no quiero traicionar. Lo que más me importa es exponer su discurso. Evidentemente según el orden que establezca, el público leerá de un modo u otro. Esto el periodismo también lo hace y no somos tan críticos con esas decisiones, no les demandamos tanta responsabilidad como se la demandamos al teatro. En el caso de una obra de teatro, creo que la responsabilidad la tiene el autor, que solo puede ser honesto consigo mismo e intentar no cometer errores.

P: ¿Nos puedes describir el proceso creativo de la escritura del teatro-documento?

R: En todos los casos — *Ruz-Bárcenas*, *Jauría*, *Port Arthur* — tienes que descubrir en la primera lectura de las transcripciones si hay alguna verdad, si hay algún tipo de comentario que arroje una luz distinta a lo que ya sabemos. Si encuentro eso, ¡hay obra de teatro! Esta es la primera decisión. Después está la cuestión de la arquitectura de la obra.

En el caso de *Jauría*, la arquitectura de la obra era muy importante. Tenía un problema técnico: si utilizaba el mismo procedimiento que en *Ruz-Bárcenas*, que era interrogador/interrogado,

necesitaría unos catorce o quince actores en escena, lo que hacía poco viable la producción. Así que le di muchas vueltas a la manera de contar la narración usando las declaraciones de los cinco acusados y la denunciante.

En algún momento pensé en quedarme solamente con un acusado y la denunciante, pero se perdía el valor del grupo y entonces me di cuenta de que la clave era construir una narración divergente. De hecho, la primera parte de la obra está dedicada a construir esta divergencia a partir solamente de las intervenciones, que genera una tensión dramática, porque la visión del grupo difiere de la versión de la denunciante. Cuando descubrí esto, pensé: «ya tengo la mitad de la obra.» Tal como estaba, la pieza teatral ya se sustentaba y tenía suficiente interés dramático para que el público se enganchara, no meramente un interés social o político.

Si los espectadores no supieran nada sobre el caso, tendría que haber equilibrado el hecho de tener un testigo frente a cinco testigos, pero no era así. El trabajo que buscaba hacer en la dramaturgia era, jugar a intentar vislumbrar o dibujar en nuestra cabeza cual es la realidad, pero contando dos versiones distintas.

P: *Jauría*, aunque basada en las transcripciones de juicio, no sigue el orden cronológico de los sucesos. ¿Cómo planteaste el concepto de tiempo en esta obra?

R: Lo que me planteé eran tres bloques de tiempo. El primer bloque es la declaración y exposición del caso, que fueron parte de un paquete de respuestas a unas preguntas más ortodoxas de la fiscal. En el segundo bloque, está el fragmento donde destacan las preguntas de los abogados hacia ella. Es cierto que mucha información era redundante, pero lo que me interesaba era mostrar cómo intentaban averiguar cosas sobre la víctima. En el último bloque, se vuelve al principio y se da voz a la fiscal, que se diferencia bastante del estilo de los abogados de la defensa. Me interesaba enseñar cómo responden los acusados con cierta comodidad, especialmente uno de ellos.

Después, en la puesta en escena, evidentemente, el director podía darles una tensión distinta a los bloques y aunque las preguntas a uno de los acusados en el último fragmento sean las mismas que en la primera parte, la puesta en escena es un poco diferente y las sensaciones son distintas. Evidentemente, esto está abierto, precisamente para que el director pueda hacer este viaje emocional.

P: ¿Qué es lo que *Jauría* cambió en ti?

R: Me he hecho más consciente que algunos prejuicios que están instalados en mí y que de algún modo deberían de ser cuestionados. En este caso en el ámbito de como observamos, como juzgamos a una víctima. También es cierto que han sido una suma de obras – *La danza de la venganza*, *Mala broma*, *Jauría* y *Black Valencia* –, que temáticamente tienen mucha conexión y que analizan la definición de la masculinidad. *Jauría* me ha permitido revisar cosas sobre las que yo ya me sentía incómodo y que ahora se suman a preguntas de reformulación personal y que transitan en obras que pueden ser comedias negras, dramas, epopeyas épicas o, como en este caso, teatro-documento.

En *Jauría*, Jordi Casanovas pone el foco teatral no solo en el caso mediático de La Manada, sino que nos obliga confrontarnos con nosotros mismos como ciudadanos de una sociedad patriarcal y atravesada por la violencia. Esta pieza teatral nos plantea preguntas fundamentales sobre la masculinidad, la sexualidad, la igualdad y las redes sociales a la par que nos lleva visitar nuestros propios prejuicios respecto a la libertad sexual y la administración de justicia en los casos de agresión sexual.

Revisando su obra, podemos decir que Jordi Casanovas ha desarrollado el magisterio del *metateatro*, un teatro que nos hace reflexionar y crecer como seres sociales, que toma el pulso de la sociedad y que nos muestra, como en un espejo sin distorsiones, temas polémicos que provocan el debate público a una sociedad que muchas veces huye de su propio reflejo.

Así, no es una mera coincidencia que el dramaturgo catalán haya recurrido al género del teatro-documento para representar

las 'heridas' de la sociedad española contemporánea, puesto que durante toda su trayectoria ha buscado formas artísticas verisímiles que le permitan mostrar las costuras de nuestra sociedad. Gracias al minucioso trabajo de hacer dramaturgia con testimonios, transcripciones de juicios, mensaje de texto, archivos públicos o palabras de personas, el teatro-documento no sólo presenta los hechos ocurridos, sino que pretende ser un camino de búsqueda de la verdad que muchas veces está oculta detrás de nuestros propios prejuicios. Este género nos hace redirigir la mirada hacia nosotros mismos y los problemas de la sociedad, convirtiéndose así en auténtico espacio de reflexión.

Jordi Casanovas, al diseccionar su quehacer como dramaturgo, nos muestra que detrás de una obra de teatro-documento, hay una ingente labor de investigación motivada por la responsabilidad que siente el autor de ser fiel a los sucesos históricos que lleva a escena. Sin duda, se puede afirmar que su compromiso con la sociedad traspasa las fronteras del teatro.



Proscenio

Tertulia

Tablas

Parnasillo

Foro

LA (IM)PROBABILIDAD DEL TIEMPO

JOSÉ MARÍA ESBEK

Instituto del Teatro de Madrid

CUENTA EL HISTORIADOR Enrique Castaños que hay que huir de la concepción «presentista» de la Historia; y esta no es sino la tendencia de algunos historiadores —y cada vez más extendida— a particularizar la atención histórica en el momento actual. Gran parte de estos historiadores que abogan por defender el *presentismo*, quieren enmarcar la diacronía histórica (que ellos consideran que se ha de tener en cuenta) desde poco antes de La Gran Guerra para el contexto internacional, o a partir de 1939 en lo que a la coyuntura española se refiere. Castaños defiende que este postulado nos aboca a juzgar los acontecimientos del pasado con la mirada del presente, generando una disrupción en la interpretación histórica que conlleva una grave distorsión. Y en estas anda Ernesto.

El autor madrileño terminó en agosto de 2018 *La piedra blanca (o la improbabilidad de la inocencia)* y, en ella, nos sirve una trama en la que, *grosso modo*, se plantea el asunto de la moralidad en el arte a través de una acusación de pedofilia a Lewis Carroll. Este, en más de una ocasión, ha sido señalado por su afición a la fotografía de menores. El autor centra el conflicto principal en un encuentro poético —que juega con un salto secular— entre Dina Bale, una estudiante, contemporánea a esta parte y experta en literatura fantástica, y Alice Pleasance Liddell, mujer que inspiró al autor victoriano la creación de su personaje más paradigmático: Alicia.

No son pocos los casos —ni tan lejanos como el que nos presenta Caballero— donde se enjuicia con acre invectiva el resultado artístico de algunos creadores desde la mirada actual. Por analogía temática me gustaría recordar dos: en primer lugar, el del pintor Balthus, quien —como Carroll— se jactaba de defender la inocencia y la pureza. En 2017 no pasó inadvertido para una visitante, que recabó miles de firmas en la red para retirar del Metropolitan Museum of Art de Nueva York una de sus obras más

reconocidas y polémicas: *Thérèse Dreaming* (1938), donde aparece una niña menor de edad recostada sobre una silla y mostrando su ropa interior. En segundo lugar, *Alicia en las ciudades*, una *road movie* de Wim Wenders, considerada por muchos una de las películas más significativas del siglo pasado. En ella comparten planos un hombre y una niña que está a su cuidado, y algunos críticos lamentan que esta película hoy en día no podría filmarse por las suspicacias que generaría.

El autor ha considerado el mundo onírico y el juego de espejos —tan barroco como caballero— de *Alicia en el País de las Maravillas* a modo de cañamazo para su estructura. También es costumbre —y en esto quiero detenerme— que recurra a personas o personajes preexistentes para armar sus fábulas, como aquí sucede. Hago notar, de forma somera, algunos ejemplos que arrojen un poco de luz a esta casuística de su poética. En lo que se refiere al personaje histórico *stricto sensu*, podemos hallar algunos ejemplos en textos como *El descenso de Lenin* —en el que aparecen el líder de la Revolución de Octubre y Rosa Luxemburgo—; *Aliento azul* —un soliloquio enunciado por Ludwig Wittgenstein sobre la cubierta del Goplana—; *Josu y los tiburones* —obra que se centra en la figura Jesús Galíndez— o *Reina Juana* —sobre Juana I de Castilla—. Por otro lado, encontramos textos —algunos de la década de los 80— que son reescrituras o reelaboraciones con transgresiones espacio-temporales, cuyos personajes manifiestan una anamnesis previa. Me refiero a piezas como *Rosaura: el sueño es vida, mileidi* o *Sentido del deber* (aunque este caso presente variaciones en la onomatología).

La piedra blanca (o *la improbabilidad de la inocencia*) hibridaría las dos fórmulas anteriores, pues conviven en la *dramatis* Hatta, personaje con una *estratigrafía* carrolliana, con Alice Pleasance Liddell. Alguna vez ha recurrido Caballero a rasgos autoficcionales, como es el caso de *Nostalgia del agua*, para iluminar, aunque de forma críptica, a dos personajes que son trasuntos de sus padres; o *Naces, consumes, mueres*, donde entrevera la vida de las actrices para las que está escrita la obra con la fábula calderoniana de *El gran mercado del mundo*.

La estructura personal del drama nos presenta un reparto formado por:

ALICE PLEASANCE LIDELL, *Alicia*.

CARYL HARGREAVES LIDELL, *su hijo*.

DINA BALE, *licenciada en Literatura inglesa*.

HATTA, *el sombrerero loco*.

En este mismo sentido, el asunto de la onomástica se vierte en el proceso dramático del autor: si bien podemos intuir que Hatta provenga del inglés –*hat*: sombrero–, Caballero da voz al personaje para que explique que Lewis Carroll observó el raro comportamiento de los sombrereros de la época cuando aplicaban mercurio a los fieltros con los que se fabricaban. Ya sabemos que el mercurio es un elemento muy tóxico y que al mantener contacto con él puede generar enfermedades como hidrargirismo, caracterizada por propiciar problemas neurológicos. El dramaturgo deja entrever que la fonética común –en su pronunciación anglosajona– entre Caryl y Carroll no es casualidad habida cuenta de la fuerte impronta que el reverendo Dogson (nombre de pila de Carroll) dejó en Alice. También es destacable la relevancia de personajes citados pero no presentes que ejercen una fuerza actancial en la trama: los compradores de Sotheby’s, el propio Dogson, o los hermanos de Caryl fallecidos en la contienda. He de advertir de la importancia actancial de Dogson a lo largo de la fábula; tanto es así que Caballero ha confeccionado una versión reducida en personajes y tramas de este texto y lo ha titulado *El reverendo Dogson*.

En lo que a la estructura se refiere, podemos decir que es progresiva, no parcelada en escenas, pero que al cabo se define por sus configuraciones duales, pues, a excepción de un instante, no hay más de dos personajes con presencia en las escenas. Considero la primera gran unidad de acción la que sucede entre Hatta y Alice al comienzo de la pieza: un encuentro onírico en la sala de los espejos. Los límites entre lo real y lo ficticio son difusos, se proponen juegos de identidad, hay una relativización del tiempo y nuestra protagonista muestra su incapacidad por abandonar a la niña que alberga dentro de sí y que tanto la ha marcado. Además, se plantea en esta escena, por vez primera, la cuestión

de la inocencia. A través del recurso de la prolepsis, Caballero introduce el incidente desencadenante: Hatta le adelanta a Alice que tendrá que tomar la decisión sobre si permite o no permite subastar un manuscrito que Carroll le regaló para obtener algo de dinero a cambio. La situación decadente a nivel económico, el anclaje al pasado y la presencia de la inocencia dejan entrever reminiscencias chejovianas. No creo que sea casual que, en el momento de la escritura de la pieza, el autor estuviese inmerso en el montaje de *El jardín de los cerezos*. Pero también hay numerosas similitudes simbólicas, poéticas e incluso sintácticas, entre *Nostalgia del agua* y el texto que nos ocupa. Prestemos atención a la analogía:

ALICE. — Siento que en estos momentos hay dos personas mezcladas en mí.

HATTA. — Perfecto, perfecto, entonces te parece que se puede ser real y no serlo a la vez, ¿verdad? [...]

ALICE. — El espejo no me devuelve mi imagen real.

HATTA. — Al contrario, los espejos nunca mienten. Al menos los buenos espejos, como el de la malvada madrastra del cuento de los hermanos Grimm... Esa que ves es tu imagen real, real al día de hoy, señora Alice Pleasent Lidell, viuda de Hargraves.

ALICE. — Regie... ¿Qué me está pasando? Es como si recordara hacia el futuro.

ALICE. — Han pasado tantos años y sin embargo...

HATTA. — ¿Sin embargo...?

ALICE. — Es como si el tiempo se hubiera detenido.

HATTA. — A este lado del espejo el tiempo es como una escalera en espiral que a veces sube, a veces baja, y a veces ni lo uno ni lo otro.

HOMBRE. — Sí el agua el agua el sonido del agua sus reflejos en este momento sus reflejos todo en este momento en el momento en que todo todo queda detenido [...] Somos somos ahora delante de este espejo sin tiempo somos la misma persona ese niño y yo y a su lado ahora alguien le acompaña alguien con él desde siempre.

La segunda escena se fundamenta en el choque de intereses entre Caryl y Alice. El joven, con una personalidad más práctica, quiere que su madre lleve a la puja el manuscrito y deje de jactarse de la nostalgia, sin mucho éxito. También nos habla el autor de la corrupción del recuerdo de la infancia de Caryl al ser

llamado a filas para participar en la guerra en la que mueren sus dos hermanos. Quizá este fragmento pueda anticipar otro de los nuevos textos de Caballero fundamentado en el conflicto intergeneracional: *Que venga Miller*. (Hago aquí una pequeña digresión para señalar que ambos textos fueron estrenados en el Teatro Galileo de Madrid el 3 de octubre del presente año en el marco del programa «Teatro Urgente».) También recurre a la muerte como tema, presente en muchos de sus textos – ¡*Santiago de Cuba (y cierra España)!*, *Solo para Paquita*, *Nostalgia del agua* y *Sentido del deber*, no son más que algunos ejemplos – para hablarnos de ella como efecto especular de la vida:

ALICE. — Ya pasó la pesadilla, mi querido Caryl.

CARYL. — Sí, despertamos por fin, pero en sus camas ya no estaban ni Alan ni «Rex»...

ALICE. — Nos esperan al otro lado. [2018: 19]

MUJER. — ¿Nos vamos?

HOMBRE. — ¿Adónde?

MUJER. — Hacia la otra orilla.

HOMBRE. — No sé nadar.

MUJER. — Ni yo.

HOMBRE. — Aprenderemos.

MUJER. — Vamos. [1998]

Este primer encuentro entre madre e hijo sufre una fractura por una pequeña elipsis del vástago, quien deja sola en escena a Alice para abrir la puerta de casa a los agentes de la casa de subastas. Caballero aprovecha la ocasión para romper la cuarta pared y dirigir, en boca de la madre, un monólogo al público que ayuda a la contextualización y se repetirá transversalmente en toda la línea de acción continua del personaje. Este efecto también presenta concomitancias con otros textos de la poética caballero, por ejemplo, *Solo para Paquita* o *La autora de Las Meninas*. Regresará de nuevo Caryl, antes de volver a dejar sola a Alice con otro monólogo. Posteriormente, surgirá un segundo careo entre esta y Hatta, en el que laten referencias shakespearianas – de hecho la propia Alice ya ha hecho alguna alusión al bardo: «Tal vez los recuerdos también estén hechos de la misma materia que los sueños» [19] – sobre la realidad, los sueños y la locura:

POLONIO. — Vuestro noble hijo está loco, y le llamo loco porque, para definir la verdadera locura, ¿qué otra cosa es ella sino estar uno sencillamente loco? [1969: 1350]

HATTA. — ¿Quién puede decir que están locos dos locos hablando entre sí sin que nadie les escuche?

ALICE. — Pero es que tú no eres de carne y hueso... tú eres, estás hecho... ¡Dios mío!

HATTA. — ¿Estoy hecho...? ¿De qué estoy hecho?

ALICE. — De palabras escritas. Yo, en cambio...

HATTA. — ¿Tú? [2018:21]

De nuevo se sirve el autor de la prolepsis — y no será la última vez — para avanzar lo que va a ser un verdadero juicio: Hatta anticipa el mayor envite dramático de la pieza. Está presente la expiación hacia el culpado sin justificación y, antes de precipitar el conflicto entre la estudiante y Alice, Caballero desaconseja la acusación huera, conectando, voluntaria o involuntariamente, con gran parte de su teatro más relevante. Y es que ha sido frecuente en nuestro dramaturgo encerrar a sus personajes en un marco de referencia espacial — a menudo inconcreto — para enjuiciarlos. En *Squash*, *Auto* o *Quinteto de Calcuta* puede verse esta estrategia. Caballero rehúsa condenar a los personajes «malos», hecho que reduciría su teatro a una visión maniquea de la realidad y que podría convertirse en demagogia. Viene a colación reflexionar sobre esta cuestión puesto que con *Squash*, uno de sus primeros textos, sí se produce una condena a «los malos» que, en ese juego voyeur que sugiere el autor, están personificados en los propios espectadores exonerando así a los personajes. Y esta es la razón por la que les acusa, aunque esta vez no van a tener oportunidad de expresarse y defenderse. De poder tenerla, no habría acusación: el cazador ha sido cazado.

Pero siguiendo con lo que nos ocupa, Hatta se presenta ante Alice con Dina, ofreciéndonos — tal y como dije con anterioridad — la única ocasión en la que gozan de presencia tres personajes. Esta trinidad es testimonial pues el sombrerero se esfuma de inmediato. La permisividad del plano temporal onírico sirve en bandeja al dramaturgo la posibilidad de concitar las dos fuerzas que pugnan en el verdadero agón dramático de la pieza. Una escena que, por cierto, supone prácticamente la mitad de la obra. Alice se defiende

—y defiende a Dogson— de la invectiva de Dina que, en forma de exabrupto y con la visceralidad propia de la juventud, acusa al reverendo de intenciones oscuras. La joven espera una confesión por parte de la «víctima» que, por cierto, no hallará. No cesará en su empeño de conseguir su objetivo con todo tipo de argumentos que Alice encuentra capciosos y disruptivos temporalmente:

ALICE. — A partir de descabelladas ideas preconcebidas. ¡Sucias fantasías! Permita que sea yo la que ahora le pregunte: ¿Sucias fantasías o sucias miradas?

DINA. — Convendrá conmigo en que la fotografía resulta muy ambigua.

ALICE. — ¿Ambigua?

DINA. — Tal vez sea una percepción de mi tiempo, pero le aseguro que cualquiera de mis coetáneos que mire esa fotografía ve en ella algo morboso.

ALICE. — Entonces lo morboso estará en su tiempo y en la cabeza de sus coetáneos, no en la imagen de la fotografía en sí.

DINA. — Eso es ir demasiado lejos, ¿no cree?

ALICE. — Lo que es ir demasiado lejos es insinuar malas intenciones por parte de quien realizó ese retrato.

DINA. — A todas luces, la imagen sugiere desnudez.

ALICE. — ¿De veras? [38]

Y aunque las distancias parecen insondables en el tiempo y en la forma, nuestras protagonistas llegarán a un entendimiento. No serán partícipes de una visión unilateral, pero acercarán las posturas e imperará el respeto. En esta escena, Caballero pone en tela de juicio el pensamiento unívoco, monorreferencial y supremacista que domina este tiempo y en el que la realidad se expresa con extremos. Asimismo, esta unidad de acción presenta varios temas y subtramas: la relación materno-filial, la configuración del pasado, la verdad, etc., demasiados temas, quizá, para desarrollarlos en esta introducción. Se produce un reconocimiento en Alice, casi como una agnición, que va a hacer que se despoje paulatinamente de su apego a la infancia, cure sus heridas y salvaguarde su relación con Caryl en la escena siguiente, traspasando las fronteras de la inocencia:

ALICE. — Es curioso, tengo la sensación de que se ha roto algo dentro de mí. Le acabo referir cosas que nunca antes le había confiado a nadie.

Quedarán ya tan solo cuatro secuencias más breves: un monólogo de la protagonista dirigido al público, el encuentro reconciliador entre Caryl y Alice que acabo de citar, el último encuentro de esta con Hatt y un monólogo de despedida.

Y si la trama se sostiene perfectamente pese a su complejidad, es por el trazado temporal que ha construido el autor. La apreciación temporal de *La piedra blanca (o la imposibilidad de la inocencia)* se parece a las teorías de Henri Bergson. Al contrario que Newton, el filósofo francés revolucionó el concepto temporal aduciendo que el *tiempo* no era una verdad cuantitativa y mensurable que pudiera concretarse a través de un reloj, sino más bien una experiencia vital que tiene más que ver con la noción cualitativa de la persona que con la dictadura de la máquina. Bergson propuso cambiar el principio de *tiempo* por el concepto de *duración*, en una tentativa por clarificar que el verdadero tiempo era el vivido, esto es, el que pertenece a la percepción interna. Tanto es así que dos películas de un mismo metraje, por poner un ejemplo, pueden no durar lo mismo para Bergson. Estos postulados, que parecen extraídos de la literatura fantástica, tienen mucho que ver con el texto de Caballero, que vertebra una dicotomía en los vértices espacio-temporales. Por un lado, la realidad pragmática, encarnada por Caryl vs. el onirismo contingente representado por Hatt y del que, de alguna forma, Alice es deudora (y asume desde una posición completamente volitiva). Por otro, también podemos recurrir a Borges y su taxonomía temporal: el tiempo isotrópico —que estaría representado por Alice y, ante todo, Hatt— que tiene que ver con una visión fractal del mismo, o sea una noción temporal llena de rizomas que tienden a la infinitud; y la negación del tiempo —en la que enmarcaríamos a Caryl— que se relaciona con la vivencia del presente porque el tiempo no sucede fuera de uno. Una vez más, Caballero nos muestra varias formas de ponernos frente al espejo, de relacionarnos con nuestro tiempo y con nuestra historia; eso sí, invitando al juicio constructivo pues, al fin y al cabo, el tiempo nos convertirá en el olvido que seremos.

LA PIEDRA BLANCA
(O LA IMPROBABILIDAD DE LA INOCENCIA)

ERNESTO CABALLERO



*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro*

(J.L. Borges. Poema «Los espejos»)

Figuras que aparecen:

Alice Pleasance Liddell, *Alicia*.
Caryl Hargreaves Liddell, *su hijo*.

DINA BALE, *licenciada en Literatura inglesa.*

HATTA, *el sombrerero loco.*

Año 1926. Salón llamado «de los espejos» en una mansión de Cuffnells, Hampshire. De uno de ellos ha surgido ALICE LIDELL. Está desconcertada, se contempla contrariada sin reconocer su imagen. De pronto aparece un personaje estrafalario con un peculiar sombrero, es HATTA.

HATTA. ¡Bienvenida!

ALICE. ¿Quién es usted?

HATTA. ¿No me reconoces?

ALICE. ...

HATTA. ¿Este sombrero...?

ALICE. El sombrero de Hatta.

HATTA. ¿Entonces...?

ALICE. Pero tú no eres Hatta.

HATTA. Eso es relativo. Digamos que soy otro Hatta.

ALICE. ¿Otro Hatta?

HATTA. Cualquiera que se pone el sombrero de Hatta se convierte en un Hatta. ALICE. El sombrerero loco.

HATTA. Ya vas cayendo, como una buena Alicia al entrar en la madriguera...

ALICE. ¿Dónde estoy?

HATTA. En tu casa, en la sala de los espejos.

ALICE. Esta no es mi casa, no la reconozco. Tampoco mi imagen. Yo soy una niña...

HATTA. ¡Una niña!

ALICE. ¿De qué te ríes?

HATTA. ¿Puede saberse qué hace una niña en esta mansión a estas horas?

ALICE. No sé... Tropecé y de repente...

HATTA. ¿De repente?

ALICE. Sentí que...

HATTA. Sentiste que...

ALICE. Atravesé ese espejo desde el otro lado.

HATTA. Interesante.

ALICE. Y ahora me veo convertida en una persona mayor.

HATTA. Eso no es nada original, a todo el mundo le pasa. Al menos te has convertido en una persona. Eso ya no es tan habitual. Bueno, en casi una persona.

ALICE. ¿Qué quieres decir? No te entiendo.

HATTA. ¿Cómo te llamas?

ALICE. Alice.

HATTA. ¿Qué más?

ALICE. Nada más... Me llamo Alice...

HATTA. ¿No tienes apellidos?

ALICE. No, creo que no...

HATTA. Vaya, vaya...

ALICE. O, al menos, no los recuerdo...

HATTA. (*citando*)

Lo que descubrió Alice al otro lado del espejo....

ALICE. Esa, sí. Esa soy yo.

HATTA. Vamos, todo el mundo lleva un apellido junto al nombre.

ALICE. ¿Todo el mundo?

HATTA. Me refiero a todo el mundo real.

ALICE. ¿Qué quieres decir con eso de *todo el mundo real*?

HATTA. Ya está bien de hacer preguntas de niña tonta. No eres ni lo uno ni lo otro. Ni la una ni la otra.

ALICE. Es que no me acuerdo bien...

HATTA. Haz un esfuerzo, por favor.

ALICE. Salí detrás del conejo blanco, nunca había visto un conejo con chaleco, ni con reloj... Salí corriendo tras él por la pradera, entonces se metió en su madriguera y yo... ¿me estás prestando atención?

HATTA. Ninguna. Esa historia ya me la sé. La he leído muchas veces, incluso salgo en ella.

ALICE. ¿La has leído? ¿Dónde?

HATTA. Ahí.

ALICE. ¿Qué es eso?

HATTA. El manuscrito original donde se narra tu historia. La historia de Alicia dedicada a una niña llamada Alicia.

ALICE. Yo.

HATTA. ¿Tú? Por favor, tú no te pareces a la niña de este cuento. No te reconozco. Tú. Tú. Tú. ¿Quién eres tú? ¿Quién es usted, señora?

ALICE. Alicia, esa misma niña...

HATTA. ¿Esa misma?

ALICE. Quiero decir que era una niña...

HATTA. ¿Eras?

ALICE. Soy.

HATTA. ¿Eras y eres?

ALICE. Las dos cosas.

HATTA. ¿Te has propuesto volver cuerdo al sombrerero loco?

ALICE. Siento que en estos momentos hay dos personas mezcladas en mí.

HATTA. Perfecto, perfecto, entonces te parece que se puede ser real y no serlo a la vez, ¿verdad?

ALICE. Pues, sí... como en un teatro...

HATTA. ¿Y aquí? ¿En esta mansión de Cuffnells?

ALICE. ¿Cuffnells? ¿Estamos en Cuffnells? Eso está en Hamsphire... Creo recordar que una vez viví en ese lugar...

HATTA. ¡Una vez! ¡Eso es el colmo! ¡Ahora, ahora mismo es «una vez»!

ALICE. Me estás volviendo loca.

HATTA. Un momento, aquí el único loco soy yo, Hatta, el sombrerero. Aunque si nos miramos en un espejo lo derecho queda a la izquierda, y lo izquierdo a la derecha. El cuerdo se ve reflejado como loco y el loco como cuerdo.

ALICE. El espejo no me devuelve mi imagen real.

HATTA. Al contrario, los espejos nunca mienten. Al menos los buenos espejos, como el de la malvada madrastra del cuento de los hermanos Grimm... Esa que ves es tu imagen real, real al día de hoy, señora Alice Pleasent Lidell, viuda de Hargraves.

ALICE. Regie... ¿Qué me está pasando? Es como si recordara hacia el futuro.

HATTA. Esa que crees ser está ahí, sobre esa mesa: contenida en unas palabras. No es más que un personaje de un cuento raro plagado de acertijos y galimatías que vaya uno a saber qué significan.

ALICE. ¿Y tú?

HATTA. Lo mismo sólo que al contrario; creo ser algo más que unas cuantas palabras en un libro. Y además estoy chiflado.

(Alice se acerca a la mesa, repara en un manuscrito que hojea con cuidado y máxima atención como evocando un sueño vívido.

Enuncia en voz alta el título:

ALICE. «Las aventuras subterráneas de Alicia».

HATTA. Dedicado por el reverendo Dodgson a su querida niña inspiradora: Alice Hargrave Lidell... Su favorita.

A través de la tarde color de oro

El agua nos lleva sin esfuerzo por nuestra parte,

Pues los que empujan los remos

Son unos brazos infantiles

Que intentan, con sus manitas

Guiar el curso de nuestra barca.

ALICE. Sí... Me acuerdo...

HATTA. Por fin.

ALICE. Han pasado tantos años y sin embargo...

HATTA. ¿Sin embargo...?

ALICE. Es como si el tiempo se hubiera detenido.

HATTA. A este lado del espejo el tiempo es como una escalera en espiral que a veces sube, a veces baja, y a veces ni lo uno ni lo otro.

ALICE. ¿Y qué hago ahora aquí?

HATTA. Estás a punto de tomar una decisión.

ALICE. ¿Qué decisión?

HATTA. Vender o no vender ese ejemplar, único como yo. Mira, aquí salgo dibujado... No se puede afirmar que me sacara muy favorecido, en cambio a ti...

ALICE. Me lo regaló por Navidad.

HATTA. Ya...

ALICE. Lo escribió después de que dimos un paseo en barca por el Támesis.

HATTA. Ya, ya...

Alicia, para ti este cuento infantil.

Ponlo con tu mano pequeña y amable

Donde descansan los cuentos infantiles,

Entrelazados, como las flores ya marchitas

En la guirnalda de la Memoria.

Es la ofrenda de un peregrino

Que las recogió en países lejanos.

(HATTA ha ido desapareciendo según dice estas palabras. ALICE ha quedado adormilada en una butaca. Entra CARYL.)

CARYL. Mamá...

ALICE. *(sobresaltada)*

¡Tú!

CARYL. Disculpa, no quería asustarte. ¿Con quién hablabas?

ALICE. Con nadie...

CARYL. Me ha parecido oír tu voz...

ALICE. Debí hablar en sueños... Me quedé dormida...

CARYL. ¿De qué te ríes?

ALICE. He soñado con Hatta, el sombrerero loco, era muy gracioso...

CARYL. ¿No te parece que últimamente estás un poco obsesionada...

ALICE. Ya hemos hablado de eso.

CARYL. Respeto tus recuerdos, todo tu pasado «maravilloso», pero es que a estas alturas...

ALICE. Caryl, no empieces...

CARYL. Caryl, no empieces... desde niño esa ha sido tu forma de pararme en seco ante cualquier cosa que pudiera contrariarte... Caryl, no empieces, por favor... Así me ha ido, nunca he terminado de empezar nada...

ALICE. Salvo los reproches.

CARYL. Tal vez...

CARYL

A propósito, creo que ha llegado el momento de preguntarte por qué me pusiste Caryl...

ALICE. ¿Y eso a qué viene?

CARYL. Siempre he tenido ganas de preguntártelo, pero nunca me he atrevido.

ALICE. ¿Por qué no te has atrevido?

CARYL. No sé... Olvídalo...

ALICE. Te puse Caryl porque es un nombre alegre, suena bien, como un tintineo de campanillas; además, después de haber

tenido dos varones, albergaba la esperanza de que el tercero fuera una niña, una preciosa niña a la que llamaría Caryl... Pero naciste tú...

CARYL. Aguafiestas.

ALICE. ... y como Caryl también es un nombre masculino, decidí no cambiar.

CARYL. Perfecto.

ALICE. Hay ilustres figuras de ambos sexos que se han llamado Caryl.

CARYL. Caryl, Caroll, suenan muy parecidos, ¿verdad?

ALICE. ¿Cómo?

CARYL. Me pusiste Caryl por él, ¿verdad?

ALICE. Me parece que no.

CARYL. ¿Te parece?

ALICE. Vamos a dejarlo.

CARYL. Está bien, hablemos de asuntos algo más prácticos. ¿Qué has pensado de la oferta?

ALICE. ¿La oferta?

CARYL. Sotheby's.

ALICE. Nada, no he pensado nada...

CARYL. ¿No has pensado nada?

ALICE. No, no he pensado nada.

CARYL. Pues no disponemos de mucho tiempo.

ALICE. Si tienen tanto interés, sabrán esperar. Tengo que considerarlo con más detenimiento.

CARYL. Pero, ¿qué es lo que tienes que pensar? ¿Debo recordarte la situación que estamos atravesando?

ALICE. Sí, es bueno que la recuerdes: tú el primero.

CARYL. Por favor, no empieces de nuevo con uno de tus sermones.

ALICE. Sí, mejor vamos a dejarlo...

CARYL. Mamá, en serio, no podemos permitirnos dejar pasar esta ocasión. ¿Cómo dice ese viejo refrán del viento y el cordero...?

ALICE. *God tempers the wind to the shorn lamb.*

CARYL. Eso es: Dios suaviza el viento para el cordero esquilado. Al parecer hay varias personas interesadas dispuestas a pujar por lo alto. Muy por lo alto. Sería un gran alivio...

ALICE. ¿Cuánto ofrecen?

CARYL. Aún no lo sé, de eso tengo que tratar con ellos, de la cantidad inicial de la puja.

ALICE. Tiene gracia que al final tú, el menos capacitado para las finanzas, quien deba asumir estas cuestiones tan prosaicas.

CARYL. Pues sí, a la vida parece divertirse ponerle a uno el disfraz que peor nos sienta... Moraleja: nunca digas *nunca*...

ALICE. Sí, en este mundo nada hay sin moraleja. Hay que saber buscarla.

CARYL. Y bien...

ALICE. Ese libro representa todo lo que he sido, todo lo que soy.

CARYL. Mamá, ya no eres una niña, y mucho menos un personaje de cuento infantil. Dios mío, ¿no te das cuenta que resulta algo patético...?

ALICE. No me hables así, haz el favor.

CARYL. Sólo trato de hacerte regresar al mundo de lo real.

ALICE. ¿Lo real? Parece mentira que tú me hables de lo real. ¿Qué es lo real para ti?

CARYL. Lo real es que desde que murió papá tenemos que afrontar unos gastos insoportables. Lo real es que tenemos que conseguir recursos de donde sea. Lo real es que mantener Cunffells se ha hecho insostenible. Lo real es que ahí afuera nos está esperando la más prestigiosa casa de subastas de Inglaterra para llegar a un acuerdo que le puede devolver la tranquilidad económica a lo que queda de la familia Hardgraves.

ALICE. (*Tras una pausa*)

Estoy de acuerdo.

CARYL. ¿Estás de acuerdo?

ALICE. Sí, estoy de acuerdo.

CARYL. Bien... ¿Entonces?

ALICE. A partir de ahora nos apretaremos el cinturón. Tú el primero, mi pequeño derrochador. Tenemos que lograr reducir gastos entre todos.

CARYL. Por mucho que lo hagamos, apenas podremos afrontar los que conllevan el mantenimiento de esta casa.

ALICE. Pues nos mudaremos a una más modesta.

CARYL. Claro, naturalmente. Y ya puestos, nos podemos tomar una pastilla menguante y mudarnos a la caseta del perro.

ALICE. El sarcasmo no es tu estilo, Caryl.

CARYL. Mamá, lo que necesitamos ahora es una buena inyección de liquidez económica que esa reliquia nos la puede procurar. Algunas reliquias pueden obrar milagros...

ALICE. ¡Reliquia! Caryl, te ruego que tengas un poco de respeto.

CARYL. ¡En momentos de dificultad hasta la realeza se desprende de sus joyas!

ALICE. ¿Serías capaz de adoptar un enfoque algo menos materialista? Lamento decirte que ese pragmatismo no va con tu forma de ser.

CARYL. ¡Mi forma de ser! Me temo que con enfoques más idealistas nos podemos ver en la calle en poco tiempo.

(Llaman al timbre.)

Ahí están, saldré un momento a recibirles.

(ALICE ha quedado sola. De repente, se dirige al público.)

ALICE. Efectivamente, soy, fui... la niña que inspiró el célebre relato. Conocí personalmente al diácono Dodgson, pues trabó amistad con mi familia cuando entró a dar clase en el Crist Church College, del que mi padre era decano. En cualquier caso, lo que acaban de presenciar tuvo lugar mucho tiempo después; cuando Alicia Lidell ya se había convertido en la respetable viuda de Sir Reginald Gervis Hargraves, con quien tuvo tres hijos varones. Me ha parecido oportuno centrar mi historia en el momento concreto en que, por diversas circunstancias, me vi obligada a desprenderme del manuscrito original.

Había pasado mucho tiempo desde mi último encuentro con Carroll, la Gran Guerra había dejado un inefable rastro de muerte y destrucción en toda Europa. Acababa de perder a dos de mis tres hijos en el frente. No obstante, las autoridades nos instaban a superar toda aquella tragedia; hay que mirar adelante sin anclarse en el pasado, nos decían. Al fin y al cabo, éramos los vencedores. Estábamos en otra etapa: «los felices veinte».

Sin embargo, como digo, mis hijos habían caído en el frente y, nada más terminar la guerra, mi marido también nos dejó. Yo era, por entonces, una respetada mujer de clase alta: Lady Hargraves; nada que ver con aquella jovencita que había servido de inspiración a la famosa historia. Sin embargo, aquel verano del 23 sufrí una extraña regresión y de nuevo me convertí en aquella niña que siguiendo al Conejo Blanco había terminado por precipitarse en un profundo precipicio de irrealidad.

Así es, me aferré a la Alicia del cuento hasta el punto de fundirme íntimamente con aquel ilusorio personaje y su mundo de quimeras y fantasmagorías. Lo acaban de ver. Por aquellos días mi vida transcurría atravesada por extrañas ensoñaciones propias de la inventiva del escritor. Y es que, acaso no fuera más que un sueño lo que aconteció aquella tarde decisiva...

(CARYL *regresa.*)

CARYL. Ahí han quedado, esperando.

ALICE. (*Tras una pausa.*)

No puedo, sería como amputar una parte de mí...

CARYL. ¿No crees que exageras? ¿Qué te pasa mamá? Estás desconocida.

ALICE. También tú estás desconocido. De pronto te has vuelto responsable.

CARYL. En algún momento hay que hacerse mayor... ¿no crees?

ALICE. No lo entiendes... Me siento frustrada, he tratado de infundiros unos valores...

CARYL. Valores...

ALICE. La lealtad...

CARYL. Lealtad...

ALICE. Y la entrega...

CARYL. Mamá, por favor... «Entrega y lealtad». Buen título para una novela popular del siglo pasado... Mis hermanos mayores, tus hijos, han muerto en esa horrible guerra derrochando entrega y lealtad.

ALICE. Y eso le ha vuelto cínico al pequeño Caryl.

CARYL. Digamos que he aprendido de los hechos reales.

ALICE. Lo que has aprendido, querido Caryl ha sido a rehuir tus responsabilidades viviendo una vida, digamos que un tanto relajada, no te censuro; entiendo que también es una forma de evasión... Me reprochas que me haya refugiado en el pasado y puede que lleves razón, ahora bien, tú lo estás anclado en un constante presente...

CARYL. De acuerdo, y mi comfortable presente y tu idílico pasado están a punto de hacerse trizas, ¿qué hacemos?

ALICE. Ojalá me comprendieses.

CARYL. Mamá, te recuerdo que eres la señora Alice Liddell viuda de Hargreaves, la niña que se metió en la madriguera persiguiendo a un conejo sólo es el personaje de un cuento...

ALICE. Naturalmente, y ella forma parte de lo que soy.

CARYL. Es una criatura de ficción.

ALICE. La mayoría de las experiencias que nos van haciendo son de esa naturaleza.

CARYL. ¿Como la muerte de tus hijos?

ALICE. Caryl, por favor...

CARYL. Lo siento.

ALICE. No importa.

(Pausa.)

Tiene gracia, hace años el propio Charles me lo pidió prestado para sacar una edición facsímil. Me lo devolvió cumplidamente haciéndome prometer que nunca me desprendería de él.

CARYL. Entiendo el valor que tiene para ti, pero, de verdad, es una gran oportunidad, de verdad.

ALICE. No a todas las cosas se les puede poner un precio. La dignidad...

CARYL. Mamá, no empieces...

ALICE. No empieces, Caryl...

CARYL. Bien, ¿qué le digo a la gente de Sotheby's?

ALICE. No estoy dispuesta a traicionar lo que he sido.

CARYL. ¡Qué gran declaración! Por última vez, mamá, te ruego que lo consideres. Renunciar a ese manuscrito, permitir que se subaste y podamos vivir desahogadamente, no es traicionar nada.

ALICE. No puedo.

CARYL. (*tras una pausa*)

Bien, comunicaré tu decisión a la gente de Sotheby's.

ALICE. Caryl...

CARYL. ¿Sí?

ALICE. No me está resultando fácil adaptarme a esta nueva vida en ausencia de tu padre y tus hermanos; acabamos de regresar de un viaje por Italia donde creí que podría rehacerme anímicamente, pero ya ves... Sí, de momento me está ayudando volver a verme reflejada en la pequeña Alicia. Te ruego que tengas un poco de indulgencia. No me juzgues, por favor.

CARYL. Descuida.

ALICE. Gracias.

CARYL. Supongo que todos, a medida que vamos haciéndonos mayores, necesitamos revivir en los recuerdos. Debe ser un mecanismo natural. Somos seres fabuladores.

ALICE. Mi infancia, igual que la tuya fue una infancia objetivamente feliz. No es ninguna fabulación.

CARYL. Tal vez, pero toda esa idílica infancia saltó literalmente por los aires cuando fui llamado a filas con diecisiete años.

ALICE. Ya pasó la pesadilla, mi querido Caryl.

CARYL. Sí, despertamos por fin, pero en sus camas ya no estaban ni Alan ni «Rex»...

ALICE. Nos esperan al otro lado.

CARYL. En el fondo envidio tu fe.

ALICE. Mi fe.

CARYL. En la fabulación.

(*Sale.*)

ALICE. (*De nuevo, al público*)

Tal vez los recuerdos también estén hechos de la misma materia que los sueños, sueños necesarios para despertar a la vida, ese otro gran sueño, impreciso, caduco, deslavazado, como un garabato dibujado en un libro de arena, trazos efímeros que pronto ha de borrar el olvido... La condena del olvido, que a veces es consolación...

Pues sí, mi hijo Caryl comunicó a los señores de Sotheby's mi negativa a que se subastara el manuscrito. Al parecer, había algunas personas interesadas en hacerse con él desde que

salió a la luz la edición facsímil que el propio autor sacó veinte años después de regalarme el original. Sí, habían pasado veinte años desde entonces; nuestra relación se había extinguido casi por completo; sin embargo, una mañana recibí una escueta nota en que me solicitaba el ejemplar para sacar aquella publicación, con el compromiso de devolvérmelo lo antes posible. Así lo hizo, cumplió su palabra y el manuscrito regresó a mis manos, con su entrañable dedicatoria: «A una niña querida, en recuerdo de un día de verano».

Le hice saber que para mí, el manuscrito era una suerte de talismán, algo así como una ventana mágica desde la que acceder al mundo subterráneo de Alicia aquellos maravillosos días en Hamsphire.

El señor Dodgson sonrió y me dijo que se congratulaba de comprobar cómo Alicia había logrado llegar a la casilla ocho para convertirse finalmente en toda una reina del tablero. (Como saben, era un apasionado del ajedrez). Antes de despedirse me mostró algo: «mira, aún la conservo, señalé en mi diario el día que te conocí con esta piedra blanca. La piedra blanca para los romanos simbolizaba la buena fortuna...»

Pero volvamos a Cuffnells.

Mientras Caryl atendía a los representantes de Sotheby's, volví a sumergirme en aquella extraña y obsesiva ensoñación con algunas de las criaturas creadas por el controvertido diácono.

(Reaparece HATTA.)

HATTA. ¿Estás hablando sola?

ALICE. Sí... no...

HATTA. ¿Sabes que en el futuro le pondrán tu nombre a una enfermedad? Lo padecerán aquellos que tengan problemas de percepción con la imagen y tamaño de su cuerpo, de las cosas que le rodean y del tiempo. *El síndrome de Alicia en el país de las maravillas*. Así se llamará ese trastorno. Ya lo verás. Ya no lo verás.

ALICE. ¿Y si yo... y si *esa* Alicia no hubiese existido?

HATTA. Pues la enfermedad nunca se produciría. Sucede lo mismo con el cinc con el que se fabricaban estos sombreros, volvían

locos a quienes los hacían. De ahí salí yo. Si no hubiera habido cinc en los sombreros, nadie me hubiera concebido.

ALICE. Hatta, ¿te parece que estoy loca?

HATTA. Bueno, eso pensé antes al verte hablar sola. Parecías estar en otro lugar, dirigiéndote a un auditorio imaginado. Ahora que has regresado y estás conversando conmigo, me pareces una persona cabal.

ALICE. Ahora que estoy hablando contigo...

HATTA. ¿Quién puede decir que están locos dos locos hablando entre sí sin que nadie les escuche?

ALICE. Pero es que tú no eres de carne y hueso... tú eres, estás hecho... ¡Dios mío!

HATTA. ¿Estoy hecho...? ¿De qué estoy hecho?

ALICE. De palabras escritas. Yo, en cambio...

HATTA. ¿Tú?

ALICE. Yo soy de carne y hueso, pero tú... tú estás hecho para ser leído.

HATTA. ¿Y qué te hace pensar que los seres como tú, de carne y hueso, no están hechos también para ser leídos? Tienes unas cosas. Me decepcionas, pensé que no eras así...

ALICE. ¿Así, cómo?

HATTA. Así de simple, de las que no creen que cuando leen están viviendo. De las que sólo leen para matar el tiempo.

ALICE. Bueno, eso no está tan mal.

HATTA. No está tan mal. No está tan mal. ¿Puede saberse qué es lo que no está tan mal?

ALICE. Matar el tiempo. Hacer que no transcurra mediante la lectura.

HATTA. Si conocieras el tiempo tan bien como yo lo conozco, no hablarías de matarlo. ¡El tiempo es todo un personaje!

ALICE. ¿Un personaje?

HATTA. Sí, un personaje muy complejo aunque la gente se empeña en verlo de una forma muy simple; como una esquemática línea formada por puntos sucesivos, un instante detrás de otro... y ya está; como una interminable fila de hormigas. Así se ve y así se representa. Sucedió lo mismo con el espacio; era una cosa plana hasta que se empezó a aplicar la perspectiva.

Para representar el tiempo hay que aplicar también la perspectiva y tener en cuenta que todo sucede a la vez, al mismo tiempo (nunca mejor dicho). Eso es, todo lo que sucede en el tiempo, sucede al mismo tiempo. Todo es simultáneo... no estás entendiendo nada, ¿verdad?

ALICE. Pues no mucho, la verdad.

HATTA. ¿Recuerdas lo que te dijo la Reina de corazones? «Es mala memoria la que funciona sólo hacia atrás» ¿Comprendes? ¿Comprendes?

ALICE. Es mala la memoria que funciona sólo hacia atrás... Déjame pensarlo...

HATTA. ¿Nunca has recordado el futuro?

ALICE. Bueno, hace un momento... me parecía estar hablándole a unas personas...

HATTA. ¿Hablándole a unas personas? ¿Sobre qué?

ALICE. No recuerdo bien... Era una especie de conferencia... Sí, lo tengo en la punta de la lengua.

HATTA. ¿Dónde?

ALICE. En la punta de la lengua... se dice cuando estás a punto de acordarte de algo pero no terminas de hacerlo...

HATTA. Me confundes. Te preguntaba que dónde tenía lugar esa «especie de conferencia».

ALICE. En un teatro, creo...

HATTA. ¿Estás segura?

ALICE. Sí, estaba en un teatro, dentro de un tiempo.

HATTA. En un teatro dentro de un tiempo... Eso me gusta... ¿Y al revés? ¿En un tiempo dentro de un teatro?... ¿Quiere decir lo mismo?

ALICE. Sí... explicaba mi relación con el señor Dodgson, comentaba la historia de este manuscrito, del momento cuando le manifesté a Caryl mi disgusto a que fuera subastado. Les hablaba como si hubiera ocurrido algo que todavía no ha tenido lugar. Tal vez fuera un acto de homenaje a la figura de Lewis Carroll...

HATTA. Un acto de homenaje, vaya, vaya...

ALICE. Sí, cada día de que pasa su fama va en aumento. Es todo un clásico de la literatura, a pesar de...

HATTA. ¿A pesar de qué?

ALICE. Ya sabes que desde el primer momento hubo interpretaciones maledicentes que le acusaban de ser una persona moralmente reprobable.

HATTA. ¡Disparates!

ALICE. Ya lo creo, hasta se ha llegado a decir de él que fue el propio Jack el Destripador.

HATTA. Entonces no debías estar en ningún homenaje. Debías estar en un juicio.

ALICE. No, no era exactamente un juicio, aunque podría parecer.

HATTA. Era un juicio. Seguro que lo era. No me gusta. Quien tiene necesidad de juzgar la tiene de condenar. ¿Qué decía la acusación?

ALICE. No, nadie acusaba.

HATTA. ¿Nadie acusaba? ¿Pero qué clase de juicio era entonces? En los juicios deben intervenir todas las dos partes. Sobre todo la acusación, porque si nadie acusa no hay juicio que valga. A ver cómo arreglamos esto.

ALICE. ¿Qué es lo que hay que arreglar?

HATTA. El juicio al autor. Tenemos que encontrar la otra parte de la balanza. Una buena acusación.

ALICE. ¿Qué estás diciendo?

HATTA. Sí, ya sé cómo. Vuelvo en seguida. Tal vez eso te ayude a decidir.

ALICE. Que me ayude a decidir, ¿el qué?

HATTA. Lo del manuscrito...

ALICE. Ya lo tengo decidido.

HATTA. ... y lo que vayas a hacer con Alicia...

ALICE. ¿Con Alicia?

HATTA. Y con tu vida. Querida niña grandota, resulta absolutamente necesario que te sometas a un interrogatorio como supuesta víctima.

ALICE. ¿Víctima, de qué?

HATTA. En principio, del propio interrogatorio. Más adelante, ya se verá. Sí, será una buena manera de aclarar las cosas. Confío en ti, en tu inocencia y en la de nuestro Gran Creador. Espera aquí un momento, voy a buscarla.

ALICE. ¿A quién?

HATTA. Se llama Dina, como tu gata, pero esta Dina araña más.

ALICE. ¿De qué estás hablando?

HATTA. Voy a buscarla.

(HATTA desaparece a través del espejo. ALICE vuelve a dirigirse al público.)

ALICE. Pueden considerar lo que acabo de referirles sólo es una manera exageradamente literaria de dar cuenta de los pensamientos e imágenes que asaltaban mi mente por esos días. Les aseguro que no es mi intención dar por reales las fantasmagorías surgidas del febril estado en que me hallaba aquellos días en Cunfells. Sin embargo, los hechos reales a menudo se tornan inverosímiles en virtud de una extraña ley según la cual, cuanto más real es un hecho más difícil resulta encontrarle sus causas; la experiencia me ha enseñado que las cosas que de verdad pasan generalmente pasan sin dar muchas explicaciones de por qué pasan...

En cualquier caso, como digo, estoy dispuesta a aceptar que mi conversaciones tanto con Hatta como con la inesperada visita que me acaba de anunciar tuvieron lugar, única y exclusivamente, en los espacios insondables de mi ensimismada imaginación. Esto lo digo para tranquilidad de los más racionalistas, para que no se diga que de tanto leer literatura *non sense* he terminado irremisiblemente chiflada, como le sucedió al señor Don Quijote con sus novelas caballerescas. En fin...

¿Por dónde iba? Ah, sí...

Hatta está a punto de reaparecer con una extemporánea acompañante...

(Extemporánea, curiosa palabra.)

(Efectivamente, del espejo irrumpe HATTA acompañado de DINA BALE.)

HATTA. Alicia, te presento a Dina. Es investigadora universitaria especializada en literatura fantástica. Ha venido desde muy lejos para charlar contigo. En estos momentos está alojada en el hotel que se construirá en este mismo lugar después de que durante otra gran guerra sea derribada esta mansión

donde ahora nos encontramos... Perdón, me he metido en un buen jardín espacio temporal; no he dicho nada...

(Las dos mujeres quedan en silencio estupefactas, una frente a otra)

El caso es que ahora mismo os estáis soñando la una a la otra.

Os dejo, supongo que tendréis mucho de qué hablar.

(HATTA desaparece. Finalmente, tras una larga pausa, DINA interviene.)

DINA. Alicia Lidell. He deseado tanto encontrarme con usted, así, en persona...

ALICE. ¿Quién es usted? ¿Qué quiere? ¿Qué hace aquí?

DINA. Me llamo Dina Bale, estoy llevando a cabo un estudio académico sobre la figura de Lewis Carroll y me gustaría, si no tiene inconveniente, hacerle algunas preguntas.

ALICE. ¿Qué clase de preguntas?

DINA. Sobre su relación con el escritor.

ALICE. Ya...

DINA. ¿Estaría dispuesta...?

ALICE. Qué extraño atuendo...

DINA. Sí, las modas cambian... Han pasado casi cien años desde que usted... ¿Le importa? *(Extrae su móvil y fotografía a ALICE.)*

ALICE. ¿Qué hace?

DINA. No se preocupe, es una simple fotografía... Pero qué le voy a contar a usted de fotos... *(Comprueba el resultado.)* La adjuntaré al trabajo aunque digan que es un *fake*.

ALICE. ¿*Fake*?

DINA. Una mentira que se quiere hacer pasar por verdad. Aunque, claro, se trata de una redundancia, todas las mentiras pretenden lo mismo.

ALICE. ¿Qué quiere de mí?

DINA. Ya se lo he dicho. Preguntarle acerca de algunas cuestiones para corroborar mi tesis.

ALICE. ¿Su tesis?

DINA. La inconfesable verdad del diácono Charles Dodgson.

ALICE. ¿Qué inconfesable verdad?

DINA. Eso es lo que usted me tiene que referir.

ALICE. ¿Yo?

DINA. Usted era una niña cuando Carroll se introdujo en su entorno familiar y... (*Cambiando de tema al reparar en el manuscrito*). ¡Increíble, el famosos manuscrito!... Aquí... De su puño y letra, con la famosa dedicatoria... .. Ahora lo tienen en la Biblioteca del Museo Británico, y ni siquiera a los investigadores nos resulta fácil hojearlo.

ALICE. ¿En el Museo Británico?

DINA. Después de la subasta y de dar algunas vueltas terminó allí. Pero no se preocupe, lo tienen a buen recaudo y muy bien conservado.

ALICE. No pienso desprenderme de él.

DINA. Lo hará.

ALICE. ¿Cómo puede estar tan segura?

DINA. No se ofenda pero juego con cierta ventaja con respecto al conocimiento de ciertos hechos, dada nuestra diferencia de edad, por decirlo así.

ALICE. ¿Por qué está aquí?

DINA. Digamos que me dedico a eso, a interrogar a las figuras del pasado. Sobre todo a las consideradas *indiscutibles*.

ALICE. No me diga que esa soy yo.

DINA. Ese es él para muchos.

ALICE. ¿Y por qué no se *le* ha presentado directamente a él?

DINA. Lo he intentado, pero no ha habido manera. Me teme. Además, sospecho que no iba a ser muy bien recibida. Soy demasiado mayor para él. Ya me entiende.

ALICE. El señor Dodgson es... era una persona muy reservada.

DINA. Ya lo creo, y muy metódica, de todo daba cuenta por escrito. He leído sus cartas y todo lo que de su diario ha llegado hasta nosotros, pero, como sabe, después de que muriera sus familiares hicieron desaparecer los documentos digamos que más escabrosos.

ALICE. No sabía.

DINA. ¿No?

ALICE. No.

DINA. Pues ya lo sabe. ¿Puedo, entonces, empezar la entrevista?

ALICE. De acuerdo, pero no creo que le vaya a servir de mucho lo que yo pueda decirle...

DINA. Ya veremos.

ALICE. De acuerdo.

DINA. Bien... Estamos en el mes de junio de 1865, usted tiene once años. Por esas fechas las relaciones entre el reverendo Dodgson y la familia Lidell se van a interrumpir repentinamente...

ALICE. Así es, mi madre le requirió a que dejara de visitar nuestra casa por un tiempo.

DINA. ¿Por qué?

ALICE. No sabría decir, yo era pequeña... Por lo visto, le requirió que dejase de hacerlo durante una temporada porque estaba cortejando a la señorita Prickett, nuestra institutriz... no le parecía correcto que se hiciera eso en casa.

DINA. ¿Eso?

ALICE. Me refiero al cortejo.

DINA. Ya... ¿Eso le comentó su madre, la señora Lidell?

ALICE. Sí, algo así... Bueno, apenas me acuerdo...

DINA. ¿Lo ha borrado de su memoria?

ALICE. Pues sí, he olvidado algunas cosas.

DINA. ¿Qué cosas?

ALICE. Si las recordara, podría decírselas.

DINA. *(Tras una pausa.)* Permita que le lea lo que por esas fechas anotó el señor Dodgson en su diario: *Alicia parece notablemente cambiada, aunque es harto dudoso que sea para mejor. Probablemente esté entrando en la fase de la pubertad.*

ALICIA. Sí, ya conocía esas palabras.

DINA. ¿Y qué opinión le merecen?

ALICE. Que a Charles le disgustaba que Alicia se hiciera mayor.

DINA. Le disgustaba...

ALICE. Sí. Los niños a medida que crecen van perdiendo el candor, ya sabe.

DINA. ¿Y?

ALICE. ¿Y?

DINA. ¿Le parece bien?

ALICE. ¿El qué?

DINA. Ese criterio de selección, vamos a llamarlo así.

ALICE. Me parece lógico.

DINA. ¿Lógico?

ALICE. Desde la perspectiva del señor Dodgson.

DINA. Una perspectiva un tanto peculiar, ¿no cree?

ALICE. El señor Dodgson, como sabrá, fue un avezado lógico y matemático...

DINA. ¿Y eso qué tiene que ver? Se está desviando de la cuestión.

ALICE. ¿Cuál es la cuestión?

DINA. La cuestión es que el señor Dodgson sentía un irreprimible interés por las niñas menores de edad, interés que se extinguía cuando éstas se convertían en mujeres.

ALICE. Sí, eso es así. ¿Qué problema hay en ello?

DINA. ¿Problema? ¿No le parece detestable?

ALICE. ¿El qué? Que a una persona le gusten los niños.

DINA. Exacto.

ALICE. ¿A usted no le gustan los niños?

DINA. ¡No es lo mismo!

ALICE. ¿Por qué?

DINA. Porque yo no tengo esa clase de instintos.

ALICE. ¿Qué clase de instintos?

DINA. Depredadores.

ALICE. ¿Y a usted qué le hace suponer que el señor Dodgson era un depredador?

DINA. Hay indicios.

ALICE. ¿Qué indicios?

DINA. Los que usted se resiste a confirmar.

ALICE. ¿Qué le hace pensar que me resisto? Es usted la empeñada en confirmarse a sí misma sus temerarias conjeturas. ¿Por qué tiene tanta necesidad de hacerlo?

DINA. Si me permite, ahora soy yo quien hace las preguntas.

ALICE. Está bien, pregunte. Pregunte, pero le ruego que no se desespere si mis respuestas no corroboran sus prejuicios. Esa vulgaridad es propia de algunos malos periodistas.

DINA. (*Tras una pausa.*) ¿Cómo empezó el señor Dodgson a relacionarse con la familia Lidell?

ALICE. Mi padre era decano del Crist Church College. Trabaron amistad desde el primer momento en que señor Dodgson entró allí a dar clases de matemáticas.

DINA. Amistad que, por lo visto, enseguida se extendió al resto de la familia.

ALICE. Sí, hizo muy buenas migas con mi madre...

DINA. Y, al parecer, también con las hijas.

ALICE. Sí, también con nosotras. Hacíamos excursiones en barca en las que nos contaba cuentos. De ahí surgió la historia...

DINA. Prosiga, por favor.

ALICE. Lorina, mi hermana mayor era «prima». Yo era «secunda», y «tertia» mi hermana Edith. Creo que el principio de «Alicia» lo contó una tarde de verano en la que el sol quemaba tanto que tuvimos que desembarcar en los prados junto al río, abandonando la barca para buscar refugio en el único trocito de sombra que encontramos al pie de un almiar recién hecho. Allí, las tres retomamos nuestra machacona cantinela, «cuéntanos un cuento» «cuéntanos un cuento»... y así empezó la historia de Alicia...

DINA. ¿Les hablaba de religión?

ALICE. ¿De religión?

DINA. Sí, de religión. Al fin y al cabo era un hombre de iglesia.

ALICE. Apenas.

DINA. ¿Y de moral?

ALICE. A su manera.

DINA. ¿Qué quiere decir?

ALICE. Decía que había que predicar con el ejemplo.

DINA. ¡Con el ejemplo!

ALICE. Por sus obras les conoceréis, le gustaba proferir esa frase del Evangelio.

DINA. Vaya...

ALICE. En cualquier caso no era una persona muy aleccionadora en ese sentido.

DINA. A pesar de su condición religiosa...

ALICE. Sí, a pesar de ello...

DINA. Pero le gustaba rodearse de niños.

ALICE. Sí, le gustaba estar con nosotros.

DINA. ¿Estar cómo?

ALICE. Nos entretenía...

DINA. Contándoles cuentos.

ALICE. Entre otras cosas...

DINA. ¿Qué cosas?

ALICE. Acertijos, juegos...

DINA. Y fotografías.

ALICE. Sí, era un gran aficionado a la fotografía.

DINA. De niños.

ALICE. Sí, por entonces era un género muy en boga.

DINA. ¿Un género?

ALICE. Retratos de niños con disfraz.

DINA. Usted posó para él...

ALICE. En varias ocasiones. También mis hermanas y mi madre.

DINA. Esta es una de las más célebres. En ella usted aparece como una pequeña mendiga descalza, con un andrajoso vestido blanco y con la mano ahuecada como pidiendo dinero.

ALICE. Me propuso jugar a imitar a una niña pobre mientras me fotografiaba.

DINA. Un juego un tanto peculiar. ¿No le parece?

ALICE. ¿Por qué? Se trataba de imágenes sentimentales muy del gusto popular.

DINA. ¿Recuerda haber disfrutado durante la sesión? ¿Se sintió en algún momento forzada?

ALICE. ¿Forzada? ¡En absoluto! Era como una fiesta de disfraces, el señor Dodgson te hacía sentir como la protagonista de una historia fantástica... Como la del rey de Cophetua...

DINA. El rey que aborrecía a las mujeres hasta que un día vio por la ventana a una niña harapienta de la que se enamora. Se casan y viven felices para siempre... ¡Qué enternecedor!

ALICE. Era un tema muy del agrado de los artistas de la época. El pintor Burne-Jones, lo plasmó en un hermoso lienzo prerrafaelista. El amor venciendo barreras generacionales, y toda clase de prejuicios y convenciones sociales. El poeta Tennyson también escribió un poema sobre el mismo asunto.

DINA. Fíjese bien en la postura, no resulta muy natural que digamos. La mano en la cadera le confiere un efecto provocativo, además hace que el vestido se deslice por el hombro descubriendo el pecho izquierdo.

ALICE. No sé a dónde quiere ir a parar.

DINA. A que existen similares imágenes tomadas a prostitutas infantiles callejeras. La misma actitud implorando unas monedas por el infame servicio.

ALICE. ¡Qué despropósito! ¡Estábamos representando un cuento!

DINA. El cuento de Lewis Carroll, rey de Copethua, disfrazado de fotógrafo dando rienda suelta a sus sucias fantasías.

ALICE. ¡No le consiento que profiera esas difamaciones!

DINA. ¡Es la verdad!

ALICE. ¿Quién se cree usted que es para decirme a mí lo que es o no es verdad sobre mi vida!

DINA. Sólo quiero ayudarla.

ALICE. ¿Qué?

DINA. No hay peor víctima que la que no sabe que lo es.

ALICE. Hemos acabado. Le ruego abandone este lugar ahora mismo.

DINA. Vamos, no tiene por qué ponerse así.

ALICE. Por favor...

DINA. Lo siento, no era mi intención ofenderla.

ALICE. Ignoro cómo ha llegado hasta aquí, pero le ruego que abandone esta estancia de inmediato...

DINA. Está bien, pero antes quiero ofrecerle mis disculpas. ¿Sabe? En el futuro las formas se irán perdiendo y tal vez por eso haya podido parecer desconsiderada.

ALICE. E impertinente.

DINA. Tal vez...

ALICE. Y arrogante.

DINA. Si...

ALICE. La arrogancia del ignorante.

DINA. Bien, por eso pretendía recabar información de primera mano.

ALICE. A partir de descabelladas ideas preconcebidas. ¡Sucias fantasías! Permita que sea yo la que ahora le pregunte: ¿Sucias fantasías o sucias miradas?

DINA. Convendrá conmigo en que la fotografía resulta muy ambigua.

ALICE. ¿Ambigua?

DINA. Tal vez sea una percepción de mi tiempo, pero le aseguro que cualquiera de mis coetáneos que mire esa fotografía ve en ella algo morboso.

ALICE. Entonces lo morboso estará en su tiempo y en la cabeza de sus coetáneos, no en la imagen de la fotografía en sí.

DINA. Eso es ir demasiado lejos, ¿no cree?

ALICE. Lo que es ir demasiado lejos es insinuar malas intenciones por parte de quien realizó ese retrato.

DINA. A todas luces, la imagen sugiere desnudez.

ALICE. ¿De veras?

DINA. Es evidente el propósito que anima a quien la hace...

ALICE. ¡Evidente! Y de ser así, ¿qué tendría ello de malo?

DINA. Entonces, le parece normal.

ALICE. ¿Normal?

DINA. Moralmente normal.

ALICIA. Permita que le pregunte una cosa tan solo por curiosidad histórica: ¿Quienes nos sucedan no tendrán otra cosa mejor que hacer que realizar juicios morales sobre las obras artísticas de sus antepasados?

DINA. ¿Considera «obra artística» esta composición...?

ALICIA. Por supuesto, y no soy la única en valorar el trabajo llevado a cabo con la cámara por el señor Dodgson. Su colección de fotografías forma parte de nuestra cultura.

DINA. Tal vez, pero habría que preguntarse quiénes y por qué han establecido el canon cultural... La cultura oficial ha ocultado lo que subyace detrás de determinadas obras, las zonas más negras de sus autores. Ha exculpado a muchos indeseables tan sólo por el hecho de ser artistas.

ALICE. ¿Exculpado? ¿Debo entender con eso que todo artista que se precie carga fatalmente con una «culpa»?

DINA. Me temo que sí.

ALICE. Según usted, ¿ninguna manifestación artística puede ser inocente?

DINA. Ninguna, al menos, ninguna de las que ha elevado a los altares la cultura hegemónica; toda obra de este selecto grupo siempre esconde un mecanismo de dominación.

ALICE. Entonces, en su opinión, no puede existir un arte «sin pecado concebido».

DINA. Imposible. Afortunadamente hemos desenmascarado ese mito de la expresión inmaculada. Es comprensible que a usted le resulte extraño este enfoque porque es hija de otro tiempo. Un tiempo, si me permite la expresión, de absoluta alienación idealista.

ALICE. No me diga...

DINA. Usted es hija del estetismo victoriano que se caracterizaba por mirar hacia otro lado desentendiéndose de las graves contradicciones sociales que estaban teniendo lugar delante de sus narices. Un caso clamoroso de irresponsabilidad histórica.

ALICE. ¿Irresponsabilidad histórica?

DINA. Sí, en el futuro se crearán comisiones para restituir la verdad histórica.

ALICE. ¡La verdad histórica! La historia la hacen las personas, no las comisiones.

DINA. Obviamente, no se trata de hacer historia. Tan sólo de estudiarla.

ALICE. ¿Sobre qué bases?

DINA. La de los hechos, naturalmente.

ALICE. ¿Y si los hechos no se ajustan a la idea previa con que parte la comisión?

DINA. No debe haber ideas previas.

ALICE. ¿Ah, no?

DINA. No.

ALICE. ¿Conoce usted el concepto de autocrítica?

DINA. Naturalmente, ¿y usted el de normatividad en la conducta social?

ALICE. ¿Qué?

DINA. Olvídelo, nunca lo entendería...

ALICE. Cuánta petulancia.

DINA. Lamento que se sienta ofendida, pero debo ser honesta.

ALICE. ¿Con quién?

DINA. Antes de nada, conmigo misma.

ALICE. Eso es muy poco cortés por su parte. Se trata de una actitud notablemente egocéntrica.

DINA. ¿Qué pretende? ¿Qué me traicione a mí misma? Esa hipocresía se la dejó a su añorada época victoriana.

ALICE. Esa hipocresía, como usted dice, se llama civilización.

DINA. Por supuesto, y esa civilización basada en la hipocresía tiene sus grandes referentes culturales como el escritor Lewis Carroll.

ALICE. No termino de entender su compulsiva afición a imponer condenas póstumas a los creadores.

DINA. No hay medio que justifique ningún fin, por mucha belleza formal que éste nos procure.

ALICE. Muy bien, en el caso que le interesa, no hay más que la transcripción de un relato improvisado en un paseo en barca por el Támesis...

DINA. De un personaje obsesionado con unos niños a los que en ocasiones fotografiaba desnudos.

ALICE. Desnudos.

DINA. Sí, desnudos. ¿Lo niega?

ALICE. No, también realizó algunas fotografías de desnudos.

DINA. Quien obliga a una niña a posar completamente así en mi época va directamente a la cárcel.

ALICE. ¿Por qué?

DINA. ¿Cómo que por qué?

ALICE. ¿Por retratar la inocencia?

DINA. ¿Inocencia retratada? ¡Esta sí que es inocencia de la buena!

ALICE. Muchos artistas de entonces eran aficionados a pintar niños desnudos como símbolo de pureza. Algo que no es nada nuevo en la historia del arte, desde los amorcillos del mundo clásico a los ángeles de la pintura religiosa. Me cuesta creer que vayan a ser incapaces de apreciarlo en apenas cien años.

DINA. Y a mí me cuesta creer que a su edad persista como una niña pequeña en la ignorancia del mal.

ALICE. El mal, esa es una buena cuestión. Alguien dijo que lo peor que hacen los malos es obligarnos a dudar de los buenos.

DINA. ¡Los buenos! ¡Bueno un individuo que anima a las niñas a posar con «su vestido favorito», «en traje de Eva», «sin ataduras»... con esas palabras zalameras las engatusaba.

ALICE. Siempre solicitaba permiso a sus madres para llevar a cabo su trabajo artístico.

DINA. ¡Trabajo artístico! ¡Qué buen eufemismo! ¿Sabe cómo llamaba el propio Carroll a ese «trabajo»? «El arte oscuro». ¡Y tanto!

ALICE. Oscuro porque para revelar las fotografías se requería oscuridad...

DINA. Ya, ya...

ALICE. Puede que le extrañen ciertas expresiones, pero le aseguro que el diácono Dodgson era el primero en preocuparse por la mala utilización que esas imágenes podían ocasionar en manos ajenas. Tanto es así que mandó destruir muchas de sus placas para evitarlo.

DINA. Es decir, que admitía que contenían un aspecto impúdico.

ALICE. Ya le he dicho que fue un pionero de ese arte nuevo. Fue de los primeros en advertir que el realismo que ofrecía la cámara podría hacer que algunos confundieran aquellos desnudos con mera pornografía. Le costaba aceptarlo porque pretendía, precisamente, lograr el efecto contrario. De hecho, en aquel periodo era frecuente felicitar la navidad con postales de niños desnudos. Pero al final, por respeto a aquellas criaturas, a sus familias y para evitar engorrosos malentendidos, abandonó la actividad.

DINA. Resulta asombroso cómo en determinados periodos, el propio lenguaje se convierte en un sofisticado disfraz. Cuánta verbosidad para evitar llamar a las cosas por su nombre, para declarar abiertamente que el rey de Copethua está desnudo.

ALICE. Lo que Carroll buscaba en compañía de los más pequeños era regresar a una infancia eterna. Sin peligros ni acechanzas.

DINA. Los datos que nos han llegado hacen albergar serias dudas sobre la naturaleza de su inclinación hacia los pre-púberes.

ALICE. Sólo puedo hablar de mi propia experiencia. ¿No es eso lo que ha venido a conocer?

DINA. Sí, pero no sólo hablan sus palabras. Es más, tanta reafirmación resulta sospechosa.

ALICE. Ah, de nuevo la sospecha.

DINA. No tengo intención llevar a cabo con usted ninguna indagación psicológica, mi campo es otro: la literatura desde la perspectiva de los estudios de género... Pero, desde este enfoque, permita que le diga que no me resulta nada convincente su versión de los hechos... Ese idílico cuento del bonachón amigo del padre, matemático tartamudo y algo despistado, que encuentra en el mundo de la infancia un oasis edénico de pureza y candor, ese sí que es un cuento completamente inverosímil.

ALICE. ¿Y por qué no pudo ser así? El señor Dogdson se resistía a entrar en el mundo de los adultos. Temía el paso del tiempo, eso es todo. Por eso buscaba desesperadamente la compañía de los pequeños. Con ellos encontraba la felicidad. Esas fotografías eran espejos en los que gustaba mirarse como un niño más. Lo mismo que con los títeres que hacía mover en su pequeño teatro... Le gustaba el teatro porque, según él mismo decía, era un espacio en que se sentía a resguardo de los peligros que acechaban en el sórdido mundo de los adultos... El teatro para él era un espacio cálido, ordenado, inofensivo...

DINA. Evidentemente era una persona con problemas de adaptación, precisamente por eso, considero que se ajusta perfectamente al perfil de...

ALICE. (*Interrumpiendo*)

Y, sí, estaba fascinado con esa nueva invención: la fotografía. Decía que no sólo se podía captar el instante haciendo que el tiempo se detuviera, sino que la concebía como el medio de llegar a un ideal de pureza que no dejaba de buscar en todo lo que emprendía, desde las matemáticas a la poesía.

DINA. ¿El ideal de pureza en una niña disfrazada de mendiga, por ejemplo? Aquí volvió a retratarla con los calcetines bajados a la altura de los tobillos y un inquietante moratón en una pierna...

ALICE. Le repito que la línea que hasta entonces separaba la belleza artística de las imágenes pornográficas estaba muy definida y Dodgson nunca la traspasó. Es cierto que con la aparición de la fotografía las cosas empezaron a no estar tan claras por lo explícito del resultado. Ahora bien, le puedo asegurar que todo el trabajo de Carroll en este sentido fue exclusivamente artístico. «Sólo Lewis Carroll nos ha mostrado el mundo tal y como un niño lo ve, y nos ha hecho reír tal y como un niño lo hace». Son palabras de Virginia Woolf.

DINA. Le diré una cosa: esa resistencia a madurar de su amigo el diácono fue el legado que, entre otras lindezas, dejó a todos los niños con que se relacionó. Y me dice que no se dedicaba al adoctrinamiento. Lo hacía a conciencia, usted es una clara consecuencia de su apostolado. Del mismo modo que en la China antigua se impedía con vendas el crecimiento de los pies de las niñas, así él se dedicó a atrofiar el natural desarrollo de muchos de sus pequeños y, sobre todo, de sus pequeñas amigas.

ALICE. Usted, en cambio...

DINA. ¿Yo, qué?

ALICE. Por lo visto ha podido desarrollar su sólida personalidad con absoluta normalidad.

DINA. Sólo sé que en un momento dado dejé de creer en los cuentos de hadas. Muy pronto descubrí que lo único real de ellos son los lobos al acecho.

ALICE. ¿Qué le sucedió?

DINA. ¿A qué se refiere?

ALICE. Usted también comunica con su forma de hablar. Desprende mucho resentimiento, trasluce herida... ¿de qué se trata?

DINA. ¿No pretenderá psicoanalizarme?

ALICE. En absoluto, pero la veo excesivamente obsesionada con este asunto.

DINA. Procuero hacer bien mi trabajo.

ALICE. Su trabajo de verificación

DINA. Exacto.

ALICE. ¿Y realmente cree que a la posteridad le resultará de algún interés conocer las íntimas motivaciones de los artistas?

DINA. Será necesario hacer justicia con algunas biografías para no legitimar conductas execrables.

ALICE. ¿Me considera una víctima?

DINA. Lo es, como todos aquellos que cayeron en sus manos. Los niños carecen de mecanismos de defensa.

ALICE. Está demasiado convencida, ya ha emitido su sentencia por mucho que yo diga o deje de decir.

DINA. Hay suficientes indicios...

ALICIA. Pero aún le cabe una duda razonable que impide la condena en firme. ¿No es así?

DINA. ...

ALICE. Eso debiera honrarla como investigadora y también como persona.

DINA. Somos productos de nuestra época, es cierto. Para su educación victoriana la máxima aspiración de la mujer consistía en hallar un buen marido al que someterse en cuerpo y alma. ¿Sabe que en la Inglaterra de su niñez había más burdeles que escuelas? ¿Quiere que le diga cuál era la edad media de las prostitutas? Y lo peor era que aquella situación se aceptaba con normalidad por todos y todas. Bueno, casi todas. Afortunadamente hubo mujeres que reaccionaron. Gracias a ellas muchas hemos podido proyectarnos hacia algo más que parir, atender la casa y no perturbar la voluntad y el deseo de nuestros señores.

ALICE. Los tiempos han cambiado mucho. En esta década de los veinte la situación de las mujeres es diferente a la del siglo pasado, no puedo imaginar cómo será en su tiempo...

DINA. Algo mejor, pero aún se dejan sentir los estertores de un sistema que se resiste a espirar y que, literalmente, produce víctimas.

ALICE. Todo eso me parece muy bien, pero le repito que nada tiene que ver con mi relación con el señor Dodgson.

DINA. Su falta de conciencia es resultado de todo aquel sistema. La compadezco.

ALICE. ¿De veras? ¿Le parece que estoy hipnotizada o como ha dicho antes: «alienada»? Pues de estarlo, vivo una vida tran-

quila y ordenada, algo que se acerca bastante a la felicidad para la clase burguesa a la que pertenezco.

DINA. Si usted fuese una mujer burguesa convencional no estaría ahora hablando conmigo ni confundiría el mundo de los sueños con la realidad. Le falta visión pragmática, la que sí tenía su difunto esposo. Aquí está usted en estos momentos, resistiéndose como una niña a desprenderse de su objeto de infancia mientras las deudas reales se ciernen sobre esta mansión de Cuffnells.

ALICIA. Usted es joven todavía, aprenderá a apreciar y respetar su propio pasado.

DINA. Me recuerda a mi madre. Obcecada y anclada con fuerza en un pasado idealizado. Un pasado nada complaciente, especialmente duro. También ella normalizó el silencio ante los abusos. Y decidió olvidar, o mejor dicho, crearse un relato, digamos que más llevadero.

ALICIA. Comprendo cuál ha sido la situación de algunas mujeres...

DINA. (*interrumpiendo*)

De algunas mujeres, no. De las mujeres.

ALICIA. ¿Qué sabrá usted de las mujeres de mi época?

DINA. Sé que recibieron una educación pensada exclusivamente para ser ejemplares reinas del hogar. Llegó la Gran Guerra y fue ensalzada la figura de la abnegada madre... la abnegada madre como en su caso, que pierde dos hijos en combate y todavía le piden resignada abnegación... ¡Y un cuerno!... Tras la paz, y ante las bajas de contienda se hizo necesaria mano de obra en el campo y en las fábricas para levantarse de los escombros, y ahí, las mujeres del pueblo además de abnegadas madres tuvieron que ser además eficientes trabajadoras... ¡Ya habíamos salido del ámbito doméstico! ¡Qué gran conquista! Aunque eso sí, carecíamos de los derechos de los varones y por supuesto, nuestros salarios eran mucho más bajos... Al día, de hoy, en su presente, el voto femenino sigue siendo una anhelada aspiración de las sufragistas, gracias a las cuales, esta que ahora tiene delante ha podido estudiar una carrera.

ALICE. También yo aprecio a esas mujeres.

DINA. ¿Entonces?

ALICE. ¿Entonces?

DINA. ¿Denunciaron los abusos?

ALICE. Alicia no tiene nada que ver con eso.

DINA. Alicia, Alicia... ¿y soy yo la obsesionada?

ALICE. Cada uno elige sus obsesiones, tal vez en eso consista la tan cacareada libertad. Usted su objeto de investigación, sus redentoras comisiones; yo, elijo Alicia.

DINA. Pero usted no es Alicia.

ALICE. Una parte importante de mí lo es.

DINA. Cambiará.

ALICE. Alicia no cambiará nunca.

DINA. Me temo que Alicia se hizo mayor. Hace tiempo que regresó del País de las Maravillas.

ALICE. Una parte sí y otra no.

DINA. Se le pasará.

ALICE. Claro...

DINA. He llegado algo prematuramente. Estamos en 1923, acabará vendiendo ese manuscrito autógrafo. Los ingresos recibidos le procurarán un providencial desahogo económico. A partir de entonces, se requerirá su presencia en prestigiosas instituciones como la inspiradora del personaje inventado por Lewis Carroll. Será invitada a dar conferencias en los teatros. Al principio se mostrará encantada en su papel de protagonista de cuento. Hasta que un buen día dirá: «Estoy harta de ser la Alicia del País de las Maravillas».

ALICE. Ahora es usted quien fantasea.

DINA. Son sus propias palabras pronunciadas dentro de unos años. Precisamente al cumplirse el centenario del nacimiento del eminente Lewis Carroll. La pasearán de un lado para otro como un fenómeno de feria y usted, mayor, más mayor, por fin mayor, terminará cansándose de ser contemplada como una criatura de ficción, de hallarse encorsetada en un abrumador arquetipo infantil, de verse durante décadas condicionada, limitada y manipulada por la perturbadora sombra del diácono Dodgson.

ALICE. Cállese. No quiero escucharla más.

DINA. Lo siento, pero tiene que hacerlo. Pienso llegar hasta el final.

ALICE. ¿A qué final?

DINA. A la explicación final de aquel inconfesable «pecado» que el propio Carroll declaró haber cometido durante la etapa en que mantuvo relaciones con la hija de los Lidell.

ALICE. ¿Relaciones?

DINA. Abusos, tal vez.

ALICE. ¡Eso es mentira!

DINA. Ya está bien, Alice. Carroll era un pedófilo de manual, reprimido si quiere, pero pedófilo a fin de cuentas.

ALICE. ¿Cómo puede estar tan segura? ¿No le parece que está yendo demasiado lejos con sus conjeturas?

DINA. Estoy convencida, todo apunta en esa dirección. Estoy convencida.

ALICE. No, no lo estás. Por eso estás aquí, porque te gustaría confirmar tu hipótesis, pero no puedes.

DINA. He estado investigando a fondo.

ALICE. Pero no tienes ninguna certeza y yo no te la puedo dar. Eres demasiado honesta para aventurar una idea que no está acreditada por nada ni por nadie, ni siquiera por el testimonio de la propia Alicia Pleasence Lidell.

DINA. La ambigüedad de todos los datos que nos han llegado resulta exasperante.

ALICE. ¿Por qué? Tal vez forme también parte de su obra. Como esas ilustraciones de entonces en las que, en función de nuestra forma de enfocar la mirada, podíamos distinguir bien una amable composición de cuerpos infantiles de niños jugando, o una lúgubre calavera.

DINA. La foto de su hermana Lorina desnuda no resulta nada ambigua... Sin embargo, fue otra la gota que colmó el vaso en su casa... ¿verdad?

ALICE. Adelante, continúe fantaseando...

DINA. Conoce de sobra cuál fue ese horrible pecado que el propio escritor declara en su diario.

ALICE. Ninguno, no hay ningún pecado. No sé cómo hacérselo saber.

DINA. (*Lee.*)

«Pecador, ruin, depreciable; oh, Dios, ayúdame a llevar una vida más santa. El espíritu está dispuesto pero la carne es débil. Protégeme contra la tentación del demonio y las inclinaciones de mi propio corazón pecaminoso.» ¿Qué le parece este arrebato de sinceridad de su admirado preceptor?

ALICE. No me gusta que se profanen ni las tumbas ni los diarios de los muertos. Pero le revelaré algo que tal vez le ayude a no precipitarse en sus conclusiones. Charles Dodgson repudiaba la — ¿cómo le diría? — la necesidad carnal en los seres humanos. Aunque de vez en cuando sentía a la ardiente llamada que trataba de satisfacer con personas adultas. Sus experiencias en este sentido podríamos calificarlas de muchos modos excepto de gozosas. De esa naturaleza, por ejemplo, fue su encuentro con nuestra institutriz, la señorita Prickett. Se sentía sucio y culpable. El mundo de la infancia era su lugar de redención.

DINA. ¡Acabáramos!

ALICE. Ese es su problema, está aferrada a una creencia que trata de disfrazar con su particular interpretación de unos hechos. Permita que le diga que manifiesta una actitud profundamente religiosa.

DINA. ¿De verdad, quiere que le diga cuál fue ese «pecado inconfesable» del que estuvo arrepentido toda su vida?

ALICE. ¿Qué es esto

DINA. Una carta de su hijo Caryl recientemente hallada... Leo:
«Querida madre:

Te extrañará que me dirija a ti por escrito pudiéndolo hacer en persona. He preferido hacerlo de este modo dada la delicadeza del asunto que quiero manifestarte y que, considero, requiere una precisión y una ponderación que no soy capaz de mantener en tu presencia. Lo que quiero comentarte concierne a tu relación con el reverendo Dodgson, concretamente al motivo por el cual mi abuela le cerró definitivamente las puertas de casa. No me andaré con rodeos; como sabes, alguien — probablemente él mismo — arrancó de su diario las páginas correspondientes a aquellos días. Pues bien, al cabo de los años una mano anónima me lo has hecho llegar.

No cabe la menor duda: la razón de la ruptura no fue otra que su osada pretensión solicitar de los abuelos la mano de su hija de once años de edad, Alice Pleasence. Al día de hoy, mi madre. Puede que no se tratara más que de una ocurrencia de mal gusto en ese estilo *non sense* tan del agrado del escritor, en cualquier caso, fue merecedora de la reacción de mis abuelos y de una opinión generalizada de la cual participo plenamente, pues considero tal iniciativa como propia de una mente perturbada y manipuladora que se sirve de quienes le rodean para, en el mejor de los casos, reducirlos a la condición de personajes de cuentos infantiles, con sombrío y siniestro trasfondo. Comprenderás, mamá, que a partir de ahora me sea imposible contemplar todos tus recuerdos relacionados con el reverendo Dodgson con esa mirada limpia y benevolente con que lo hacía hasta ahora. Especialmente esos retratos en los que apreciaba un candor, hoy por hoy, y a la vista de estas informaciones, completamente desvanecido, me resultan de una infamia insoportable.

Es todo cuanto quería decirte, disculpa este acceso de filial sinceridad que mi pusilanimidad —ya me conoces— me ha impedido hacer en tu presencia y de viva voz, como el adulto que se supone que soy.

Te quiere, tu hijo Caryl.»

(Pausa.)

ALICE. Me propuso matrimonio.... Sí, les pidió mi mano a mis padres. La edad de consentimiento eran los doce años. Efectivamente, yo apenas acababa de cumplir once...

DINA. Siga, por favor...

ALICE. Lo entendí más tarde...

DINA. ¿Qué entendió?

ALICE. Cuando él me explicó en tono de disculpa lo torpe e imprudente que había sido su conducta. Me sacaba más de veinte años. El pobre Charles, tartamudo y desgarrado apenas sabía nada de la vida, era... ¿cómo le diría?... un ser absolutamente incompatible con la realidad, sólo a alguien así se le ocurre presentarse ante mis padres con semejante propuesta. Tal vez pueda considerarse un grave trastorno

lo que padecía: la aversión a todo tipo de relación carnal entre los seres humanos. Usted, junto a todos los suspicaces investigadores de su época, nunca aceptará que lo que veía, lo que buscaba en sus niñas no era otra cosa más que la manera de rehuir, precisamente, el pecado de la carne.

DINA. ¿Por qué sólo niñas?

ALICE. Le incomodaba la imagen de los varones porque le devolvían la suya propia de niño, y esa imagen...

DINA. ¿Sí?

ALICE. Tal vez, le trajera ingratos recuerdos...

DINA. Entiendo.

(Silencio.)

¿Sabe que la pedofilia se considera un trastorno innato? Aunque, claro, eso no significa que todos los pedófilos sean o se vayan a convertir en abusadores sexuales. Tal vez Carroll no fuera más que uno de los que se conocen como «pedófilos virtuosos». A fin de cuentas, nadie es culpable de sus deseos, pero sí responsable de sus actos; y estoy dispuesta a considerar la posibilidad de que Carroll no llegara a traspasar ninguna línea roja. Para que la pedofilia sea enfermedad debe darse falta de autocontrol y, según su declaración, parece que no era el caso de Carroll; por mi parte estoy dispuesta a considerar que Carroll supo controlar o sublimar sus impulsos, incluso que, en ocasiones llegó a comportarse como un «pedófilo virtuoso», de los que se esfuerzan por evitar el abuso infantil en ellos y en los demás. Sí, estoy dispuesta a tenerlo en cuenta.

ALICE. Le agradezco su esfuerzo, aunque lamento que le resulte inconcebible contemplar la probabilidad de la inocencia. De una inocencia absoluta.

DINA. Antes de nada, me debo a mis conclusiones. En cualquier caso, le agradezco mucho su confianza. Espero que sepa disculpar si he resultado excesivamente incisiva.

ALICE. Descuide, también las normas del decoro cambian de un día para otro. Para mí ha sido un placer conocerla o... imaginarla, vaya una a saber.

DINA. Viene a ser la misma cosa.

ALICE. Es curioso, tengo la sensación de que se ha roto algo dentro de mí. Le acabo referir cosas que nunca antes le había confiado a nadie. En cualquier caso, lo único que prueba esa carta es que mi hijo Caryl, al conocer la propuesta de matrimonio, también empezó a recelar de la figura del señor Dodgson. Entiendo que a un hijo le repugne la idea de que su madre pudiera haberse casado a los once años con un religioso amigo de la familia.

DINA. Pues sí, es bastante comprensible.

ALICE. Usted también es hija.

DINA. También. También he padecido las secuelas que en mi madre...

ALICE. ¿Sí?

DINA. Prefiero no hablar de ello. Mejor lo dejamos para un próximo encuentro. *(Tras una pausa.)* Gracias por su tiempo, ha llegado el momento de regresar al mío.

ALICE. Espero haberle servido de ayuda.

DINA. Ya lo creo...

ALICE. Continúa pensando que vivo engañada en un relato ilusorio, ¿verdad?

DINA. ¿Quién no? Pero no se preocupe, saldrá de ello. De hecho ya lo está haciendo. Sólo ha sido una recaída al otro lado del espejo. Nada grave.

ALICE. ¿Y su hipótesis?

DINA. Seguirá siendo sólo eso: una hipótesis, una probabilidad. Como la de la inocencia, a pesar de que, ¿sabe?, en mi presente, allí donde me dispongo a regresar, ésta hace tiempo que yace sepultada por, como usted dice, una implacable losa de sospecha. La inocencia allí, créame, goza de muy mala fama; nadie la quiere ya, ni en el arte, ni en el amor, ni siquiera en la infancia. Y cuando de manera excepcional asoma en alguno, ya nos encargamos entre todos de aniquilarla con una sonrisa irónica de condescendencia y superioridad. Qué se le va a hacer. Tenemos mucho miedo.

(Silencio. DINA abre el manuscrito y lee)

Por último, imaginó como sería, en el futuro, esta pequeña hermana suya, como sería Alicia cuando se convirtiera en una mujer. Y pen-

só que Alicia conservaría, a lo largo de los años, el mismo corazón sencillo y entusiasta de su niñez, y que reuniría a su alrededor a otros chiquillos, y haría brillar los ojos de los pequeños al contrales un cuento extraño, quizás este mismo sueño del País de las Maravillas que había tenido años atrás; y que Alicia sentiría las pequeñas tristezas y se alegraría con los ingenuos goces de los chiquillos, recordando su propia infancia y los felices días de verano.

(DINA desaparece)

(Al público.)

Se fue para siempre. Ella, como el Conejo Blanco me había empujado a un abismo de inesperadas transformaciones, había logrado que me hiciera preguntas que nunca antes me había formulado; dudé... Sí, me asaltaron muchas dudas sobre la idílica versión que tenía de mis lejanos recuerdos infantiles... Aunque, estas dudas pronto habrían de disiparse, pronto volvería a reafirmarme, con aún más vigor si cabe, en la inocencia del creador de *Las aventuras de Alicia*... Pero sí, por un momento dudé...

Acaso aquel alucinado encuentro con la joven investigadora fuera la manifestación de una latente sospecha sembrada en lo más profundo de mi inconsciente que de forma tardía había empezado a germinar tantos años después. En cualquier caso, logró, por unos instantes, enturbiar la límpida imagen que desde el primer día me había forjado de Charles Dodgson. Tal es la fuerza de la insidia, que termina horadando la roca de nuestra confianza aún en nuestras más profundas convicciones, en nuestras más inquebrantables lealtades. Y las páginas del relato de lo que hemos sido, de repente se nos antojan de una falsedad inaceptable.

(Entra CARYL)

CARYL. Ya está. Me han rogado que les avise por si por cualquier razón cambias de parecer...

ALICE. Caryl...

CARYL. ¿Sí?

ALICE. Nunca he sabido qué opinión te merecía el señor Dogson.

CARYL. Sólo le he conocido a través de ti, y bueno, como figura pública... Es un gran escritor.

ALICE. Cierto, en casa apenas hemos hablado de él. Por delicadeza.

CARYL. Mi padre apreciaba sus relatos y su poesía. Bromeaba ante el rumor de que a la abuela le había pedido la mano de tía Ina cuando ésta tenía quince años. «He estado a punto de tener un cuñado escritor, fotógrafo, matemático y tartamudo.»

ALICE. Sí, nunca pensó nada malo. Tampoco tú.

CARYL. ¿Malo?

ALICE. Ya sabes, su atracción por los niños.

CARYL. Nunca tuvo malas intenciones. Tú misma nos lo has contado muchas veces.

ALICE. Sí, así es...

CARYL. Lo contrario sería monstruoso, no tendría sentido...

ALICE. Por supuesto, no tendría sentido...

CARYL. Mamá, ¿qué es lo que te inquieta?

ALICE. Hay quien dice que nuestros recuerdos son elaboraciones que no necesariamente se corresponden con la realidad...

CARYL. Sí, son teorías de esa nueva ciencia basada en todas las conjeturas de ese médico austriaco... Y se atreven a llamarlas *ciencia*...

ALICE. Tú, como tus hermanos, has estado en el frente.

CARYL. ¿Y?

ALICE. Hablas poco de ello.

CARYL. ¿Para qué?

ALICE. Sí, para qué.

CARYL. Recordar de alguna manera es revivir.

ALICE. Entiendo, por eso has borrado de tu memoria las malas experiencias.

CARYL. ¿Qué pasa, mamá? ¿Pasó algo con el doctor Dodgson que te hizo daño? ¿Algo que no quieras recordar?

ALICE. No, no... Todo lo contrario... ¿Qué piensas tú?

CARYL. ¿Yo?

ALICE. ¿Crees que fue una buena persona?

CARYL. Pues claro que fue una buena persona, un mentor algo excéntrico que los abuelos aceptaron desde el primer momento... ¿No es así?

ALICE. La abuela le pidió que dejara de frecuentar la casa por un tiempo... ¿sabes por qué?

CARYL. Supongo que las vidas de todos fueron cambiando de curso. Las cosas se agotan. Ah, bueno, y además está lo que nos has contado; sus galanteos con la señorita Prickett, la institutriz. La abuela y sus rígidas convenciones victorianas. Pero ahora creo que era una mentira piadosa para evitar declarar que el señor Dodgson le había pedido la mano de su hija.

ALICE. La tía Ina.

CARYL. Claro, la tía Ina... Puede que lo hiciera para evitarle la impresión a una niña de once años. Esa era tu edad por aquel entonces, ¿verdad?

ALICE. ¿Te parece normal casarse con una adolescente de quince años?

CARYL. Entonces las chicas se casaban muy jóvenes, bastaba con que el prometido pidiera la mano formalmente a los padres de la novia.

ALICE. ¿Y la diferencia de edad? Charles, por entonces le doblaba la edad a tu tía.

CARYL. Se trata de una cuestión cultural. Las parejas desiguales en edad son algo completamente normal para muchas sociedades.

ALICE. ¿No te parece algo antinatural?

CARYL. ¿Antinatural? La civilización es lo más antinatural que conozco.

ALICE. ¿Lo apruebas?

CARYL. Digamos que lo acepto.

ALICE. ¿No te parece...?

CARYL. ¿Qué?

ALICE. Depravado.

CARYL. ¿Depravado? ¿Carroll te parece depravado?

ALICE. No, no quiero decir eso...

CARYL. ¿Entonces?

ALICE. Sólo digo que no es muy habitual.

CARYL. Para las normas sociales del momento. Sabes lo que pienso, mamá. Que el reverendo Dodgson era, por encima de todo, un romántico. Se dejaba llevar por sus impulsos sin reparar en las convenciones. Fue un buen bálsamo para vuestra rígida educación victoriana.

ALICE. ¿Realmente lo piensas así?

CARYL. Desde luego.

ALICE. Pero, precisamente por esa razón, si esos impulsos...

CARYL. ¿Si esos impulsos...?

ALICE. No necesariamente fueran impulsos emocionales, si fueran impulsos de otra naturaleza, quiero decir más...

CARYL. ¿Más...?

ALICE. ... Primarios.

CARYL. Vamos, mamá, ¿qué te pasa? Nunca te había oído hablar así. Sabes qué pienso, que gracias al cielo nos hemos librado de aquel puritanismo.

ALICE. Puede que regrese.

CARYL. ¿El qué?

ALICE. El puritanismo. Siempre regresa. Ya verás dentro de un siglo. Bueno ni tu ni yo lo veremos, pero ya verás cómo regresa. Y como todos los puritanismos lo hará disfrazado de gran benefactor. Regresará con una sonrisa amable como la del gato de Cheshire poniendo límites al deseo para liberarnos de la libertad.

CARYL. Mamá, haz el favor de apaciguar un poco a la Alicia del cuento...

ALICE. Ya se fue...

CARYL. Bien...

ALICE. Pero antes, por un momento...

CARYL. ¿Sí?

ALICE. He pensado en el futuro...

CARYL. En el futuro...

ALICE. En un futuro lejano, dentro de más de cien años...

CARYL. Las aventuras de Alicia a través del tiempo...

ALICE. Sí, o mejor, ha sido ella quien se ha desplazado al pasado.

CARYL. ¿Ella?

ALICE. Dina Bale.

CARYL. ¿Dina Bale?

ALICE. Una mensajera.

CARYL. Una mensajera.

ALICE. Me ha entregado esta carta. Lleva tu firma.

CARYL. ¿Cómo?

ALICE. Tú la escribiste, ¿no es así?

CARYL. Sí, pero... ¿dónde la has encontrado?

ALICE. Ya te he dicho que me la han hecho llegar...

CARYL. En un arrebato te escribí una carta pero luego me arrepentí y decidí que no debías leerla.

ALICE. Pero no la rompiste.

CARYL. La guardé entre las páginas de un libro y pronto me olvidé de ella. Pensaba destruirla... La escribí en un mal momento... La idea me repugnaba... Luego entendí que podía tratarse de un infundio, qué se yo... No sé cómo ha podido aparecer aquí y ahora...

ALICE. Todo obedece a una lógica aunque no alcancemos a comprender.

CARYL. Era muy joven... No alcanzaba a entender que las costumbres de entonces eran otras. Ahora la anécdota hasta me hace gracia.

ALICE. Mi pequeño Caryl... Me gusta cómo eres. Me gusta que vivas el presente con intensidad. Me gusta aprender de ti. En contra de lo pueda parecer, son los padres quienes deben aprender de sus hijos. Lo digo en serio, no es un juego de palabras de esos, ya sabes... No, los padres debieran saber mirarse en el espejo de sus hijos para apreciar, precisamente, esos puntos de fuga que los liberan de parecerse a sus progenitores... Los padres suelen pensar que sus hijos son una versión perfeccionada de ellos mismos, pero nunca alcanzan a considerar que los hijos pueden llegar a perfeccionarlos cambiando el concepto que tienen de sí mismos... (*Le entrega el manuscrito*)... Anda, avisa a esas personas antes de que sea demasiado tarde.

CARYL. Pero...

ALICE. Vamos, tampoco es para tanto. Hay que saber desaparecer de las reliquias.

CARYL. Pero tú misma has dicho que sería una traición.

ALICE. Tu madre también tiene derecho a ofuscarse y a decir cosas exageradas. Y a rectificar. Y a hacerse mayor.

CARYL. Podemos darnos un tiempo para pensarlo mejor.

ALICE. ¿Tiempo? Tengo la certeza de que ese manuscrito se su-
batará y nos reportará una importante suma... Anda, ve...
(CARYL sale con el manuscrito. ALICE se incorpora y se contempla
en el espejo. Al cabo aparece HATTA)

HATTA. – ¡Despierta ya, Alicia! – le dijo su hermana –. ¡Cuánto rato
has dormido!

ALICE. – ¡Oh, he tenido un sueño tan extraño! – dijo Alicia.

HATTA. – Realmente, ha sido un sueño extraño, cariño. Pero ahora corre
a merendar. Se está haciendo tarde.

ALICE. Pensé que no volverías.

HATTA. Error. Allá donde vaya Alicia, allá me encontrará.

ALICE. ¿Y cuándo Alicia muera?

HATTA. Imposible, eso no puede pasar. Si Alicia muriera dejaría
de existir.

ALICE. Muy agudo.

HATTA. Quiero decir, que Alicia es inmortal.

ALICE. No sé si eso me alegra o me apena.

HATTA. Es como una diosa-niña que se ha encarnado en ti. Te debes
a un destino superior.

ALICE. Me temo que ya no estoy en condiciones.

HATTA. Pero, ¿qué estás diciendo? ¿Quieres abandonar el País de
las Maravillas?

ALICE. Exactamente.

HATTA. Pero, ¿por qué?

ALICE. Buena pregunta.

HATTA. ¿Quieres dejar de ser Alicia, abandonar el lugar donde
no pasa el tiempo, donde todo es un juego inofensivo, sin
consecuencias...

ALICE. Sí, me he cansado de esa vida *inconsecuente*.

HATTA. Loca, loca, loca... Mujer loca, no, no, no me quito el som-
brero. Te vas a convertir en una señora mortal y corriente.

ALICE. Hatta, me dispongo a tomar un poco de té. Haz el favor de
desacompañarme.

HATTA. No, eso no puede ser...

ALICE. Hatta...

HATTA. No, espera, espera... ¿Sabes cuál es el problema de este mundo? Todos quieren una solución mágica a los problemas, pero todos rehúsan creer en la magia.

ALICE. Disculpa, no alcanzo a entenderte... y casi no te veo.

HATTA. No puedes hacer eso, niña tonta... niña tonta... niña...

ALICE. Adiós Hatta. El sueño se acabó.

HATTA. No creas que vas a salirte con la tuya; no te vas a librar de ser el sueño de alguien.

(HATTA desaparece)

ALICE (al público)

Pobre Hatta. No volví a verlo. Tampoco a otros habituales de mi delirio Carrolliano como el Conejo Blanco que se me presentaba vestido de boxeador, la expeditiva reina de corazones, el gato de Cheshire, el ahuevado Humpty Dumpty, los gemelos Tweedledum y Tweedledee...

Efectivamente, como había previsto Dina Bale, terminé declarando abiertamente cuánto me exasperaba ser confundida por el personaje del cuento; y es que, a pesar de lo que pueda pensarse sobre las ventajas que puede conllevar ser un mito viviente, lo cierto es que termina resultando de una insoportable servidumbre pues lastra la identidad del pobre sujeto, y bien puede quedarse una encadenada de por vida al arquetipo en cuestión. El principal inconveniente para el infortunado que tiene que cargar con esa referencia es que le priva de la posibilidad de escribir su propio relato, es decir, de construirse una imagen de sí mismo... cómo diría, *más real*. Concepto éste, el de la realidad, también sujeto a alambicadas disquisiciones que, paradójicamente, siempre terminan zozobrando entre brumas de irrealidad.

Con todo, soy consciente, tal como señaló Hatta, de que ésta que ahora les habla puede que, como la Alicia de la ficción, no sea más que el producto de una vana ensoñación, de un relato ajeno a mi propia voluntad. También lo es la imagen que a lo largo del tiempo se ha ido creando de Charles Lutwidge Dodgson. ¿Una turbia y siniestra figura de reprobables tendencias pedófilas, o un tímido y afable profesor que se refugió inocentemente en el mundo de la infancia

dada su decisión consciente de no madurar? Ustedes ya conocen mi opinión al respecto; sin embargo, a estas alturas, no pretendo convencerles de nada. He aprendido por propia experiencia que los seres humanos seleccionamos los argumentos que nos ayudan a creer lo que deseamos creer. Así pues, cada cual elige más que a conciencia, a conveniencia. Existe un refrán (creo que español) que dice algo así como que el que piensa mal siempre termina por acertar. Terrible sentencia que condena al infortunio a quien la profiere; porque al pensar mal buscará denodadamente acertar en su vaticinio hasta que éste se vea, inexorablemente, cumplido. Pues bien, quisiera ahora desplegar esta sentencia frente al espejo para colocar del revés su aciago mensaje.

Concluyo así mi comparecencia con esta discreta y bien intencionada recomendación: «piensa bien y acertarás».

Pensar bien, todo se reduce a eso.

Muchas gracias, ha sido un placer... verdadero.

Madrid, agosto 2018.



Proscenio

Tertulia

Tablas

Parnasillo

Foro

Alba SAURA E Isabel GUERRERO (eds.), *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas* Murcia, Edit.um, 2017. 243 pp.¹

TRADICIONALMENTE, LOS ESTUDIOS TEATRALES aparecían bifurcados en el imaginario colectivo. A menudo se asociaban en su vertiente más práctica, con el arte dramático (y todas sus ramificaciones: dramaturgia, dirección de escena, etc.) y, separada por un muro de ladrillos burocráticos e institucionales, en su vertiente más teórica (estudios textuales, críticos, de literatura comparada, etc.), con asignaturas dispersas comprendidas en el currículum de grados como grados filológicos o humanísticos. Hasta hace no muchos años, la carencia de departamentos, grados y/o itinerarios académicos específicamente centrados en «estudios teatrales» (es decir, que aúnen estas dos vertientes como una única cara del acto teatral) parece haber perpetuado esta concepción bifronte. De ahí la pertinencia del volumen coordinado por Isabel Guerrero y Alba Saura Clares: *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*. Este libro, que puede consultarse en acceso abierto en Edit.um (<<https://libros.um.es/editum/catalog/book/1881>>), entrelaza veintidós artículos de jóvenes investigadores, cuyas aportaciones tejen un amplio tapiz que plasma tanto la gran variedad de perspectivas englobadas en la investigación teatral, como su constante evolución y renovación gracias a los estudios que se vienen realizando de un tiempo a esta parte.

Isabel Guerrero y Alba Saura abren el volumen con una contundente afirmación: «El teatro es un acto colectivo» [5]. En su introducción, las coordinadoras manifiestan la necesidad de integrar la tarea de creadores, espectadores e investigadores, así como de acompañar la investigación realizada individualmente con su puesta en común y difusión. Es en este ámbito colectivo, compartiendo conocimientos y resultados, cuando la investigación realizada en solitario finalmente cobra sentido. Para facilitar el camino al lector que desee adentrarse en los recovecos de los

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de la ayuda del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FPU17/05736.

estudios teatrales, el volumen ha sido dividido en tres grandes bloques cronológicos: «Otra vuelta a los clásicos», «Siglo XX teatral: entre tradición y vanguardia» y «Teatrología y nuevos enfoques para la escena del siglo XXI». Cada una de estas secciones viene encabezada por un estudio realizado por investigadores ya consolidados: Keith Gregor, Vicente García y María Dolores Adsuar, y Jean Graham-Jones.

Abre el volumen el profesor Keith Gregor con «Doing the Continental: Hamlet in the Eurozone». Un estudio perfilado en el pentagrama de la canción escrita por Con Conrad, «The Continental», para ilustrar, en primer lugar, la recepción e influencia de la obra de Shakespeare en la eurozona, sirviéndose de *Hamlet* como ejemplo. Y, en segundo lugar, para analizar algunas de sus puestas en escena más recientes, como *Die Hamletmaschine* de Mueller, la producción de Brook, o la *European House* representada por la compañía catalana de Teatre Lliure y dirigida por Àlex Rigola. Con todo ello, no solamente queda patente el carácter globalizado, o «*grow – balized*» de la obra shakespeariana, como se indica citando a George Ritzer, sino también su índole moldeable, fácil de deconstruir y reconstruir en un «espacio global desnacionalizado» [16], contribuyendo así a expandir, refinar y redefinir el imaginario europeo en la obra del Bardo.

A este primer trabajo, le siguen siete artículos recogidos en la primera sección que estudian textos de los siglos XVI y XVII, y proponen nuevos enfoques, por ejemplo, a partir del análisis de la influencia grecolatina, y de las poéticas dramáticas del Siglo de Oro, o desde la perspectiva de los de estudios de género, así como de puesta en escena y recepción de las obras de este periodo, sin dejar de lado la permeabilidad de las artes escénicas en relación con las musicales. Inmaculada Jiménez Crespo analiza la constante negociación entre los dramaturgos clásicos del teatro cómico greco-latino y tres de los autores más prolíficos del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Sirviéndose de tres obras (*El acero de Madrid*, *No hay burlas con el amor* y *El amor médico*), analiza aspectos influenciados por el drama greco-latino como: la estructura de la comedia, el prólogo, acción, tiempo, lugar, la presencia de personajes tipo y el uso

de fórmulas de atención o ruptura de la atención dramática. En uno de estos aspectos se interesa el artículo siguiente: María-José García Rodríguez centra su estudio en torno a la figura del gracioso, analizando la fina y resbaladiza línea que separa las convenciones sociales de las literarias ante el proceso de creación de este personaje tipo. Laura Juan Merino traslada la atención de su trabajo hacia la caracterización de los personajes femeninos en *Las armas de la hermosura* y *La hija del aire* de Calderón de la Barca. Con ello, evidencia que monarcas y damas principales son construidas, cada una a su manera, si bien dentro de una sociedad barroca, al margen de tópicos e ideales. En la línea de los estudios de género sigue Amélie Djondo Drouet, quien ofrece un artículo sobre la construcción de monarcas asesinas y su proceso, estrechamente ligado con el acto teatral en sí mismo, en *La mujer que manda en casa*, de Tirso de Molina y *Morir pensando matar* de Zorrilla. Por su parte, con su análisis de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Rosa Avilés Castillo arroja un haz de luz ante una cuestión que todavía no se ha estudiado de manera sistemática: la presencia e influencia de los cantares populares en la obra de Lope de Vega. Haciendo hincapié también en la transversalidad artística, M^a Victoria Curto Hernández sigue con una aportación que ahonda en la integración de las artes musicales, poéticas y plásticas en *El golfo de las sirenas*, de Calderón de la Barca. Esta síntesis artística, afirma la autora, no solamente permite transmitir contundentemente el mensaje moral de la obra, sino que también supone la gestación del género de las zarzuelas. Y con el estudio de una zarzuela ya consolidada, cierra esta primera sección María Jiménez Garcerán, que analiza la recepción de Shakespeare en *Las bravías*, prestando especial atención a la adaptación de la obra al género dramático, así como la aceptación del argumento original de esta en España en contraposición al resto de Europa a finales del siglo XIX.

La segunda sección, «Siglo XX teatral: entre tradición y vanguardia», está encabezada por Vicente García y María Dolores Adsuar. En su trabajo «Del 'bacilo griego' a la tragedia de lo inmutable en Virgilio Piñera», los autores nos sumergen en el mar de las obras escritas por el dramaturgo, haciendo parada obli-

gatoria en *Aire frío* y *Electra Garrigó*. A partir de estas dos obras, nos llevan de la mano en una travesía por aguas internacionales donde se arremolinan corrientes del teatro europeo y americano, para mostrarnos la evolución de la obra dramática del autor, desde la influencia del teatro grecolatino hasta la denominada «tragedia de lo inmutable». De este viaje emergen el autor y su obra como un tesoro artístico, cuya recuperación es fundamental para ampliar y comprender el patrimonio teatral cubano.

Los siete artículos que siguen a este estudio ilustran la evolución del panorama teatral durante el siglo XX. Diana Muela Bermejo analiza la influencia de dos de los principales referentes en la innovación teatral europea, Henrik Ibsen y d'Annunzio, en la obra de Jacinto Benavente. El primer teatro benaventino, aclara la autora, muestra tanto similitud en el punto de partida como discrepancia y renovación en su recorrido. En la renovación teatral vanguardista se centra Vanessa Saint-Martin, en un artículo que indaga en la imposibilidad de comunicación en las escenas iniciales de *Luces de Bohemia* y *Yerma*. A lo largo del estudio queda patente que la negación del diálogo no solamente muestra la incomunicación de los personajes, sino que también rompe las barreras de las convenciones teatrales al despojar la escena inicial de la función descriptiva. A continuación, Estrella Calvo-Rubio Jiménez acerca al lector al teatro de Antonio Buero Vallejo. Sirviéndose de *En concierto e San Ovidio*, se examina la síntesis de dos rasgos principales de las tragedias de Buero: la catarsis, esencial en la tragedia descrita en la *Poética* de Aristóteles, y la esperanza, característica de la tragedia moderna. Por su parte, Miguel Cisneros Perales presenta un detallado estudio que disecciona las menciones al teatro español en la extensa obra crítica de Bernard Shaw. Con ellas, se dibujan los rasgos fundamentales del teatro español del siglo pasado, filtradas siempre por la mirada del dramaturgo irlandés, detalle que puede ayudar al lector a comprender la opinión de Shaw, así como su relación con la península. En el artículo que sigue, Anastasia Lambrou presta atención a la influencia grecolatina en el teatro español centrándose en la representación del personaje de Electra en tres clásicos: la *Electra* de Benito Pérez Galdós, la de José María Pemán

y la *Electra en Oma* de Pedro Víllora. Más adelante, Agustín Carlos López Ortiz centra la mirada en el teatro costumbrista de Orlando Hernández. Sirviéndose de *Y llovió en los Abejales*, el autor analiza la comicidad con la que el dramaturgo canario describe una sociedad enferma (abordando temas como la emigración o la corrupción política) a partir de la teoría sobre lo cómico del filósofo Henri Bergson. Por último, cierra esta sección Antonio Ramón Gázquez con un preciso retrato del artista vanguardista en la Europa del siglo XX quien, afirma el autor, a medida que avanza en el proceso de reateatralización inherente a las vanguardias, abogará por un modelo teatral rítmico, frente al dramático aristotélico.

La profesora Jean Graham-Jones inicia la última parte del volumen con «La representación de la otredad en la escena actual porteña: hacia una gestualidad teatral ‘decolonial’». En este ensayo, dedicado a indagar en la representación de la figura del «otro» en el panorama teatral porteño contemporáneo, la autora se detiene en tres destacadas producciones: la puesta en escena de *Sudado* (2011) dirigida por Jorge Eiro; *Mi hijo sólo camina un poco más lento* (2015) escrita por Ivor Martinić y dirigida por Guillermo Cacace; y *Dínamo* (2015), por Claudio Tolcachir, Lautaro Perotti y Melisa Hermida. Con un novedoso enfoque colonial, se analizan en ellas tres factores: el género teatral y estilo actoral; el lenguaje y la dramaturgia actoral; y el cuerpo del actor, así como la frontera entre lo real y lo ficticio. Con ello, se arroja luz sobre los distintos procesos de representación de la otredad y su recepción, en una enriquecedora reflexión sobre el teatro y la sociedad del siglo XXI.

En esta tercera sección, «Teatralogía y nuevos enfoques para la escena del siglo XXI», se recogen siete artículos que analizan distintas fórmulas teatrales en la escena contemporánea. En primer lugar, Guadalupe Patricia del Razo Martínez explora la performatividad inherente al fandango jarocho. Al ritmo de este género musical mejicano, la autora arroja luz sobre sus mecanismos de teatralidad característicos, como lo son los patrones de improvisación colectiva, las relaciones entre los participantes, la gestión espacial y su interculturalidad. En el siguiente trabajo,

Alberto Rizzo reflexiona sobre el rol activo del espectador en la creación del texto dramático contemporáneo. Con este fin, se analiza el uso de herramientas que activan el rol del receptor en la obra de Sanchis Sinisterra: el diálogo trenzado, el diálogo desdibujado, el diálogo monorreflexivo, la réplica autodialogada, la intertextualidad y la metaficción, el juego temporal, los elementos paraescénicos y los símbolos huecos. De la búsqueda de herramientas que activen el rol del espectador, pasamos, de la mano de Marga del Hoyo Ventura, al minucioso análisis de textos dramáticos contemporáneos. La autora reflexiona sobre la propuesta metodológica de Erika Fischer Lichte, que aboga por la semiótica a la hora de abordar el análisis de textos pensados para ser representados. En el artículo se explican con detalle los cuatro planos en los que se divide esta metodología: el elemental del sentido, el clasemático, el de las isotopías y el de la totalidad del sentido. En la aportación siguiente, Olga Martí Prades se ocupa de dirigir la mirada del lector hacia las 'performance delegadas', término acuñado por Claire Bishop y que permite a la autora estudiar la relación artes de la acción y el proceso de creación de textos dramáticos a partir del trabajo de artistas como Santiago Sierra, Tino Sehgal, Dora García o Mario Bellatín. A continuación, María Luisa F. Falcón retoma el debate sobre el rol del espectador en el teatro contemporáneo. Sirviéndose de *El espectador emancipado* de Rancière, la autora analiza la obra *Romance* de Lúcia Soares para tratar de dibujar el lugar, tanto físico como metafórico, que ha ido adquiriendo el espectador en las últimas décadas. De cambio de lugares habla Javier Rivero Ranso en el siguiente artículo, centrado en el salto del texto dramático al escenario y su traslación a la gran pantalla a partir de la obra *La punta del iceberg* de Antonio Tabares. Con el fin de encontrar las causas del cambio en la recepción de cada adaptación, se estudia el proceso de adaptación de la producción cinematográfica, deteniéndose en las disimilitudes entre texto, montaje y película. Por último, cierra esta tercera sección el estudio de Cristina González Domínguez, con un trabajo que aúna la práctica escénica con la recopilación de datos y su estudio teórico. En este se explora el habla escénica de los personajes de *La Novia* y *Leonardo* en *Bodas*

de sangre siguiendo la metodología proporcionada por Cicely Berry en el libro *Texto en acción*.

En definitiva, este volumen ofrece una mirada transversal en los estudios teatrales y aúna tanto rigor académico como voluntad didáctica, consiguiendo aquello que se planteaba en sus primeras páginas: «devolver la solitaria labor de la investigación al ámbito de lo colectivo» [5]. Objetivo que no solamente se cumple en el trabajo que nos ocupa, gestado por y con jóvenes investigadores, sino que ha seguido siendo la máxima entorno a la cual se articulan el resto de acciones llevadas a cabo por la ya consolidada Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (AJIET). La voluntad de difundir los trabajos y propiciar las relaciones entre jóvenes investigadores en estudios teatrales capitaneó las dos primeras ediciones del Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), dirigidas por las editoras del volumen que nos atañe, y celebradas en la Universidad de Murcia en 2016 y 2017, donde nació y se aprobó la fundación de AJIET. A estas se sumaron la tercera edición, celebrada en 2018 en la Universidad de Santiago de Compostela, y la cuarta, que tuvo lugar en 2019 en la Universitat de València. El desarrollo del V CIJIET está previsto para el 2020 en la Universidad Complutense de Madrid, siguiendo así con la expansión física y metafórica de investigaciones en estudios teatrales y su diálogo motivados por AJIET. De este volumen en concreto, se beneficiarán estudiantes y estudiosos en materia de estudios teatrales gracias al empeño y al saber hacer de sus coordinadoras, Isabel Guerrero y Alba Saura, así como de todos los investigadores e investigadoras que participan, y de sus colaboradores: Alba M. Gálvez, Almudena Machado, Arianne De Sanctis, Aurelio Rodríguez, Carmen Acosta, Carole Vinals, Cristina Tamames, Diana de Paco, Elisa Padilla, Jean Graham-Jones, Julia Nawrot, Keith Gregor, Luis Ahumada, María Dolores Adsuar, Mario Aznar, Nieves Marín Cobos, Nieves Pérez Abad, Vicente Cervera, Víctor Huertas, Víctor Sanchis y Yolanda Ortiz.

Alba Bodí i García
Universitat de València

Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares (eds.), *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales*, Murcia, Editum, 2019, 125 pp.

El investigador teatral es, ante todo, un espectador inquieto, curioso, que se cuestiona lo que ocurre en el escenario, entre bambalinas y también en el patio de butacas. Es un espectador continuamente interrogante y ansioso por descubrir más allá de la propia representación [4].

DE LA DEFINICIÓN DEL INVESTIGADOR TEATRAL que proponen en su prólogo Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares, las editoras de *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales*, se infiere la enorme amplitud del campo de estudios teatrales. Una muestra de ello esta segunda publicación en forma de libro que se enmarca en las acciones de la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales.

Escenas y escenarios consta de doce artículos y está dividido en dos partes: «I. Escenas: del texto clásico a la imagen» y «II. Escenarios: del espectáculo a la teoría». La primera de ellas se abre con un texto de Mariano de Paco sobre «Antonio Buero Vallejo: de la pintura al teatro». De Paco hace una revisión muy completa del teatro de Buero Vallejo, ahondando en su plasticidad, y presentando la figura del célebre autor desde una perspectiva más personal. Profundiza en la faceta menos conocida del dramaturgo español, *i.e.* su amor por la pintura, y afirma que, incluso en los dibujos muy tempranos de Buero, a veces de forma inconsciente, estaban ya prefiguradas algunas de sus obras dramáticas más conocidas.

En esta parte del volumen encontramos cuatro artículos que investigan la utilización de la tradición grecolatina en obras posteriores, desde el barroco hasta la actualidad. Jerusa Arias Álvarez lleva a cabo un estudio pormenorizado de «La influencia grecolatina en el teatro musical de Calderón de la Barca: *Celos aun del aire matan*». En este espectáculo 1660, la primera ópera española, se produce una fusión de la temática barroca y la clásica mitológica. Su particularidad consiste en que, a diferencia de las demás óperas, en caso de la pieza calderoniana «el texto

es la raíz y la esencia de la puesta en escena» [24]. El texto es también la base de la investigación de Sandra Mendoza Vera. En su artículo titulado «*Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Domingo Miras, una aproximación comparativa» se centra en el proceso de apropiación de un mito griego, que abarca tres planos: las estructuras del desarrollo de la trama, los caracteres, y el tema subyacente. Mendoza Vera presenta la interpretación novedosa del personaje de Fedra y del mito clásico llevada a cabo por Domingo Miras. Una renovación en el tratamiento de las obras clásicas es, también, objeto de estudio en «Sobre la recreación de coros trágicos en el teatro español contemporáneo». María Morant-Giner analiza dos obras dramáticas, *Orestes* (1960) de Arcadio López Casanova y *Clitemnestra* (1985) de María Josep Ragué, que ofrecen una revisión de los mitos clásicos griegos, incluyendo en sus propuestas la figura de coro, tan problemática «en cuanto a su interpretación y función dentro de la acción dramática» [41]. Esa fascinación por el mundo griego encontramos también en la obra de Wajdi Mouawad, cuya tetralogía examina José Ramón Sánchez-Pujante en «Criaturas del horror: la tragedia griega en *La sangre de las promesas* de Wajdi Mouawad». Según el investigador, *Litoral*, *Incendios*, *Bosques* y *Cielos* — las cuatro obras dramáticas que componen la serie — son una reformulación de la tragedia que conmueve al espectador contemporáneo.

La influencia de los clásicos es también tema del artículo de Eneas Caro Partridge. En «Inspiración, imitación y apropiación: la creación del *Tom Essence* (1677) de Rawlins y sus fuentes francesas y españolas», se plantea la hipótesis de que no solo se trata de «una adaptación, casi podríamos decir un plagio, de una obra de Molière, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660)» [49] a los gustos ingleses, sino que la obra de Rawlins mantiene muchas características propias de las comedias del Siglo de Oro español. En este caso se trata de una visión de textos clásicos más recientes, cuya pervivencia — como en los casos anteriores — se asegura a través de otras obras.

Mientras que «I. Escenas: del texto clásico a la imagen» presenta seis artículos que desde diferentes enfoques estudian la vigencia de lo clásico en el teatro, el segundo bloque, «II. Escenario: del

espectáculo a la teoría», «nos conduce por múltiples recovecos de los Estudios Teatrales [...] a través de diversas perspectivas de investigación» [6]. Esta sección comienza con el artículo de Mariángeles Rodríguez: «Tras las quiebras del concepto de representación en el pensamiento teatral del siglo XX español». Se trata de una revisión de los cambios de paradigma en las teorías de teatro a lo largo del siglo XX en España, con especial atención a los «tres lugares desde los que el concepto de representación es confrontado con sus límites» [68]: las vanguardias históricas, la neovanguardia de los sesenta y los setenta, y el concepto de lo posdramático.

También María Fukelman traza un panorama que abarca prácticamente todo el siglo XX, llevando a cabo «Un recorrido por el teatro independiente de Buenos Aires». En su estudio realiza una comparación entre el concepto del teatro independiente en sus inicios —desde la fundación en 1930 del Teatro del Pueblo— con la vigencia de sus postulados en el teatro bonaerense en la actualidad. La investigación de Jade López Aledo, por su parte, se remonta al siglo XVIII para analizar «*Wilhelm Meisters Lehrjahre* y metateatralidad en la *Bildungsroman*» goethiana. Como afirma el autor del artículo, «Goethe estructura su novela como una obra teatral para transmitir su intención por un cambio socio-político» [90], al mismo tiempo que establece unas premisas de compromiso que debería adoptar el teatro alemán de la época [90]. Si en el texto de López Aledo el enfoque está en lo metateatral, el artículo de María José García Rodríguez se centra en lo metaficcional de una obra teatral de uno de los directores de cine estadounidense más famosos. En «*Dios: una comedia en un acto* y el proyecto metaficcional de Woody Allen» se señala la ambigüedad entre historia y discurso (o fábula y trama), donde los «planos dramáticos [...] interactúan hasta desorientar al espectador» [98-99]. Un espectador que debe rellenar los huecos para reconstruir la historia representada. Esa actitud proactiva por parte del receptor se requiere también en caso de dos obras que analiza Juan Martín Correa. En su artículo titulado «El observador deseado en *El chico de la última fila* de Juan Mayorga y en *En la casa* de François Ozon», el investigador compara ambas piezas y demuestra su complementariedad, insistiendo

en el poder transformador de la literatura «que diluye los límites entre la realidad y la ficción» [106].

La segunda parte se cierra con una propuesta de intervención teatral que realiza Zoila Schrojel. «Reactualizando lo Oprimido: *El paseíto de los Reyes*, una piza de Teatro Invisible Histórico» es una propuesta de reconstrucción del Teatro del Oprimido, que recupera los postulados de Augusto Boal para llevar a cabo un proyecto enfocado al posible cambio social.

Como hemos querido esbozar en esta breve reseña, los doce artículos recogidos en *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales*, se caracterizan por la heterogeneidad de sus objetos de estudio y diversidad de las ópticas adoptadas. Por otro lado, demuestran que «todo investigador teatral es un espectador privilegiado del arte teatral, que combina su percepción subjetiva, artística y emotiva con la reflexión y el pensamiento crítico» [4]. Los estudios presentados son una clara muestra de un acercamiento al hecho teatral desde perspectivas distintas, mientras que el libro se convierte en una plataforma de encuentro que permite a artículos independientes entrar en un diálogo. Además, los textos en su conjunto constituyen un rico acervo de referencias bibliográficas de un amplio rango de temas, conduciendo la investigación teatral hacia campos todavía poco explorados.

Finalmente, no podemos olvidarnos de que *Escenas y escenarios* es una publicación en formato abierto. Este hecho constituye un valor añadido al libro, dado que permite su mayor difusión y transferencia de conocimiento en el ámbito de estudios teatrales.

Julia Nawrot
(UNIR)

Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *La conquista de Orán*, ed. crítica y anotada de C. George Peale y Javier J. González Martínez, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2020, 210 pp. (serie «Ediciones críticas», 99).

LA OBRA TEATRAL DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (Écija, 1579-Madrid, 1644) es una de las más fecundas del conjunto del Siglo de Oro español, a pesar de lo cual todavía hoy en día se mantiene inédita buena parte de ella, pues bastantes de sus obras no se publicaron en vida del autor y el paso del tiempo fue dejando su pátina de olvido y alejamiento del gran público hacia el esfuerzo creativo de este prolífico autor sevillano. Por ello, aún casi cuatro siglos después de su muerte, gran parte de las comedias que se le reputan permanecen durmiendo el sueño de los tiempos en los manuscritos e impresos contemporáneos al autor en las que quedaron insertas. Es en este contexto en el que se debe enmarcar el encomiable esfuerzo que el prestigioso hispanista C. George Peale, profesor emérito de Lengua y Literatura española en la California State University (Fullerton), viene haciendo desde hace décadas para recuperar la obra de Vélez de Guevara, labor que compartió con otro gran hispanista, William R. Manson, hasta la muerte de este último en 1984. Son ya medio centenar las comedias editadas bajo su dirección, y otras varias están hoy en día en pleno proceso de estudio crítico para una próxima publicación. Desde 2002, es la conocida editorial Juan de la Cuesta la que se encarga de sacar a la luz estos textos, siempre de acuerdo con unos estrictos y perfilados criterios editoriales que contribuyen a potenciar las cualidades literarias de los textos seleccionados. Títulos como *La creación del mundo*, *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, *El diablo está en Cantillana* o *Juliano Apóstata*, entre otros, pueden acercar al lector interesado en la aún no bien ponderada obra teatral de Vélez de Guevara a través de las publicaciones de la mencionada editorial.

El cerco de Orán es fruto de la acertada colaboración entre C. George Peale y Javier J. González Martínez, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid y profesor de la Universidad Internacional de La Rioja, autor de algunos estudios de

interés sobre la figura de Vélez de Guevara, caso del libro *El teatro histórico nacional de Luis Vélez de Guevara* [Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007], o del reciente artículo «Un ejemplo del uso del teatro como modelo de gobierno para Felipe III. *La conquista de Orán*» [*Studia Iberica et Americana*, 5, 2018: 53-66], este último sobre esta misma obra de Vélez de Guevara en cuya edición ahora participa. Ambos autores componen la que se presenta como primera edición crítica y moderna de este texto, casi desconocido hasta la fecha, por lo que para su estudio han tenido que recurrir a las impresiones de las *Comedias nuevas escogidas, Parte 35* [Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1670, ff. 42-66]. Como en el resto de títulos de Vélez de Guevara publicados por esta misma editorial, el estudio crítico [13-69] se enriquece con un importante aparato crítico a pie de página, al que le sigue una bastante completa relación bibliográfica [71-89], para terminar con la reproducción de la obra en cuestión [93-167], si bien las notas de carácter léxico y de contexto literario relativas a la obra del ecijano aparecen tras la edición del texto [169-205], cerrándose el volumen con un breve, pero muy útil, «Índice de voces comentadas» [207-210].

En el conjunto del amplio repertorio teatral de Luis Vélez de Guevara, *El cerco de Orán* podría catalogarse dentro del grupo de comedias históricas y, en concreto, dentro de temática alusiva a las luchas de cristianos contra moros, aunque lo cierto es que, teniendo en cuenta los diferentes argumentos que abordan las tres jornadas en las que se divide la obra, sería más adecuado encuadrarla en el género histórico-genealógico. La ficción teatral arranca con la llegada, tras una larga estancia en Andalucía, del marqués de Cenete a la corte, a donde acude también Francisco Jiménez de Cisneros, al que la reina Isabel va a comunicar su elección como confesor regio aun en contra de la voluntad del fraile franciscano, muy reacio a los excesos y prebendas habituales del entorno cortesano. En el segundo acto, Holofernes, un gracioso lego que acompaña a Cisneros, intenta convencerle para que acepte el nombramiento mientras ambos barren en la iglesia palaciega, momento en que llega procedente de la corte Velasquillo, otro gracioso, para avisar al prelado de que se presente ante la reina, que ha decidido el nombre del nuevo arzobispo de

Toledo, noticia ante la cual Cisneros, sospechando que de él se trata, opta por huir de palacio, si bien finalmente aceptará el cargo para el que ha sido designado. En la tercera y última jornada se muestra la conquista de Orán, empezando con el desfile de nobles que acude desde diferentes partes de Castilla para tomar parte en una jornada que el propio cardenal costea a expensas de la mitra toledana, y continuando por la propia batalla que se desencadena ya en la plaza norteafricana, en la que, gracias a la oración de Cisneros, el día se prolonga lo necesario para conseguir cerrar la victoria; se procede, por último, al bautizo de numerosos habitantes musulmanes de Orán, escena que se ha elegido, en la representación del óleo de 1869 de Francisco Jover y Casanova que custodia el Museo del Prado, como portada de este volumen.

El mayor interés que tiene esta obra de Vélez de Guevara, escrita, según fijan los autores de la edición, entre 1618 y mediados de 1619, radica en su excelente capacidad de amalgamar un conjunto de géneros, códigos, propósitos e intenciones, que, sumados unos a otros, componen una comedia de gran riqueza textual e innegable belleza literaria. Obra excepcionalmente breve, de 2 544 versos, de un lenguaje sencillo, sin apenas cultismos léxicos, aparece acertadamente perfilada por Peale y González Martínez bajo los presupuestos de historicismo, didactismo, propaganda política e hibridación entre géneros literarios propia del Arte Nuevo (lírico, épico, dramático y epidíctico), componiendo una edición crítica muy completa en cuanto a los contenidos que aborda. En ella se analizan con rigor y profundidad – acudiendo a la referencia continua y comparación con otras obras del autor sevillano – las posibles fuentes en las que bebe el texto, la combinación de historicismo y pseudohistoricismo, la fusión entre poesía y periodismo en alguno de sus pasajes (como el citado desfile militar de nobles y títulos que participan en la batalla al inicio de la tercera jornada), la identificación de la procedencia histórica de los dos graciosos (Velasquillo y Holofernes) que aligeran la acción y permiten los guiños de comicidad en los estrictos espacios palaciegos y eclesiásticos, sin dejar de lado la utilidad que tuvo la comedia en momentos posteriores a su

composición, como ocurrió durante el proceso de beatificación de Cisneros iniciado en 1627, del que Vélez de Guevara fue testigo, o con la representación teatral de la obra en 1659 ante la embajada francesa que acudió a la corte para arreglar el matrimonio de Luis IX y María Teresa de Austria.

A pesar de las licencias ahistóricas, como situar viva durante la conquista de Orán (1509) a Isabel la Católica –fallecida en 1504–, referir que la cercana Mazalquivir, desde donde se inicia la batalla, seguía en manos islámicas en esa fecha, –cuando lo había sido tomada por el alcaide de los Donceles en 1505–, o situar en la campaña a Diego Hurtado de Mendoza (Gómez de Sandoval), conde de Saldaña y protector en la corte del propio Vélez de Guevara hasta 1619, el texto se ciñe en gran medida a los cánones de la verosimilitud histórica, dibujando a un Cisneros poco proclive a la vida de la corte, pero obediente con el mandato regio, volcado en una empresa que capitaneó al final de sus días, cuando ya contaba más de setenta años. El contexto mediterráneo y norteafricano en el que se inscribe esta comedia no es ajeno en absoluto a su autor, pues él mismo sirvió como soldado en la Italia española a las órdenes del conde de Fuentes, para pasar después a servir a Juan Andrea Doria, en cuya armada participó en el intento de conquista de Argel de 1601, enrolándose a continuación en las galeras de Nápoles al mando de Pedro de Toledo hasta 1606. Fruto de esta experiencia son sus numerosos textos de temática africana, caso, por ejemplo, de *La mayor desgracia de Carlos V* (relativo al fracaso del emperador en su empresa sobre Argel en 1541), *El cerco del Peñón de Vélez* (sobre la recuperación de esta plaza en 1564 por García de Toledo para la Corona castellana), *La jornada del rey don Sebastián en África* (acerca de la participación y muerte del rey luso en la batalla de Alcazarquivir en 1578), o también *Los sucesos de Orán por el marqués de Ardales* (sobre el gobierno en esta plaza del capitán general Juan Ramírez de Guzmán y Toledo, entre 1604 y 1607), obra esta última con la cual pudo cumplir lo que él mismo proponía, en un jocosos comentario literario, como castigo para los malos poetas en su obra *El diablo Cojuelo*: «sirva a su majestad con dos comedias de Orán».

Vélez de Guevara fija el argumento de *La conquista de Orán* partiendo de su propia realidad personal y cortesana en el momento de tomar la pluma: al introducir en una acción acaecida a comienzos del siglo XVI al conde de Saldaña, pretende una ofrenda literaria al noble al que sirve como paje y gentilhombre, que por lo demás, bien pudo ser, quizás también, quien se la encargara, como había hecho con otras comedias comisionadas en ocasiones anteriores especialmente relevantes, como señalan Peale y González Martínez. Pero, por encima de ello, el ecijano busca que la comedia en la que va a aparecer su señor sea lo más ejemplar y ejemplarizante posible, fruto inequívoco de la intención propagandística en la que se mueve el texto, escrito en un momento en el que, tras la muerte de su esposa, Luisa Mendoza, Saldaña había perdido el soporte de la influyente Casa del Infantado, que ya no podría apoyarle en sus aspiraciones al virreinato de Nápoles y a la privanza real del futuro Felipe IV. Para conseguir sus diversos propósitos, y partiendo de su propia experiencia vital, Vélez de Guevara tiene en cuenta que en la corte en la que sirve en la segunda década del siglo XVII, más de cien años después de las primeras empresas norteafricanas (Melilla, 1497; Mazalquivir, 1505; Cazaza, 1506; Peñón de Vélez de la Gomera, 1508; Orán, 1509; Bugía y Trípoli, 1510), el Mediterráneo sigue siendo el teatro de operaciones donde aún se dirime la hegemonía entre cristiandad e islam y, sobre todo, entre Monarquía hispánica y sus adversarios de la vertiente meridional, en especial, el Imperio otomano y sus regencias berberiscas. Felipe III buscará en este ámbito la reputación que no logra conseguir en las guerras contra Inglaterra y los rebeldes holandeses, fijando en Argel los principales intentos de conquista como principal solución para intentar socavar las bases del corso berberisco contra las costas y galeras españolas. Tras algunos intentos infructuosos de conquista al principio del reinado, la empresa de Argel se retoma con fuerza, apoyada por el duque de Lerma – padre del conde de Saldaña, protector de Vélez de Guevara–, a partir de 1616-1617. En este contexto histórico nuestro autor escribe una comedia que recrea la conquista de Orán, plaza que se convirtió en eje de la presencia española en Berbería, por ser la única a la que

la Monarquía logró trasladar los presupuestos de organización política y administración vigentes en la Castilla del periodo, combinando los rasgos característicos de una urbe moderna con los que definen a un enclave de carácter militar enclavado en la frontera norteafricana. En este sentido, el autor busca el periodo más glorioso de la empresa castellana en el Magreb, la época de los Reyes Católicos, y a su protagonista más emblemático, Cisneros, como ejes de una acción que pretende contextualizar la necesidad de llevar a cabo la nueva empresa contra Argel en los últimos años del reinado de Felipe III. Junto a ello, como advierten los autores de la edición crítica, y dado que el conde de Saldaña era caballero mayor del príncipe Felipe, y por tanto, uno de los responsables de su educación, la obra fue compuesta desde una evidente motivación pedagógica, buscando aleccionar, a través del entretenimiento y la diversión, al heredero del trono sobre la necesidad de retomar un modelo político, el de los Reyes Católicos, que, de acuerdo con las directrices de Lerma, y por ende, de Saldaña, era el más conveniente para el mantenimiento y conservación de la reputación de la Monarquía hispana en todos los teatros de operaciones en los que aún se dirimía su presencia.

La reciente edición de *La conquista de Orán* es pues doble motivo de alegría para especialistas y amantes de la literatura y de la historia española de la Edad Moderna, además de para un amplio público interesado en el teatro hispano del Siglo de Oro, pues aún la satisfacción de poder acercarse, al fin, a una obra de Vélez de Guevara que injustamente había permanecido demasiado tiempo en el olvido editorial, y además lo hace con el estudio minucioso, preciso y bien documentado de dos expertos como C. George Peale y Javier J. González Martínez.

Beatriz Alonso Acero
Doctora en Historia Moderna (UCM)

Mark PIZZATO, *Mapping Global Theatre Histories*, Palgrave Macmillan, University of North Carolina at Charlotte, 2019, 322 pp.

EL TEATRO, COMO FENÓMENO MULTIDIMENSIONAL, suele ser una materia de investigación de un nivel de exigencia destacable para los estudiosos dispuestos a conocer mejor su esencia. Sobre todo, las confusiones emergen en el intento de sistematizar la historia de esta manifestación artística, pues ¿dónde empieza y termina el teatro si la propia *teatralidad* se puede encontrar en tantos terrenos existentes bajo nombres tan diversos como las procesiones religiosas, el cine, el estilo de la vida del Barroco o incluso, como observa Mark Pizzato, el funcionamiento de nuestro propio cerebro? Probablemente estos son problemas taxonómicos que nunca serán solventados de manera unívoca y siempre nos encontraremos con las propuestas más variadas e inesperadas a la hora de elaborar una cartografía teatral universal. Naturalmente, cuanto más profundicemos en el fenómeno, más disciplinas resultarán involucradas en nuestra búsqueda. *Mapping Global Theatre Histories* es una prueba de que el panorama teatral presume de un bajorrelieve extremadamente rico que todavía conserva miríadas de misterios a la espera de ser explotados; mientras tanto, las fuentes que pueden esclarecerlos provienen de una asombrosa cantidad de dominios distintos.

En su nuevo libro, Mark Pizzato, profesor de historia teatral y cine en la Universidad de Carolina del Norte en Charlotte, además de un gran erudito y autor de trabajos como *Ghosts of Theatre and Cinema in the Brain* [Palgrave, 2006] e *Inner Theatres of Good and Evil: The Mind's Staging of Gods, Angels and Devils* [McFarland, 2011] entre otros, presenta su propuesta de un método que podría ayudarnos a proyectar nuestro propio mapa histórico de los itinerarios del teatro y, basándose en esta, traza el recorrido al desarrollo de la teatralidad a partir de los tiempos más antiguos de la evolución humana hasta la actualidad.

Probablemente uno de los aspectos más intrigantes de la herramienta que nos ofrece Pizzato es su cualidad de combinar las humanidades con las ciencias exactas, o más precisamente, con la neurociencia — una práctica muy habitual en las investigacio-

nes del estudioso-. En el capítulo inicial, «Theatricality in Deep History and the Human Brain», el autor explica que, en primer lugar, la teatralidad nace en el «teatro de nuestro cerebro», denominado como *teatro interior* ('inner theatre'). La noción abarca las funciones hemisféricas en el momento de procesar la experiencia como modelo biológico de la representación artística que vemos en el escenario. Es decir, las redes neuronales en nuestro cerebro ejercen papeles cuyos equivalentes podríamos apreciar en un espectáculo. Pizzato ilustra la idea con dos tablas en las que apunta las funciones neuronales y las asocia con distintos elementos del teatro interior – p. ej., a la corteza prefrontal dorso medial, vinculada con los pensamientos auto-relacionados, el juicio moral y las decisiones emocionales, se asigna el papel del director, mientras que los lóbulos temporales y la ínsula, esenciales para la memoria, intuición y construcción de significados, se identifican con el público interior. El estudioso observa: «The staging of consciousness inside our heads and the presentation of self in every day life are connected, as inner and outer theatres» [p. 10]. El hincapié en esta teoría actúa como estímulo para no ceñirse exclusivamente a las humanidades a la hora de investigar la historia de la teatralidad.

La importancia de la multidisciplinariedad en los estudios de las artes escénicas asimismo se refleja en el comentario que Pizzato hace sobre determinados aspectos de la evolución humana en el capítulo titulado «Deep-Historical, Bio-Cultural Identity Needs». Entre las ideas más interesantes cabe destacar el concepto de *contagio teatral* ('theatrical contagion'), el cual se refiere al efecto producido por las neuronas espejo – una herencia de nuestros antecedentes primates-, que impulsa el teatro interior a estimular el comportamiento y los sentimientos de los demás. Este contagio teatral a su manera despierta la necesidad y las capacidades creativas en el hombre. Posteriormente en el capítulo, el estudioso establece un parangón entre las emociones primarias, inherentes a todos los mamíferos, y su transformación en valores culturales. Todas estas observaciones, organizadas en párrafos enumerados según el orden cronológico del progreso

de las ideas comentadas, constituyen la primera parte del mapa ejemplar de Pizzato.

A partir del siguiente capítulo el carácter del libro cambia considerablemente, ya que la neurociencia cede el paso a las humanidades en un recorrido del desarrollo del teatro desde la perspectiva histórico-cultural. Sin embargo, se ha de subrayar que, a pesar del enfoque humanístico prevaleciente en los capítulos restantes, las referencias neurocientíficas permanecen recurrentes, por lo que el panorama teatral que nos dibuja el autor resulta exquisitamente poliédrico e informativo, sobre todo que el rico registro cultural que posee Pizzato nos da la oportunidad de comparar los hitos esenciales de la historia del teatro en los ámbitos más contrastivos. Tras un comentario de los primeros espacios teatrales que, según el estudioso, eran las cuevas —aquí el autor explica que el arte rupestre representa un compartimiento directo ('direct sharing') de las visiones del teatro interior—, Pizzato introduce en el mapa otros precedentes del teatro como lo entendemos en la actualidad: las danzas de trance de origen africano y los dramas rituales del Antiguo Egipto y del Oriente Medio.

No es de extrañar que al teatro en la Grecia Antigua y el Imperio Romano se dedique un capítulo entero, en el cual se indaga en los acontecimientos históricos más significativos para el surgimiento de géneros como la tragedia o la comedia. También se comentan las artes escénicas en Asia —en el capítulo «Traditional Forms of Asian Theatre» el autor presenta el teatro sánscrito, la ópera china, el teatro de títeres, las danzas de máscaras coreanas (*talchum*)...—, las representaciones teatrales en la Europa medieval, los rituales indígenas, el teatro moderno desde sus primeros tiempos hasta la posmodernidad en Europa y América —en ocho capítulos Pizzato aborda una enorme gama de las manifestaciones artísticas más variadas como el auto sacramental, los *intermezzi*, la comedia áurea, la ópera, la zarzuela, los festivales aztecas, el vodevil...— y, finalmente, termina el mapa con la nueva teatralidad planteada por los medios de comunicación de masas.

Otro detalle de relevancia que encontramos en *Mapping Global Theatre Histories* son las preguntas en negrita que se introducen

en cada capítulo como invitación a reflexionar sobre los vínculos entre las coordenadas históricas establecidas por Pizzato y el panorama teatral actual. Justo esas preguntas dan a entender que, aparte de ser un maravilloso guía de la trayectoria de las artes escénicas, muy útil a la hora de trazar paralelos entre distintas culturas, el libro está organizado, sobre todo, como herramienta para la enseñanza de historia del teatro, ya que cada bloque temático va acompañado de sugerencias para el debate.

El espíritu teatral convive con nosotros desde los tiempos más antiguos, él nos crio, maduró con nosotros, descubrió el mundo sin apartarse de nuestro lado y hasta el día de hoy no cesa de ayudarnos a enriquecerlo. De ahí que los procesos por los que ha pasado la teatralidad son también nuestros procesos, mientras que la variedad de sus matices en distintas culturas resulta una prueba de lo compleja y polifacética que puede ser la humanidad. Por ello, si pretendemos que el espíritu teatral nos revele su misterio, deberíamos dirigirnos a él en la misma diversidad de lenguajes en la que solemos dirigirnos al hombre. Es precisamente lo que hace Mark Pizzato en este libro: se acerca al teatro de las maneras más variadas posibles. El estudioso comenta los acontecimientos más importantes de la existencia del teatro, las experiencias de este en países diferentes, sus funciones artísticas y biológicas, la evolución de sus ideas filosóficas. El resultado de esta aproximación lo tenemos en forma de *Mapping Global Theatre Histories*, una conversación fluida, intelectual y reflexiva con el longevo espíritu teatral.

Ieva Emilija Rozenbergaite
Universidad Complutense de Madrid

Pedro Álvarez-Ossorio y Pepa Sarsa: *La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2019, 400 pp.

EL 4 DE MAYO DE 1970 COMENZÓ EN SAN SEBASTIÁN el Festival 0. Aunque dependía del Centro de Actividades Turísticas de la ciudad, la programación corrió a cargo de *Los Goliardos*, la compañía que dirigía Ángel Facio. Allí acudieron para exhibir sus montajes, contar su trayectoria o debatir sobre el hecho teatral y sus problemas los principales grupos de teatro independiente del país: *Els Joglars*, *Los Goliardos*, *TEI*, *Bululú*, el *Teatro de Cámara de Zaragoza*... Mediado el certamen, la censura mutiló y prohibió algunas de las funciones previstas. Las compañías, exasperadas, celebraron una asamblea, ocuparon el teatro que albergaba el evento y boicotearon las funciones.

Entre los grupos presentes figuraba *Esperpento*, de Sevilla, que antes de este final abrupto representó *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán. Pedro Álvarez-Ossorio (1945), actor por entonces de *Esperpento*, trabajó en dicha función. También es el actor principal de *La vida es un sueño... de verano*, que celebra su medio siglo de pasión por el teatro. Una carrera que comenzó en 1968 y que se ha desplegado en casi todos los frentes de la profesión pues ha sido actor, dramaturgo, director, empresario, productor, gestor cultural, director de más de una sala...

El libro es, y no es, una autobiografía. No lo es en sentido estricto pues tiene dos autores: Pedro Álvarez-Ossorio y Pepa Sarsa, que sostienen un diálogo cuyo resultado definen como «autobiografía a cuatro manos». El eje es la vida del protagonista y dado que el protagonista es co-autor, el texto es autobiográfico. Pero como ambos saben que la memoria es tramposa, Sarsa anota lo que Álvarez-Ossorio cuenta y después investiga, coteja con otras referencias, bucea en la hemeroteca, entrevista a compañeros de viaje que cubren los huecos del relato principal, que lo ratifican o que lo rectifican, y suma todo eso al diálogo. Así, la pluralidad de testimonios transforma la autobiografía en obra coral, impronta reafirmada por un título que no incluye el nombre del biografiado – o autobiografiado –, sino los dos grandes

procesos colectivos en los que participó: el fenómeno *Esperpento*, y lo que giró durante años a su alrededor, y la lucha por crear una infraestructura teatral andaluza estable.

Es revelador que casi la mitad del libro se centre en los primeros años de *Esperpento*, en su creación, sus logros, su programa de renovación teatral y los proyectos que deseaba desarrollar a largo plazo. *Esperpento* nació en 1968, se disolvió veinte años después y por sus filas pasaron cerca de doscientos profesionales de la escena. Fue uno de los puntales del teatro independiente, un movimiento de renovación teatral que sacudió el teatro español desde finales de los años sesenta hasta los primeros ochenta. Como en otras compañías independientes, los miembros de *Esperpento* provenían del teatro universitario —Álvarez-Ossorio comenzó en su equivalente del seminario de Sevilla, donde se formó—, cuya condición amateur deseaban trascender: «Se nos quedó pequeño» recuerda el actor Miguel Rellán, uno de sus primeros componentes. Que desearan superar el amateurismo no significa que quisieran unirse al circuito del teatro convencional. Al contrario, el teatro independiente tenía vocación revolucionaria. Sus referentes internacionales —Artaud, Brecht, Grotowsky, Piscator, el Living Theatre, el Festival de Aviñón de Jean Vilar, por mencionar algunos de los citados en el libro— escapaban al canon establecido en el teatro que por oposición comenzó a calificarse entonces de «comercial»: «el teatro de salón o enredo», precisa Álvarez-Ossorio, «un modelo cultural y dramático convencional y burgués».

Aquella revuelta tuvo mucho de generacional. Entroncaba con otras protagonizadas a finales de los sesenta, a lo largo del planeta, por jóvenes nacidos en las décadas centrales del siglo. Los activistas del teatro independiente, entre ellos los actores de *Esperpento*, eran hijos del 68, como observó con tino la periodista Marga Piñero. «*Esperpento* fue... una especie grito, de alarido», apunta Rellán, esbozando de modo impresionista cuánto hubo en la protesta de arrebato, de acometida. Fue «un estímulo creativo de alta densidad», observa a su vez Juan Carlos Sánchez, otro fundador. Impulso creativo de vocación integral, pues no solo movilizó a gentes provenientes del teatro: por los primeros

montajes de *Esperpento* pasaron músicos como los *Smash* — grupo fundador del rock andaluz —, pintores como Carmen Laffon o Rolando Campos, o representantes de instituciones culturales emblemáticas en Sevilla como Alfonso Guerra, uno de los fundadores de la Librería Antonio Machado.

Todo grupo de agitadores culturales que se precie tiene un manifiesto y *Esperpento* emitió el suyo al comenzar los años setenta: *Aproximación a la estética de lo borde*. Cuando Pepa Sarsa indaga entre los actores estuvieron por entonces en la compañía acerca del significado de lo borde aflora la polisemia del concepto. Borde, de una parte, es la actitud impertinente, desagradable, la voluntad de incomodar, de subvertir lo establecido, de *épater le bourgeois* algo siempre presente en los primeros montajes *Esperpento*. El espíritu de lo grotesco, de lo soez añade Álvarez-Ossorio. Humor borde que consiguió más de una vez su objetivo: provocar y que los destinatarios de los dardos se dieran por aludidos. En 1973, por ejemplo, la censura abrió un expediente a instancias del Comisario de Guerra de Lugo tras una representación de *Cuento para la hora de acostarse*, función basada en una obra del irlandés Sean O'Casey. Los actores ofrecían un «exhibicionismo grotesco de piernas» y se lanzaban a «toda clase de tocamientos», al tiempo que predominaba en la función un «tono de mofa hacia los valores religiosos, morales y militares», anotó el guardián de la moral.

Pero borde es asimismo lo que se halla en el límite. Y en esta apelación a lo liminar, *Esperpento* reivindicó los subgéneros teatrales ínfimos, populares, que ajenos a las grandes salas de programación exquisita: la revista, la chirigota, el cuplé, «el teatro de barraca y tenderete», «los espectáculos fuertes y chabacanos» precisa Álvarez-Ossorio. El borde alude también a lo geográfico, a la situación de Andalucía en el límite de la península. En este sentido la reivindicación de lo borde era la búsqueda de una seña de identidad, de un modo andaluz de acercarse al hecho escénico, diferente al de otros territorios. No solo se trataba de vindicar lo propio, sino de impedir que fuera negado. Recuerda Álvarez-Ossorio cómo al dirigir su primer espectáculo en 1968, basado en varias obras de Chéjov, debió prescindir de algunos actores incapaces de articular correctamente en castellano: el acento

andaluz, cómico en la españolada folklórica y el andalucismo de pandereta, resultaba inadecuado para el teatro serio. Adquirió entonces el compromiso luchar para que eso no volviera a ocurrir. No obstante, la mirada de *Esperpento* hacia la tierra no entrañaba tanto un repliegue, como un camino de ida y vuelta. La estética de lo borde consistía, apunta Roberto Quintana, otro histórico del grupo, en dar al teatro «la esencia de lo andaluz para devolverlo a lo universal».

En esta lucha *Esperpento* no andaba solo. Coincidió con otros grupos independientes afincados en diversos rincones del país que arremetían contra un modelo teatral radial, cuyo núcleo residía en Madrid. Desde el centro, las grandes producciones teatrales salían de gira hacia las capitales de provincias y rara vez iban más allá. Al acabar los años sesenta muchos territorios eran auténticos páramos teatrales donde crecían algunas compañías de repertorio o de aficionados. El teatro apenas llegaba a los pueblos y acudir a los pueblos fue un objetivo prioritario para quienes estaban revolucionando el panorama teatral. Tal y como escribió hace años Alberto Miralles, en una cita que recuperan Sarsa y Álvarez-Ossorio, el teatro independiente fue una rebelión contra la tiranía de Madrid, un primer y definitivo paso hacia la descentralización cultural que más adelante consolidaría el Estado autonómico.

Esta revuelta contra el orden social y cultural iba ligada al compromiso político. Compromiso a veces explícito como en el caso de Álvarez-Ossorio, militante en esa época del PCE. En alguna ocasión los integrantes de *Esperpento* hubieron de salir por piernas, huir de la policía, como ocurrió en el encuentro de teatro de Zaragoza en enero de 1969, interrumpido por la declaración del estado de excepción y durante el cual fue detenido el director aragonés Juan Antonio Hormigón. Compromiso implícito, también, en el rodaje de los espectáculos por rincones a los que jamás había llegado el teatro. O por los círculos de emigrantes españoles en Europa, como la gira de *Cuento para la hora de acostarse* que recorrió cuarenta centros culturales en Francia, Suiza, Alemania y Holanda durante el verano de 1973.

Esta gira evidenció un problema consustancial al teatro independiente: los conflictos jalonaban la trayectoria de las compañías. La historia de *Esperpento* es un rosario de divisiones y rupturas, de despedidas y reencuentros. Varios motivos contribuyen a explicar el estado de crisis permanente. Influyó el choque de egos, en una profesión que requiere una sobreexposición continua. También la evolución de las trayectorias personales, el rumbo que adquieren los diferentes proyectos vitales que con el tiempo se bifurcan hasta hacerse incompatibles. Pero también hubo razones más prosaicas. La escasez de recursos es caldo de cultivo para la tensión y el teatro independiente solía moverse en el ámbito de la penuria. Juan Carlos Sánchez recuerda «lo precario de nuestra infraestructura» en la gira europea: «siempre dormíamos en casas de gentes [...] comiendo en las casas de la gente ¡De caridad!». Todos estos factores provocaron la ruptura. En 1973 un grupo de actores dejó *Esperpento* para constituir una nueva compañía: *Teatro del Mediodía*. No era la primera crisis ni tampoco sería la última: «el teatro es y ha sido una crisis continua» reflexiona Álvarez-Ossorio. A esta esta fractura le seguirían en los siguientes años varios reencuentros y nuevas separaciones.

Otro factor ayuda a comprender el permanente estado de crisis. Si el teatro independiente se desgajó del universitario fue, en parte, por la voluntad de trascender el amateurismo. Pero dentro de las compañías independientes pervivió el contraste entre quienes deseaban lanzarse a una carrera profesional, recurriendo solo al teatro, y quienes debían combinar la escena con otra actividad profesional. «Era una gira como de aficionados» observará Juan Carlos Sánchez sobre aquella turné que desembocó en ruptura, un comentario significativo. La voluntad de huir de aquel entorno amateur hizo que algunos actores abandonaran *Esperpento* para lanzarse al teatro comercial. Otros dejaron la escena. No era fácil vivir del teatro independiente. El propio Álvarez-Ossorio, cuentan los autores, tardó en dedicarse en exclusiva al teatro. Casado con Hiltrud Hengst, su pareja durante 36 años, compañera en varias aventuras teatrales a lo largo de su vida y con quien tuvo dos hijas, compatibilizó durante años la actividad teatral con otros trabajos necesarios para sostener a la familia: fue profesor en una

escuela y gestor de una empresa de actividades culturales ligada a los actos que organizaba el PCE. Solo en 1980 se sintió seguro como para dar el salto definitivo y abandonar otras fuentes de ingresos. Dos años después dejó de lado la interpretación para dedicarse a la dirección teatral y a la dramaturgia.

La *Aproximación a la estética de lo borde* abogaba ya por la creación de un teatro estable andaluz, un objetivo que figuró siempre en el horizonte de Álvarez-Ossorio y de otros integrantes de *Esperpento*. Para ello era necesario establecer una base, contar con una sala. «Como creadores que somos — argumenta el director —, necesitamos contar la visión que tenemos o nos gustaría tener del mundo» y por esta razón «un espacio de exhibición es fundamental». Hubo un primer intento en 1979, cuando *Esperpento* y *Teatro de Mediodía* se asociaron, que no fusionaron, para crear *Teatro de Repertorio*, proyecto que apostaba por la creación de un ente público, una suerte embrión de centro dramático andaluz. El Ayuntamiento de Sevilla les ofreció la iglesia desacralizada de San Hermenegildo. «¡Por fin ya teníamos un teatro. Uno de los sueños que arrastrábamos desde el 68», acota Álvarez-Ossorio al respecto. El sueño duró poco: el ayuntamiento cambió de planes tras 183 días de programación, al tiempo que la coalición entre las dos compañías se enfriaba...

Pero el impulso siguió adelante. En 1980 surgió del entorno de *Esperpento* otro proyecto para impulsar un teatro andaluz de calidad: el Instituto del Teatro. Comenzó a funcionar en 1981 como alternativa al anquilosado programa de formación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Álvarez-Ossorio se unió a su plantilla como profesor de Dramaturgia en 1983 y llegaría a ser jefe de estudios. En 1989 el deseo de fundar un teatro andaluz estable se hizo por fin realidad con la creación del Centro Andaluz de Teatro (CAT), bajo la dirección de Roberto Quintana. Al año siguiente el Instituto del Teatro se fusionó con el CAT conformando una gran institución que abordaba el hecho teatral desde los ámbitos de la producción y la formación. También la documentación y investigación a través del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA), adscrito al CAT. Álvarez-Ossorio se sumó a este proyecto colectivo entre

1990 y 1992 como jefe de la unidad de producción y desde allí peleó por promover «una auténtica y plural dramaturgia andaluza»... Entre los montajes que dirigió en aquellos años figura *La casa de Bernarda Alba*, de 1992, por la que ganó el premio de la Asociación de Directores de Escena.

En 1992 Roberto Quintana fue cesado como director del CAT y comenzó uno de esos procesos que lamentablemente son habituales en nuestro país, fruto de un disparate absurdo: relevo en el gobierno dentro de un mismo partido en el poder, renovación de los altos cargos en la gestión cultural y viraje de 180 grados en las políticas públicas. Resultado: la destrucción paulatina de una institución que se había erigido en un referente del teatro nacional. En pocos años, el CAT pasó de ser un centro teatral modélico a convertirse institución fantasma, vaciada de contenido hasta su total desaparición. Y en la segunda mitad de la última década del siglo, con el acceso de Carmen Calvo a la Consejería de Cultura de Junta de Andalucía, le llegó la hora al Instituto del Teatro, que fue desmantelado en pocos años. Malo fue que desapareciera un centro de formación ejemplar que preparó a cerca de doscientos profesionales, algunos de los cuales figuran hoy en día entre los más cotizados en el mundo de la interpretación española. Pero aún fue peor el método pergeñado para la demolición: acoso, maltrato, desgaste, expedientes, presiones legales y otras que rozaron el límite de lo legal... Todo el repertorio de acciones que hoy cabrían bajo la denominación general de *bulling*. El Instituto cerró sus puertas definitivamente en 1999.

La batalla contra el CAT y el Instituto del Teatro fue devastadora en todos los sentidos, pero —sobre todo— en el anímico y moral. A partir de 1992, tras abandonar la unidad de producción del CAT, Pedro Álvarez-Ossorio decide dejar durante un tiempo en Andalucía y abrirse a otros horizontes. Monta una versión de Edipo en el Festival de Mérida. Se incorpora al Instituto del Teatro del Mediterráneo, que encabeza José Monleón, y dirige allí tres montajes que lleva de gira por Italia, Francia, Croacia, Eslovenia, Marruecos, Grecia, Portugal... Pero Sevilla siempre sigue en el horizonte. En 1997 funda la Asociación de Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Sevilla (ATAES). ATAES

será la plataforma que le permita inaugurar en 1999 la sala de teatro La Fundición, sede de la compañía de teatro del mismo nombre, con la que lleva trabajando ininterrumpidamente desde entonces. Ubicada en el centro de Sevilla, en la histórica Casa de la Moneda, la sala es una concesión municipal.

Hasta hoy en día Pedro Álvarez-Ossorio ha dirigido allí más de una quincena de montajes. Han transcurrido más de cincuenta años desde que comenzó su aventura teatral en Sevilla y ahí sigue al pie del cañón. *La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz* es un relato detallado de la vida y trayectoria de este espíritu libre y creativo, cuya aportación a la historia del teatro y de la cultura andaluzas exige ya un reconocimiento oficial. También es una crónica imprescindible de la historia del teatro español a lo largo de este medio siglo.

Miguel Martorell Linares
(UNED)

Rakel Marín Ezpeleta, *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2020, 324 pp.*

Como investigadoras en estudios teatrales es nuestra responsabilidad diversificar las miradas sobre nuestro objeto de estudio, traspasar las fronteras del canon, explorar e investigar más allá de los epicentros de creación nacionales y abordar, desde una perspectiva crítica e integradora, tanto el análisis de espectáculos como la historiografía teatral. Rakel Marín Ezpeleta asume dicha responsabilidad en *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos* [2020], un estudio al que, a priori, nos acercamos por su contenido, centrado en el análisis de dos compañías de teatro experimental de Euskadi (Legaleón-t y Fábrica de Teatro Imaginario / Antzerkiola Imaginarioa), pero que, como desvela una lectura en profundidad, nos seduce por su sólida base ideológica y metodológica en lo que al estudio del teatro se refiere.

El interés de este volumen radica, por tanto, no solo en su contenido, sino también en la forma y metodología empleadas. Así, la autora construye su metodología desde una consistente base teórica que se establece ya en la propia presentación del trabajo, donde señala la importancia de la contextualización del objeto de estudio en dos marcos (el del recorrido histórico y el del marco conceptual), y continúa en sus «Reflexiones preliminares», donde se presentan dos de los términos que serán clave en el recorrido del volumen: el de «teatro experimental», que se reivindica aquí porque «ese término lleva implícita la valoración especial del proceso creativo y del riesgo del mismo, mientras que muchos otros términos que en un principio aparecen como integradores hacen referencia sobre todo al resultado formal de la obra» [12], y el de «posmodernidad», término que ofrece el sustento teórico y referencial para analizar la creación artística de ambas compañías.

La propia estructura da cuenta de la metodología empleada. Sus tres partes («Parte 1. Genealogías», «Parte 2. Contextos. Nuevas formas teatrales. Años 50-90» y «Parte 3. Procesos y con-

secuencias. Euskadi como reflejo (1986-2010)») se corresponden, respectivamente, con el marco teórico, la contextualización del objeto de estudio, el análisis y conclusiones. Las dos primeras, esenciales para adentrarnos en el análisis de la tercera y última parte, ponen de manifiesto la posición de la autora como investigadora: solo desde una clara mirada teórica y contextual podemos acercarnos con precisión el objeto de estudio.

La primera parte, «Genealogías», incluye, además de las «Reflexiones preliminares» antes citadas donde se establecen los dos conceptos clave de «teatro experimental» y «posmodernidad», una reflexión más profunda sobre el teatro y posmodernidad, así como sobre el paso de lo textual a lo eminentemente teatral. En referencia al primer binomio, teatro y posmodernidad, Marín Ezpeleta especifica que su decisión de catalogar como postmoderno su objeto de estudio parte de la consideración de que «todo fruto del pensamiento y de la creatividad de individuos que viven en esta cultura del capitalismo neoliberal y de este modo de vida occidental globalizado, como hijo del mismo, es también posmoderno» [22]. De este modo, se desliga de la concepción de lo posdramático de Hans-Thies Lehmann [2006], dado que los estudios de caso que se analizan aquí son manifestaciones escénicas que, aunque alejadas del drama tradicional, no se crean como oposiciones o superaciones respecto a este, tal y como arguye la autora. Este marco conceptual sienta las bases para establecer dos líneas de investigación-experimentación teatral en las que se enmarcará el trabajo de las compañías analizadas en la tercera parte: por un lado, el teatro de hibridación, en el que se encuadran las manifestaciones escénicas que abrazan la posmodernidad y las características estéticas que le son propias, que se correspondería con el trabajo de Legaleón-t; por otro, el teatro de la esencia que, aunque forma parte de lo posmoderno, genera ciertas resistencias al discurso estético de la posmodernidad y vuelve la vista hacia el teatro ritual y el antropológico, donde encontraremos las creaciones de Fábrica de Teatro Imaginario/Antzerkiola Imaginarioa). Para acabar de situar al lector en la corriente artística que nos ocupa, la primera parte cierra con una

revisión de la tensión constante entre la historia del teatro como espectáculo y como texto teatral.

La segunda parte, «Contextos. Nuevas formas teatrales. Años 50-90», nos propone adentrarnos en las dos categorías esgrimidas anteriormente: la del teatro de hibridación y del teatro de la esencia. Así, la autora nos invita a visitar la historia y conceptos en los que se forja el teatro de vanguardia occidental en la segunda mitad del siglo XX. Pese a que se trate de un recorrido de sobra conocido en la investigación en estudios teatrales, el acercamiento que aquí se nos ofrece resulta de gran utilidad didáctica por la visión de conjunto de las dos corrientes de creación teatral. Resulta especialmente reseñable que, en el caso del teatro de hibridación, Marín Ezpeleta no se limita a repasar los hitos de las vanguardias del siglo XX, sino que, al mismo tiempo, sintetiza más de una veintena de características de este tipo de creaciones que son de gran utilidad como marco de referencia antes de adentrarnos en la tercera parte, además de servir como aparato de análisis a la hora de acercarnos a otras manifestaciones teatrales.

La tercera parte, «Procesos y consecuencias. Euskadi como reflejo (1986-2010)», nos introduce de lleno en el núcleo del trabajo, con el estudio de caso de Legaleón-t y Fábrica de Teatro Imaginario/ Antzerkiola Imaginarioa, compañías que surgen a mediados de los ochenta y finales de los noventa respectivamente. Antes de adentrarse en el trabajo de estas dos compañías, encontramos una breve introducción a su contexto de creación en Euskadi y, de forma más amplia, al contexto en el territorio español en general, de modo que el lector puede localizar perfectamente de dónde parte la creación de los dos grupos. Las secciones dedicadas a la exploración del trabajo de las dos compañías se caracterizan no solo por el análisis minucioso de distintos espectáculos — algo que, sin duda, aporta las claves para la categorización en teatro de hibridación y teatro de esencia —, sino que, además, presentan un diálogo constante entre los procesos artísticos y la realidad sociocultural en la que estos suceden, entendida la realidad sociocultural no solo como la sociedad en su sentido más amplio, sino también en los acontecimientos y vicisitudes a los que se enfrentan la compañías en su creación artística: desde las trabas

en la distribución de espectáculos que presenta el sistema español hasta las diferencias que pueden surgir entre los miembros de una compañía que marcarán su devenir futuro. Nos acercamos, así, a la creación escénica en su multidimensionalidad: no solo el resultado de las representaciones es objeto para el análisis, sino que también lo son, como apuntaba Ric Knowles en *Reading the Material Theatre* [2004], las condiciones de producción y de recepción.

El volumen cierra con las secciones «Similitudes y diferencias» y «Consecuencias y conclusiones». En la primera, Marín Ezpeleta trasciende las diferencias y similitudes más obvias (como la diferencia generacional que separa a ambas compañías y el hecho de que las dos se dedican al teatro experimental en el contexto de Euskal Herria), para ahondar en otros elementos que trascienden las diferencias estéticas que en un principio parecían haberse marcado con las categorías de teatro de hibridación y teatro de la esencia. Subraya, así, entre otras similitudes, el hecho de que ambas compañías hayan sufrido importantes crisis en su trayectoria, que ambas partan de una idea de comunidad y de afinidad ideológica y estética entre sus miembros, el rechazo al naturalismo, la conceptualización del teatro como un acto de comunicación con el público, el importante trabajo textual que subyace a sus creaciones o, incluso, el uso de varias lenguas en escena. Si bien es cierto que las similitudes son muchas, Marín Ezpeleta profundiza en cada una de ellas para explicar cómo cada compañía trabaja estos elementos desde una posición estética e ideológica propia. La exploración de las similitudes y diferencias llevan a la conclusión de que, aunque al principio del volumen las categorías de teatro de hibridación y teatro de la esencia parecían presentársenos como excluyentes, ambas son, en efecto, hijas de la posmodernidad creativa de los siglos XX y XXI.

Para finalizar, la sección «Consecuencias y conclusiones» reafirma esta idea sobre las compañías y la posmodernidad, con sus diferencias y similitudes, poniendo el énfasis en los modos de creación del actor: «para FTI [Fábrica de Teatro Imaginario] la actuación se entiende como un ritual, una especie de trance místico o incluso catártico, mientras que para Legaleón la actua-

ción se entiende como un juego, como una vivencia lúdica para el actor/actriz» [293]. También se abre aquí la puerta al estudio de los puntos de inflexión en la trayectoria de estas compañías en los que sus miembros se sumergen en modos de expresión propios de la otra línea, dícese teatro de hibridación en el caso de Fábrica de Teatro Imaginario, cuyo sello se ha empleado para amparar creaciones teatrales en las que participaban algunos miembros de la formación inicial, y de teatro de la esencia, en el caso de los miembros de Legaleón que pasaron a formar parte de la compañía L'Alakran, quienes mostraron su interés por lo ritual en el espectáculo *Avant just la catastrophe* [2007]. El volumen cierra con la reivindicación de que no todas las manifestaciones artísticas posmodernas carecen de ideología sino que, frente a esa suposición neoconservadora, estas dos compañías muestran un claro compromiso político y social: «Legaleón pone más énfasis en el plano socio-político de su discurso, generando conciencia social en el auditorio, y FTI se centra en el plano espiritual, devolviendo una dimensión poético-estética que mucha gente ha perdido con el pragmatismo y la inmediatez con los que se nos induce a vivir» [296].

Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos, en resumen, ofrece una lectura que será de interés para la investigadora teatral, la profesora o la estudiante o, simplemente, para el público general interesado en el teatro contemporáneo en Euskadi. Además de esto, también se posiciona como una lectura de referencia para quien busque un modelo de análisis sobre el teatro actual. Este volumen abre también la vía para aplicar este modelo de análisis en otros contextos nacionales, regionales y locales, dirigiendo nuestras miradas a la producción contemporánea, al discurso artístico reciente y a desvelar cuáles son los procesos de creación, qué hay en común entre distintos procesos artísticos, explorar las tensiones que son fruto de la globalización y cuáles son los rasgos identitarios, inherentes al espacio y lugar donde tiene lugar dicha creación, que alimentan el discurso artístico. Ojalá muchas autoras sigan el ejemplo de Rakel Marín Ezpeleta y, entre todas, asumamos la

tarea de estudiar, reivindicar y poner en valor el teatro contemporáneo en nuestros contextos más cercanos.

Isabel Guerrero
UNED – ITEM

REFERENCIAS

- KNOWLES, RIC (2004): *Reading the Material Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEHMANN, HANS-THIES (2006): *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge.



Proscenio

Tertulia

Tablas

Parnasillo

Foro

VII CERTAMEN CRONO-TEATRO (2020)

Metro de Madrid

Modalidad Coche

1. LAS PALOMAS, ANAÏS BLEDA VERDÚ

Sentadas dentro del metro.

PALOMA 1: Estoy nerviosa.

PALOMA 2: ¿Por qué?

PALOMA 1: La gente nos mira.

PALOMA 2: La gente está a su rollo.

PALOMA 1: La gente estaba a su rollo hasta que hemos entrado.

PALOMA 2: La idea fue tuya.

PALOMA 1: (*burlona*):

«Li dia fui tuyi». Pues lo primero que se me ocurrió.

PALOMA 2: Te alarmas siempre tan rápido.

PALOMA 1: ¿Y qué habrías hecho tú? Titular: «PALOMAS QUE CONTROLAN EL CLIMA Y LA CONTAMINACIÓN DEL AIRE A TRAVÉS DE MICROCHIPS». Y la foto de una paloma medio chungu a lo Terminator: Destino oscuro.

PALOMA 2:

Hombre, agradable no pinta.

PALOMA 1: ¡Que ya está bien, nos nos quieren aquí, ya no saben como decírnoslo!. Pues muy bien, nos va — mos.

PALOMA 2: ¡Nos vamos!

PALOMA 1: Harta me tienen de insultos, de malos gestos, de pataditas, de a ver quien nos pega el susto por detrás. ¿Qué me tenga yo que comer el pan duro de tu casa? ¡Con toda la comida que se tira! Me he llegado a encontrar en la calle callamares a la romana, magdalenas caseras, marisco, producto fresco. ¿Y tú me tiras pan?

PALOMA 2: Se podrían sacar el fuet.

PALOMA 1: Que nos tengamos que meter en el metro, ¿esto es normal? Dos buenas palomas, educadas, con habilidades, con estudios. Y una con asma, la otra con faringitis aguda, bronquitis, enfisemas pulmonares. ¡Que ya no se puede volar!

PALOMA 2: El cielo no es lo que era.

PALOMA 1: Nos largamos, a estas palomas no las pillan.

PALOMA 2: ¿y a dónde vamos?

PALOMA 1: A China.

Fin.

2. LOS POLOS, JORGE SILVESTRE

(Dentro del metro de Madrid, dos amigos con aspecto barrio: bajero suben al vagón del metro.)

SARAI: Tú, ¿Has visto la nube to guapa que hay encima de la ciudad? ¿Cómo se llama eso?

COQUE: Contaminación.

SARAI: Qué chungo hermano.

COQUE: Ya.

SARAI: Lo que te decía, que va la piba y le dice que sí, que el bombo se lo ha hecho él, ¿sabes? Y yo partiéndome la polla y claro el pibe más blanco que colorao', yo que sé, ¿Sabes? Pues se pensaba el menda que la piba iba a pedirle pasta y claro hermano, la piba lo que quería es que se hiciera cargo del niño, en plan, llevarle al parque y toda esa movida, mazo basto. Oye, no me estás puto escuchando.

COQUE: ¿Yo? Claro hermana, estoy mirando cuantas paradas nos quedan.

SARAI: ¿Tenemos prisa?

COQUE: Esto es Madrid, ir con prisa va inherente, es casi norma social.

SARAI: Inherente, norma social, ¿Pero tú cuando te has hecho un culto?

COQUE: Mazo, flipas eh.

SARAI: Flipo, flipo. Un ciudadano vamos.

COQUE: A ver hay que hacerse.

SARAI: Vamos que la nube esa la ayudas a que se haga más tocha.
(Ríe.)

COQUE: Pues no tiene gracia hermana.

SARAI: ¿Qué?

COQUE: Pues eso, que no tiene gracia, que nos estamos cargando el planeta, ¿No te acuerdas de lo de que se derriten los polos?

SARAI: Ya estamos con los polos estos de mierda.

COQUE: Eh, con los polos no eh, con los polos no te metes me cago en la...

SARAI: Tronco que estamos en público, no te puedes poner así cada vez que hablamos de los putos polos.

COQUE: ¿Qué no puedo? ¡¿Perdona?! Yo puedo ponerme así porque sabes, la gente como tú... Oh, Dios, joder, los polos son importantes tía y los estamos derritiendo, descongelando hermana, ¿A ti te gustaría que te descongelaran? No, déjame hablar. El fucking dióxido de carbono, ¿Sabes? Los gases del efecto invernadero, eso sí que es peligroso chaval, ¡El Bad Bunny no!, eso tía, porque se aumenta la temperatura y pum, todo a tomar por saco, y cuando se derriten inunda to, todo tía, y nosotros hasta luego, cavamos nuestra propia tumba, ¿Sabes? Y por eso ya no cojo el coche hermana, porque nos estamos cargando to, porque yo no quiero cavar mi propia tumba, hacer un agujeraco en el Ozono, paso tronca. Y si no lo entiendes, aquí acaba nuestra amistad.

SARAI: Joder hermano, no sabía que era tan importante pa' ti, ¿Sabes?

COQUE: No es pa' mí, es pa' tos tía, y si ir aquí, en el metro, ayuda a reducir los gases y esas movidas, yo pongo mi parte.

SARAI: Y yo también hermano.

COQUE: No esperaba menos loca, a mis brazos.

SARAI: Vamos a por una litro.

COQUE: Pero la reciclamos eh, la reciclamos.

Fin.

3. PREGONEROS, PABLO DATO SANTONJA

Propuesta para Coche.

Propuesta Escénica: Dada la cantidad de calamidades y bombardeo de malas noticias sobre el estado del mundo, un misterioso PREGONERO irá por los vagones del metro llamando la atención de los pasajeros del vagón de metro contando historias y noticias de plena actualidad sobre avances tanto científicos como humanos que versen sobre el trato de historias sostenibles, acciones para frenar el cambio climático y acciones que fomenten un buen uso del espacio público.

Nuestro protagonista, en adelante PREGONERO, irá ataviado con los ropajes clásicos de la época, un cuaderno de viaje y una campana, dispuesto a transmitir datos reales sobre los beneficios del uso del transporte público y las noticias de actualidad del día en que se represente la noticia.

PREGONERO: (Llama la atención con la campana) Buenos días estimados viajeros. ¡Se hace saber las nuevas sobre transportes y vida mundana! Pero nose alarmen, pues este humilde servidor viene solamente con las buenas nuevas, con las que pretendo inundar un sentimiento esperanzador a toda esta niebla que nos ocupa.

Desenrolla un pergamino y comienza a leer.

Se hace saber que se ha iniciado en redes sociales el movimiento #Trashtag (hace el gesto de almohadilla con la mano). El siguiente reto viral consiste en compartir por redes sociales fotos de un lugar altamente sucio y contaminado para después compartir una imagen del mismo enclave limpio y recogido. Invito a que busquen información en sus dispositivos.

Continúo: he de comunicar para toda aquella persona que gusta de limpiar sus interiores con toallitas húmedas, altamente contaminantes, hay una buena noticia: Una empresa de Amezketta, Guipúzcoa, País Vasco, ha desarrollado un tipo de toallitas dispensables, que se deshacen al contacto con el agua sin dejar rastro alguno. Cambiando de tercio, los Madrileños y Madrileñas deben felicitarse, pues estudios recientes dicen que el uso de transporte público en 2018 subió un 3% frente a otros años. En la actualidad esta cifra ha ido creciendo día a día. Fauna: ¡El lince ibérico se recupera! El lince ibérico (*Lynx pardinus*), considerado el felino más amenazado del planeta, ha mostrado síntomas de recuperación. Lo indica la Lista Roja de especies en peligro de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN). Según el Museo Nacional de Ciencias Naturales en el mundo se descubren 8.000 y 20.000 nuevas especies de fósiles, bacterias, plantas y animales. Siendo de estas entre 170 y 200 especies en España.

Cuando el metro llegue a la estación, el pregonero corta la emisión de buenas noticias y se baja del vagón para continuar su labor en otra zona.

Fin.

4. GUARDIA AMBIENTAL, MARTA SALGADO

Una chica corre para coger el metro. La guardia ambiental vigila en la estación. Al ver llegar a la chica corriendo se sube apresurada al vagón y va a su encuentro.

GUARDIA: Señorita, su documentación por favor. *(Se lo da)*. Y su código. *(Se trata de un código QR, que escanea en su móvil o similar)*.

CHICA: *(Se muestra reticente a enseñarle su código)*. ¿Hay algún problema? *(Aún fatigada)*

GUARDIA: ¿Me toma por idiota? Ha entrado corriendo al metro. Y fatigada. ¡FATIGADA! Sabe perfectamente que está prohibido fatigarse.

CHICA: Mujer, tanto como fatigada... Sólo he dado un par de zancadas...

GUARDIA: Usted podrá decir lo que quiera, pero el código no engaña, y su código dice que ha consumido más oxígeno en lo que llevamos de día del permitido por ley. ¿Es o no es?

CHICA: Vale sí... Es... Tiene usted razón. Es que verá, hoy voy con un poco de prisa porque se me ha estropeado el coche y...

GUARDIA: ¡Ah! Pero que encima tiene coche.... ¡Lo que faltaba! Va usted a responderme a unas preguntas... ¿Come carne?

CHICA: Sí.

GUARDIA: ¿Pollo o ternera?

CHICA: Las dos.

GUARDIA: ¿Pero usted sabe lo que contamina las ventosidades de una vaca? *(Suspira con resignación)*.

GUARDIA: ¿Utiliza botellas de plástico o de cristal? Siempre que me acuerdo de cogerla, utilizo de cristal. Pero si me olvido, hago una excepción puntual... ¿Cuántas plantas tiene en casa?

CHICA: Tres. ¿Por qué?

GUARDIA: Porque absorben el CO₂. Con su ritmo de vida, debería usted tener cinco al menos...

CHICA: ¿He pasado la prueba?

GUARDIA: Sí. ¡Enhorabuena! Ha ganado usted una multa

CHICA: ¡No, por favor! Le voy a compensar, se lo juro. Mire, si hace falta no respiro en un ratito, para compensar. Mire que apnea, ¡mire, mire! *(Coge una gran bocanada de aire y se queda en apnea).*

GUARDIA: ¡Pero cómo se te ocurre coger tanto aire de una sola vez! Por favor... Nosotros intentando controlar los niveles de contaminación y una insensata como tú que no sabe acatar las normas. Como siga usted así, va a pasar el día reduciendo su huella de carbono...

CHICA ¡No, por favor! Es que hoy es un mal día. Sino, voy a perder el trabajo, el coche lo tengo en el taller y encima... *(Comienza a sollozar, jadear, hiperventilar... La CHICA estalla a llorar y respirar profundamente para calmar su ansiedad)*

GUARDIA Tranquilícese. ¡Le ordeno que se tranquilice! Deje de hiperventilar, es una orden. Se acabó. ¡Queda usted detenida! ¡Se lo advertí! *(A un compañero GUARDIA que espera fuera, en la estación).* ¡Otra voluntaria para recoger colillas!

Fin.

5. REGRESO AL FUTUROFF, EVARISTO ZAMFALDO

Personajes:

DOC (Loco inventor)

MARTY (Joven imprudente)

REPARTIDOR (Un trabajador)

DOC espera impaciente en el andén mientras oculta algo bajo una manta que sostiene en su regazo. Llega MARTY a la carrera.

MARTY: ¡DOC!

DOC: ¡MARTY!

MARTY: ¿Se puede saber a qué viene tanta prisa?

DOC: ¡No hay tiempo para explicaciones, nos largamos!

MARTY: ¡Espera, acabamos de llegar al futuro y ya quieres marcharte!

DOC: ¡Eso es justamente lo que he dicho!

MARTY: ¡Pero DOC, este sitio no está tan mal!

DOC: ¿Me tomas pelo? ¡Cambio climático acelerado, contaminación, pandemia! ¡MARTY, me ofrezco voluntario para cambiar el transcurso de los acontecimientos pero desde el pasado no en este rebaño de tecno-enajenados sin la más mínima conciencia ecológica! MARTY: ¡Vamos DOC, si aquí todo es tan malo, ¿cómo explicarías que haya aprendido esto? (*Baila el «Swish Swish».*)

DOC: ¡Cimbréate todo lo que quieras, MARTY! Eso no cambiará mi opinión. Es un hecho demostrable que no quede futuro en el futuro ¡Y una locura! ¿Sabías que aquí tienen una isla entera de plástico flotando en mitad del Pacífico y nadie hace nada?

MARTY: DOC, tienes que ser más positivo ¡A mí este sitio me encanta! Incluso no descarto quedarme y todo.

DOC: ¡Ni hablar, tú te vendrás conmigo!

MARTY: ¡Pero DOC!

DOC: ¡Ni DOC ni Dac! Cuando seas mayor de edad harás lo que te plazca pero, mientras tanto, no te queda más remedio que aguantarte. Venga, ayúdame con la máquina del tiempo, ¿quieres? (*Con un gesto invita a MARTY a destapar el bulto que sostiene DOC. Dejan al descubierto una caja. Dentro hay un bote de champú.*)

MARTY: ¿Y el Delorean?

DOC: ¿Delorean? ¿Sabes lo caro que es un coche, MARTY? Ahora nos desplazaremos en el tiempo con el D'Loreal (*Refiriéndose al champú que muestra como en un anuncio publicitario.*) Un poco de este champú será más que suficiente aunque seguiremos necesitando el condensador de flujo que... (*Extrañado.*) ¿Dónde está?

MARTY: ¿El qué?

DOC: ¡El condensador de flujo, MARTY! ¡Es fundamental para los viajes en el tiempo, te dije que lo guardarás con tu vida! ¿Lo has traído?

MARTY: ¡Pues claro DOC! ¿Por quién me tomas? Te dije que traería el condensador de flujo y aquí tienes el dichoso condensador de flujo. (*MARTY saca un spinner del bolsillo, a DOC se le tuerce el gesto.*)

DOC: ¡Santo cielo!

MARTY: ¡Fluceante!, ¿verdad?

DOC: ¿Qué rayos es esta cosa, MARTY?

MARTY: Aquí los llaman spinners

DOC: ¿Spinners?

MARTY: Sí, lo cambié con unos tipos de camino.

DOC: ¿Sabes lo que acabas de hacer?

MARTY: ¡Pues claro, he conseguido una joya futurista de alucine,
DOC!

DOC: ¡No! ¡Acabas de dejarnos tirados en el futuro! ¡Perdidos!
Esto avecinará gravísimas consecuencias sobre nosotros.
Paradojas, cataclismos ¡La aniquilación total del tejido espacio-tiempo, MARTY!

MARTY: ¡Madre mía, DOC! ¡Para tener una máquina del tiempo estás siempre súper agobiado!

DOC: ¡Pero es que no la tenemos! ¡A saber cuánto nos costará ahora hacernos con otro bidón de plutonio para poder fabricar un nuevo condensador de fluzo y salir pitando de este siglo!

MARTY: ¡Tranquilo, DOC! ¡Está todo controlado!

DOC: ¿Controlado, dices?

MARTY: Pues claro, si quieres algo en este siglo no tienes más que escribirlo en uno de estos aparatejos (*Saca un móvil y teclea.*)
Atiende. Máquina del tiempo. Aliexpress. Comprar. Y a esperar.

DOC: No te pongas muy cómodo, MARTY porque creo que por ahí llega el REPARTIDOR

Entra REPARTIDOR, que corre al encuentro de MARTY y DOC. Viste igual que

MARTY, se podría decir que es un calco suyo solo que más mayor y con claros signos de estar por encima de su peso ideal.

MARTY: ¡Mola!

REPARTIDOR: ¿MARTY Mcfly?

MARTY: El mismo.

REPARTIDOR: ¿Mcfly?, ¿Mcfly? MARTY: Sí, ¿pasa algo? REPARTIDOR:
¡Que somos tocayos!

DOC: ¿Tocayos?

REPARTIDOR: ¡La casualidad! Nunca había conocido a otro MARTY Mcfly ¡En mi vida! Bueno, una vez sí. Llegué a conocerme a

mí, a mí mismo, digo ¡Y en este mismo andén! Estaba con un colega inventor, (reparando en DOC.) muy parecido a ti de hecho, que había creado una máquina del tiempo y quería irse al pasado a salvar el mundo. Pero es una larga historia. Creo que, al final, él acabó yéndose al lejano oeste, me parece. Y yo... Aquí me quedé ¡La casualidad! que ahora, después de todo, me encuentre con otro MARTY Mcfly en la misma idéntica situación en la que ya estuve tiempo atrás... (*Saca una chocolatina.*) ¿Os importa si repongo fuerzas? Es que con tanto reparto necesito tener las reservas de azúcar bien altas para lograr aguantar todo el día (Se le cae el envoltorio de la chocolatina al suelo.) Uy, así tienen trabajo los de la limpieza, ¿no? (*Se ríe.*) ¡Que trabajen, que yo como!

DOC: (*A REPARTIDOR.*) ¿Nos disculpas un momento? (*Cuando se han alejado un poco a MARTY.*) ¿Te has fijado, MARTY?

MARTY: Sí, ese tipo es un cerdo, tiene una papelera como a dos metros.

DOC: ¡No MARTY, ese eres tú cuando tengas exactamente cincuenta y dos años!

MARTY: ¿Qué? ¿Es una broma, DOC?

DOC: ¡Jamás bromearía con algo así, chico!

MARTY: Pero no puede ser si yo lo que quiero ser es hípster-apolítico – vegano-eco

friendly-healthy-man, esa cosa (*Por REPARTIDOR.*) es todo lo contrario.

DOC: Pues todavía estás a tiempo de reconducirte hacia esos ideales de futuro pero, para

ello, primero tendrás que volver al pasado conmigo y, juntos podremos evitar que ese tipo de conductas terminen por pisotear a tu dignidad y, también, que se encarguen de mandar al planeta a su exterminio ¿Qué me dices?

MARTY: (*Lo piensa.*) ¿Seríamos como héroes, DOC?

DOC: ¡Como héroes! ¡Cómo Batman y Robin!

MARTY: ¿Y yo puedo ser Batman?

DOC: Eso lo tendremos que discutir en el futuro.

MARTY: O en el pasado.

DOC: ¡Ese es el espíritu!

REPARTIDOR: (*Interrumpe.*) ¡Oigan, que no tengo todo el día!

DOC: ¡Vamos, MARTY! Firma al REPARTIDOR, o sea a ti mismo, para que te puedas, o sea, se pueda ir ¡Nos largamos! (MARTY obedece y firma a REPARTIDOR que sale, luego se reúne con DOC que ya está ultimando los preparativos del viaje en el tiempo.)

DOC: Bueno, MARTY ¿Qué moraleja hemos aprendido?

MARTY: ¿Absolutamente ninguna?

DOC: Esfuérzate un poco más.

MARTY: ¿Que el pasado siempre estará ahí para salvar el futuro?

DOC: Eso es realmente profundo viniendo de ti.

MARTY: Gracias, DOC.

DOC: ¡Repasemos! ¿Condensador de fluzo?

MARTY: ¡Fluceando!

DOC: ¿Música motivacional?

MARTY: (MARTY pone la canción «Back in Time» de la Banda sonora de «Regreso al futuro») ¡Sonando!

DOC: ¿Máquina del tiempo?

MARTY: ¡Lista!

DOC: ¡Dame una frase épica, MARTY!

MARTY: Es el alcalde el que elige al vecino y es el vecino el que elige...

DOC: No, yo había pensado en algo más del tipo ¡El pasado nos espera!

MARTY: ¡Sí, hasta el infinito y más allá!

DOC: ¡Debería valer! ¡Hasta el infinito y más allá! (Se dirige en general.) ¡Adiós, gentes

del futuro! ¡Os prometo que intentaremos salvaros de vuestra terrible condenación! ¡Si

notaran que, de aquí a unos instantes, saben distinguir repentinamente entre cubo orgánico y cubo de restos, significará que nuestros esfuerzos no habrán sido en van! ¡Y si no fuera como pretendemos! ¡Pues nadie nos podrá decir que al menos no lo intentemos! ¡Venga, despídete MARTY!

MARTY: ¡Hasta nunqui furuto! (Baila de nuevo el «Swish swish».)

DOC: ¡Arrivederci, ciao!

MARTY y DOC salen corriendo por el andén.

Fin.

6. BODA EN LA LÍNEA 6, SILVIA EVA AGOSTO

Un muchacho, vestido con chaquet, entra al vagón. Lo sigue una joven con traje de novia, muy afectada, y un señor, ataviado con una banda, detrás de la novia.

RAQUEL: *(Suplicante)* Joaquín, por favor. Regresa, ven aquí.

JOAQUÍN: *(Muy nervioso)* Te dije que no era buena idea, que me agobian las ceremonias, pero tú te has empeñado...

RAQUEL: *(Sacando un gotero)* Es que te olvidaste las flores de Bach. Eran importantes para evitar la tensión del momento. *(El novio se toma unas gotitas. Hace respiraciones con los ojos cerrados y dice débilmente «OHMMMM»)*.

ALCALDE: *(A RAQUEL, muy incómoda)* Oiga, yo me tengo que ir. No sé ni cómo se me ocurrió seguirlos hasta aquí.

RAQUEL: Señor ALCALDE, solo falta el «sí quiero». Ya leyó todos los artículos, solo es un consentimiento de nada. Tengo a todos los invitados esperando, el restaurante, los músicos...

ALCALDE: ¿Quiere casarse en un vagón de metro? *(Mira a los pasajeros)* Por favor, esto es inaudito.

JOAQUÍN: *(Como entrando en trance)* OHMMMM, ohmmmm. Creo que las flores de Bach funcionan... Se me está yendo la taquicardia.

RAQUEL: *(Sin hacer caso al ALCALDE)* Piensa en la playa, mi amor, en el rumor de las olas, los albatros... Cierra los ojos... Siente el olor del mar... *(Joaquín sonríe y hace gestos como que está nadando)*

ALCALDE: *(A RAQUEL)* Mire, yo me bajo en la próxima... Esto no puede ser.

RAQUEL: *(Al ALCALDE)* Por favor, señor ALCALDE. Si no logro sacarle el sí, se baja y no lo molesto más. *(A Joaquín)* Mira, los globulitos homeopáticos. Abre la boquita. *(Joaquín la abre)*. Ahora visualiza la escena... Estamos juntos *(Joaquín intenta abrir los ojos)* ¡No abras los ojos! Estamos en la playa... Hay un chiringuito, buena música... Y vamos a decirnos mutuamente «sí, quiero».

JOAQUÍN: *(Abstraído)* Sí, quiero.

RAQUEL: Vamos, señor ALCALDE, haga las preguntas, por favor.

ALCALDE: *(Resignado)* Doña RAQUEL Martín García, ¿quiere por esposo a don Joaquín Serrano Menéndez?

RAQUEL: (*Con firmeza*) Sí, quiero.

ALCALDE: Don Joaquín Serrano Menéndez ¿quiere por esposa a doña RAQUEL Martín García? (*Silencio. Joaquín sigue abstraído. El ALCALDE, dirigiéndose a RAQUEL*) ¿Ve como esto no tiene sentido?

RAQUEL: (*Al ALCALDE*) Un segundo, ya verá que sí. (*Con ternura*) Joaquín, cariño, responde, por favor ¿quieres estar siempre con tu RAQUELita, en la pobreza y en la riqueza, en la salud y en la enfermedad?

JOAQUÍN: Sí, quiero (*Abre los ojos y sale del trance*) ¡Dios mío! ¿Qué hacemos aquí? ¿Qué vergüenza! ¡En el metro, con tanta gente, así vestidos!

ALCALDE: (*Con mucha prisa*) Por la autoridad que me confiere el Estado, los declaro marido y mujer. Puede besar a la novia.

RAQUEL: (*Con gran felicidad, lo besa*) ¡Mi amor! ¡Lo has hecho! ¡Estamos casados! JOAQUÍN: (*Mirando a los pasajeros*) ¿En serio? Creo que voy a desmayarme... ALCALDE: Ni se le ocurra, que todavía le falta firmar el acta... (*Les tiende un folio y un bolígrafo*) ¡Pero me olvidaba de los testigos! (*Firme*) Este acto, sin testigos, no vale nada... JOAQUÍN: Raquel, te dije que era una mala idea... ¿Para qué la boda? (*Como hablando solo*) Mira que te has empeñado, que si los días de vacaciones, que si se pone mal tu madre y no nos dan permisos... si estábamos bien así...

RAQUEL: (*Con excitación*) ¿Vale cualquier persona como testigo, señor ALCALDE? ALCALDE: Bueno, debe ser mayor de edad...

RAQUEL busca entre los pasajeros y le lleva el bolígrafo y el acta a una pareja que esté en el vagón.

RAQUEL: (*Suplicante*) ¡Por el amor de Dios! Usted lo ha visto todo... ¡Firme, firme por lo que más quiera! (*Va persiguiendo a los pasajeros hasta que consigue dos firmas*). Aquí tiene, ALCALDE. Gracias por todo. Y disculpe las molestias.

JOAQUÍN: Ya que estamos aquí, ¿le puedo pedir permiso para circular por Madrid Centro? Como regalo de bodas, oiga...

El ALCALDE lo mira incrédulo y no le contesta. El metro llega a destino y todos se bajan. En la estación, los novios, el ALCALDE y los testigos se hacen una selfie para recordar el momento.

Fin.

Modalidad Estación

7. *UN EXTRAÑO EN EL SUBSUELO*, ASOCIACIÓN COMPAÑÍA DE TEATRO Y MÚSICA ZAGUÁN

Por los poblados pasillos del metro, aparece un extraño y plumífero ser despertando la atención e interés de los transeúntes. Se trata de Avizarúm, una especie de ave abracadabrante y larguirucha de casi dos metros que con alegre paso va examinado a las extrañas criaturas que acaba de descubrir en este peculiar mundo subterráneo.

Avizarúm proviene de un mundo sin descubrir, un universo misterioso que ha escapado del inquisitivo ojo humano, un cosmos virgen, silvestre e inocente de malicias y dobles intenciones.

La asombrada curiosidad de Avizarúm lo lleva a intentar comunicarse con estos seres del subsuelo. Lo hace con su particular manera, con su canto gangoso, con sus alegres y coloridos bailes, agitando sus desmesuradas plumas y su largo cuello. La particular danza lo lleva a girar alegre y cantarín entre los asombrados transeúntes.

De pronto, Avizarúm se encuentra cara a cara con uno de estos paseantes, un hombre de ropajes oscuros. Ambos se quedan contemplándose con atención. Avizarúm observa con suma extrañeza lo extraños artilugios que lleva el hombre (una gorra con la visera echada hacia atrás; unos prominentes auriculares; una larga chaqueta; un voluptuoso teléfono móvil en su mano; y unas gafas de sol espejadas y enormes).

El hombre también mira con interés a la extraña criatura: Sus plumas desmesuradas de colores imposibles; sus largas piernas; su cuello telescópico, sus grandes patas, sus alas con largos dedos.

El hombre se da cuenta del interés que despiertan sus artilugios en el Avizarúm. Y se le ocurre una idea. De una mochila que lleva en la espalda, saca unas gafas similares a las que tiene y se las ofrece a la extraña criatura. Avizarúm, se entusiasma al ver que el hombre le brinda el artilugio e intenta colocárselas... pero el hombre retiene las gafas. Le hace un gesto indicándoles que tiene que pagar por ellas.

Avizarúm no entiende lo que el hombre le dice. Entonces el sujeto se mete la mano al bolsillo y saca unos billetes, mostrándoles que es lo que quiere a cambio.

Avizarúm le indica con gestos y su canto que él no tiene tal cosa.

La noticia provoca disgusto en el hombre. Pero muy pronto encuentra la solución para llegar a un «justo» intercambio con el bicho. Le ofrece las gafas a cambio de una de las frondosas y coloridas plumas que el ave lleva en su cabeza.

Avizarúm, al principio, no entiende muy bien. Pero le queda claro cuando el hombre le arranca una pluma de la coronilla y a cambio le entrega las gafas.

Avizarúm luce sus gafas nuevas dándose una vuelta entre los demás transeúntes. Mientras

el hombre oscuro revisa su pluma recién adquirida.

A continuación, el hombre vuelve a llamar a Avizarúm y esta vez de la mochila saca y le ofrece un teléfono móvil. Le muestra en su pantalla un video lleno de colores e imágenes. Avizarúm abre los ojos desmesurados ante las visiones del aparato. Definitivamente lo quiere y salta de emoción. El hombre oscuro le señala la cabeza emplumada dándole a conocer cual es el pago. No hace falta más, Avizarúm inclina su cabeza hacia el hombre para que le arranque una nueva pluma. Se repite el baile alegre del bicho ante su nueva adquisición. Y también se reiteran nuevas ofertas del hombre... una chaqueta, auriculares... y por fin una gorra, con la cual se marcha la última pluma del penacho del Avizarúm.

Mientras el hombre oscuro se marcha con todas las plumas del bicho. Avizarúm sigue intentando bailar de alegría... pero los artilugios le empiezan a pesar y poco a poco pierde su brío y se convierte en un ser gris y oscuro.

Concentrado en el móvil sin mirar a nadie alrededor, sin bailar, sin ser curioso. Camina sin mirar de un lado a otro. Distráido, choca con una pared y deja caer el móvil.

Inicialmente se preocupa e intenta agacharse para recogerlo... pero entonces, mira a su alrededor. Se da cuenta que las gafas le estorban y se las quita. Se da cuenta que los auriculares le estorban y se los quita. Se da cuenta que la chaqueta y la gorra le estorban y se los quita.

Mientras tanto el hombre gris, viendo esto, entra en pánico. Corre hacia el bicho intentando convencerle de que no se deshaga de los artilugios, que son buenos para él.

Pero es inútil. Avizarúm se da cuenta que vuelve a ser libre y canta y baila alrededor de los espectadores. Mira contento a su alrededor a todas las personas y al hombre gris que lo mira desesperado que lo miran y saca un rollo de papel. Con el pico sostiene un gran lápiz, con el que escribe y muestra lo escrito a los transeúntes: «Tal vez no necesitamos tantas cosas para ser felices».

Avizarúm se marcha charlando junto con el hombre gris, mientras juguetonamente va intentando quitarle los artilugios que este lleva.

Fin.

PROPUESTA TEATRAL

«Venimos al planeta para ser felices. Porque la vida es corta y se nos va. Y ningún bien vale como la vida y esto es lo elemental.»
José Mujica

Un extraño en el Subsuelo es una propuesta de montaje teatral de 6 minutos en que interactúan un actor y un títere de gran tamaño (1,90 m.). Un ser extraño llega este mundo y todos los «normales» le parecen extraños. Su encantamiento inicial por este mundo tan distinto, muy pronto se ve reemplazado por el agobio de todo eso tan disiento, llegando a la conclusión final de que, tal vez, la felicidad no está en tener mucho.

El mensaje que nos deja este ser de otro mundo es claro: Hay que empezar a hacer cosas desde nuestro diario vivir para modificar costumbres que aseguren la sostenibilidad de nuestro mundo. Es completamente imposible que nuestro planeta de los suficientes recursos para abastecer a la población mundial (casi 8 mil millones de habitantes) de todos los implementos materiales que conlleva la «felicidad» consumista del siglo XXI.

8. SAVIOUR OF THE PLANET, DANIEL SANZ

(Al estilo del programa «Callejeros», un CÁMARA y REPORTE-RA entusiasta caminan por el andén de alguna estación de metro.)

REPORTERA: (*Presenta el reportaje.*) ¿Y si les dijera que, bajo las calles, podemos encontrarnos con un superhéroe? Pues que no se lo creerían, como es lógico ¡Pero, nada más lejos de la realidad! En el programa de hoy, bajamos hasta el metro para conocer a Ramón, todo un superhéroe que patrulla el suburbano madrileño a golpe de ecologismo. Vamos a conocerle, ¿no? (*A RAMÓN.*) ¡Buenos días, Ramón!

RAMÓN: ¡Buenos días!, ¿qué tal?

REPORTERA: Ramón, imagino que un nombre de superhéroe tendrás.

RAMÓN: Sí, yo soy Salvador del planeta.

REPORTERA: (*Impresionada.*) ¡Salvador del planeta!

RAMÓN: Saviour of the planet en inglés, que le da otro empaque.

REPORTERA: ¿Y cómo es un día normal en las botas de Saviour of the planet, Ramón?

RAMÓN: Pues, en verdad, muy normalito...

REPORTERA: Pero tienes una misión, ¿no?

RAMÓN: Sí, mi misión es quitarnos del punto de mira de la crisis climática.

REPORTERA: ¿Y eso cómo se consigue?

(*A CHAVAL se le cae una servilleta mientras caminaba cerca, Ramón lo ha visto.*)

RAMÓN: Ahora lo vais a ver. Mira, ¿lo veis? A este chico de aquí se le acaba de caer la servilleta del café que lleva. Estas pequeñas cosas son las que hay que enderezar ¡Venid conmigo! (*Trota hacia CHAVAL mientras CÁMARA y REPORTERA le siguen.*) ¡Oye, espera!

REPORTERA: (*Incrédula.*) ¡No me lo creo pero tenemos a Saviour of the planet en plena acción!

CHAVAL: (*A RAMÓN mientras se quita los cascos de música.*) ¿Qué quieres?

RAMÓN: Esto, que se te ha caído.

CHAVAL: Imposible, tronco.

RAMÓN: Que sí que te he visto.

CHAVAL: ¿Me estás llamando mentiroso?

RAMÓN: (*Intentado aparentar control.*) No, a ver, yo solo...

CHAVAL: ¿Y qué pasa si lo he tirado, eh?

RAMÓN: Pues nada solo que está muy mal y, que lo mismo, no habías visto la papelera.

CHAVAL: Pues corre y títala si te tanto te molesta, crack.

RAMÓN: Vale, pues ya está.

CHAVAL: Y tira pa' allá, friki.

(RAMÓN va con resignación a tirar la servilleta a la papelera y vuelve con CÁMARA y REPORTERA.)

REPORTERA: ¿Qué ha pasado Ramón?, ¿Un poco incómoda la situación, no?

RAMÓN: A ver, no siempre es así. Es que no habré calentado lo suficiente *(Se pone a estirar un poco las articulaciones y el cuello.)*

REPORTERA: ¿Cuánto tiempo llevas dedicándote a esto, Ramón?

RAMÓN: *(Pensando.)* A ver, llevar, llevo en activo desde el año pasado que vi a Greta Thunberg por la tele.

REPORTERA: Ah, ¿sí?

RAMÓN: Es que la vi con ese disgustazo que llevaba encima aquella vez que habló, que me hizo algo click en la cabeza, y pensé ¿Y si tiene razón? Así que desde entonces me hice greteliev o thunbeliev. ¡Y hasta hoy!

REPORTERA: Oye, ¿y crees que Greta se fijaría en tu trabajo? RAMÓN: Seguro que es muy fan ¿Le puedo mandar un mensaje a Greta?

REPORTERA: Sí claro, adelante.

RAMÓN: *(A la cámara.)* Greta, oye que soy yo, Ramón, Saviour of the planet. Que era solo decirte que estando yo, ya puedes ir al colegio. Tú ve y recupera tu infancia perdida que yo ya me encargo de limpiar todo este estropicio. Que anda que... Menuda zorrera hemos dejado los adultos en el mundo, ¿verdad, Greta? Un saludo, bonita. *(A REPORTERA.)* Ya está.

REPORTERA: Ramón, ¿qué es esto que llevas ahí?

RAMÓN: Llevo mis enseres o mis gadgets para combatir la apatía climática. Un cristasol y una bayeta. Y muy importante, un bocadillo que voy a comerme si no os importa *(Empieza a desenvolver la envoltura del bocata.)*

REPORTERA: ¿De qué es?

RAMÓN: De tortilla de huevos ecológicos del Mercadona. Sé que está envuelto en papel albal y que es tóxico pero ya se sabe

en casa del herrero cuchara de palo. (*Ofrece bocata a la REPORTERA.*) ¿Quieres?

REPORTERA: No, gracias.

RAMÓN: Tú te lo pierdes (*Da un buen mordisco al bocata.*)

REPORTERA: ¿Qué balance sacas de tus servicios a la comunidad?

RAMÓN: Pues puede que sea el héroe que Madrid no se merece pero seguro que soy el que sí necesita ahora mismo. (*Sobre el bocata.*) Bueno, esto ya lo guardo que tampoco me lo voy a comer entero ahora.

REPORTERA: Ramón, ¿nos haces un último acto heroico?

RAMÓN: Para eso estamos, claro. Yo he notado que falta mundo vegetal en el metro. Así que voy a plantar una palmera de interiores aquí mismo para que haga bonito.
(*Entra MANUELA CARMENA. con el parche de Nick Furia en patinete eléctrico.*)

RAMÓN: (*Bloqueado por la admiración.*) Pero Manuela, ¿qué haces aquí?

MANUELA: Madrid central te necesita, Ramón. Debemos luchar contra el cinturón de contaminación de la capital ¿Has oído hablar de la iniciativa vengadores?

RAMÓN: ¿Y quién está dentro?

MANUELA: Ya están avisados Dani Rovira, Frank de la Jungla, Greta Thunberg.../

RAMÓN: ¡Greta!

MANUELA: ...y La Rosalía, que le da más caché al grupo, la verdad. Solo faltas tú, Ramón ¿qué dices? (*RAMÓN ni parpadea.*)

REPORTERA: (*Irrumpe en el momento y narra la primicia.*) ¡Estamos ante el nacimiento de un grupo de superhéroes liderados por la exALCALDESA Manuela Carmena! (*A RAMÓN.*) Ramón, ¿no es tu sueño, este? ¡Corre y salva el planeta!

(*RAMÓN, por fin, reacciona y se sube sonriente al patinete eléctrico con Manuela Carmena. Suena No soy un Superman de Bustamante.*)

Madrid, 19 de Febrero, 2020 14:28h

Fin.

9. PLANTADOS, COMPAÑÍA VOLTAGE TEATRO

Plantados es una propuesta que reflexiona sobre un espacio urbano donde habitualmente solo transitan humanos y no se da cabida suficiente a otras especies, en este caso las plantas. Considera que, a nivel urbano, no solo deberíamos preocuparnos por tener un sistema de transporte eficiente si no que estos espacios estén también mas acorde con el ecosistema y la naturaleza.

Mediante la coreografía, se pretende expresar el ciclo de las plantas, utilizando nuestros cuerpos humanos para buscar la fisicalidad de estas. Se utilizará la metáfora de las conexiones del metro como su fuera el sistema de las plantas.

La planta se utilizará como símbolo y metáfora de conexión y comunicación entre las personas, el espacio y demás especies. Se hará especial hincapié sobre la consciencia de nuestra kinesfera y como eso impacta en el espacio urbano.

PLANTADOS.

En un andén de metro se encuentra Amaia, está sentada y en sus manos lleva una planta de hojas verdes. Espera el próximo tren. La gente camina alrededor y ella está sentada, ajena al ritmo del resto de la gente.

Por un lado, entra Antonio. Camina adentrándose en el andén. Lleva consigo una planta de hojas verdes, exactamente igual que la de Amaia. En un momento, mientras tiene personas alrededor, sus miradas se encuentran y se genera una especie de complicidad entre ellos al ver que llevan en sus manos una planta similar.

—Hola— dice Antonio mientras camina entre la gente y acercándose a Amaia —que planta más bonita—, le dice.

—Hola—, dice Amaia, mientras hace gesto de acercarle la planta, como para saludarle— tu planta también es muy bonita.

Ambos se acercan las plantas el uno al otro y ambos empieza a mirarlas y a interactuar con ellas como si de una mascota se tratase. De estar sentados se levantan y empiezan a moverse por el espacio, por el andén, todo ello completamente ajenos al resto de las personas que están allí. Se mueven con pasos coreográficos, pequeños. Inician un baile conjunto que se pasea por el andén y

en el que no solo ellos si no también las plantas forman parte de esta coreografía.

Finalmente, y con una despedida bastante dramática entre las plantas, Antonio se mete al próximo tren que llega y ambos quedan separados por las puertas del tren. Antonio desaparece junto con el tren que desaparece de esa estación. Amaia vuelve a sentarse con su planta entre las manos.

Fin.

10. JOHN SMITH, ACTO PERFORMATIVO PARA ANDÉN, GRUPO 7 y 4 Tenemos teatro

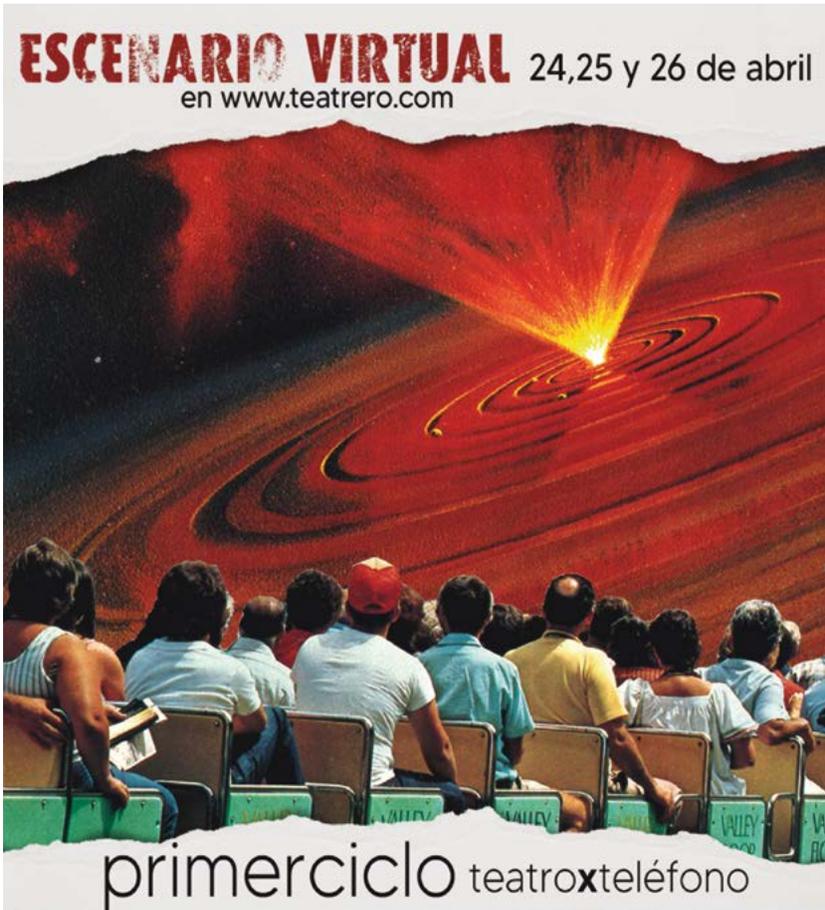
Argumento: De manera semejante a la voz en off de «The Girl Chewing Gum», de John Smith (de 1976) una persona comienza a «dirigir» la realidad, los movimientos de las personas, de los vehículos... y del clima.

Intérpretes: 1

Necesidades de producción: Megáfono Texto (se improvisará según lo que esté ocurriendo; esto es un ejemplo)

«Que entren varias personas... la CHICA de rojo que mire hacia aquí y sonría nervios, actores 5 y 7, consultando el móvil, el señor del fondo que mire cuánto tiempo falta para que llegue el tren y quiero que el reloj vaya descontando un número cada minuto,... «
 – Comienza a dirigir lo que no se ve – «Bien, muy bien, ahora el que sube las escaleras se tropieza. La niña ¿está preparada la niña? Eso es, despacio. El hombre de la gorra, que gire a la derecha y baje las escaleras. ¿Está listo el ascensor? ¡Ahora! Atentos los de fuera. Bien. La señora del abrigo, entre. Quítese el abrigo ahora. Así, despacio. Los chicos de los helados, que crucen la calle. Los del último piso, la CHICA, deja la botella de agua en la mesa. Eso es. Esa nube, un poco más a la derecha, eso es. Ese sol, un poco más de luz, un poco más. Ahí está bien. El agua, que suba, eso es. Sube el nivel del mar. Sube... Hasta esas rocas, perfecto. Espera un poco. Ahora, segunda fase, arriba, inundando. Perfecto, ¡no se ve ni una duna! Perfecto. Esto ha sido un gran ensayo. Ahora vamos a hacerlo de verdad, todos a sus puestos y atentos a la llegada del vagón aquí abajo en el andén...»

Fin.



Cartel de la I edición de TEATROXTELÉFONO, Instituto del Teatro de Madrid.

Ante situaciones extremas, surgen ideas nuevas. TeatroXTeléfono se concibe por la necesidad de actuar ante la soledad y el cierre cultural. Crear no podía quedar en segunda línea. En pleno confinamiento, dentro de la I edición de TEATROXTELÉFONO, el Instituto del Teatro de Madrid abrió la convocatoria ESCENARIO VIRTUAL con objeto de dar cabida a creadores y compañías jóvenes que habían visto truncada su actividad. Gracias a todas las personas que respondieron a la convocatoria, se concibieron las piezas del Escenario Virtual, estrenadas *online* los días 24, 25 y 26 de abril de 2020. Una loable labor realizada por los dramaturgos

y actores que, con medios digitales, tiempo limitado y falta de escenario, se las idearon para abordar el teatro desde una perspectiva innovadora. No cabe duda de que el futuro venidero gozará de fortuna si atendemos al potencial y valor de nuestros creadores, cuyas piezas creadas en confinamiento se pueden ver también en el canal de *youtube* del ITEM.

Mélanie Werder y Elena Moncayola.
Directoras del proyecto TeatroXTeléfono

Pieza estrenada en el ESCENARIO VIRTUAL el día 24 abril de 2020, en el marco del I CICLO DE TEATROXTELÉFONO del Instituto del Teatro de Madrid. Interpretada por Teresa María Escobedo Domínguez.

1. CRÓNICAS DE UN MIMO TRANSGRESOR

TERESA MARÍA ESCOBEDO DOMÍNGUEZ

(Se enciende la cámara y vemos a una persona vestida con atuendo de mimo. Acto seguido, empieza a actuar, tratando de contar una animada historia con tan solo su expresión corporal. Pasados unos pocos minutos, se detiene y mira fijamente a la cámara con expresión seria.)

MIMO. Buenas noches querido público. Soy totalmente consciente de que lo que acabo de hacer, rompe con cualquier expectativa que pudiesen tener de esta función. Ante todo, pido disculpas, que sea un mimo transgresor no justifica la falta de educación.

(Suspira dramáticamente)

Al fin y al cabo, acabo de romper la PRINCIPAL NORMA que nunca debe quebrantar ninguno de mi gremio.

(Vemos como el mimo coge un libro titulado «Guía del buen mimo», lo abre por una determinada página y empieza a leer.)

«El buen mimo, para el ejercicio de su práctica, nunca podrá hacer uso de su voz o cualquier tipo de sonido al llevar a cabo su actuación.» *(Cierra dramáticamente el libro)*

Como veis, ahora mismo soy lo que todos ustedes estáis pensando, un fraude. Después de todo, ¿qué clase de mimo reúne a su público para acabar haciendo un monólogo? *(Se ríe para sus adentros)*

Pues precisamente uno que tiene un poco de sinvergüenza, es decir, yo.

(Mira a la pantalla) Uy, mi ordenador me está notificando que alguno de ustedes ya ha abandonado la sesión. Os pido una oportunidad. Entiendo que esto no es por lo que habéis pagado y que probablemente os sintáis un poquito engañados. Pero calma, todo tiene una razón de ser, incluso el engaño al que os he sometido con el espectáculo de hoy.

(Vuelve a mirar la pantalla) Vale, veo que os habéis quedado solamente dos de los cinco espectadores que tenía mi función.

(Con ironía) ¡Qué éxito tan arrollador tenemos los mimos virtuales en pleno siglo XXI!

Bueno, igualmente doy las gracias a los usuarios *(Empieza a leer)* *maduritoentrañable64* *(Pone cara de asco)* y a *lolitateatrera93* *(Un poco más aliviada)*.

Madre mía, querido público, ahora mismo dudo un poco de vuestras intenciones al ver el espectáculo. En fin, proseguiré igualmente. Si os habéis quedado en la sesión será para saber cómo he llegado hasta el punto de arruinar mi propio espectáculo.

(Con cierta gracia) ¡Si es que el cotilleo le puede al ser humano!

(Suspira y empieza a contar) La verdad que no siempre quise ser un mimo. De pequeña, tuve todos los sueños que una niña puede tener. Veterinaria, abogada, cantante... Incluso hubo una época en la que quise ser presidenta, ¿presidenta de qué? Pues eso no lo sabía ni yo, simple y llanamente quería ser presidenta de cualquier cosa *(Se ríe)*, que ideas más raras tienen los niños, ¿no?

Mi vocación por ser mimo vino más adelante, para ser concretos, en plena adolescencia. En esa etapa turbulenta y hormonada de la que muchos suelen querer olvidarse. Los granos, la vergüenza, los primeros besos inexistentes. Ay... sin duda alguna, la adolescencia es el momento perfecto para que los jóvenes solitarios den rienda suelta a su imaginación con las fantasías más rocambolescas. Éste era también mi caso, me encantaba imaginar aquello de lo que carecía en mi vida real. Mi situación familiar era... Complicada, por así decirlo. En el instituto tenía amigos, pero ninguno realmente cercano, por lo que muchas veces me sentía sola, terriblemente sola.

Y así fue como el teatro se convirtió en mi refugio, el único rincón dónde podía tenerlo todo. Podía gritar, enamorarme, llorar. Podía sentir a través de lo que me decían los personajes. Era lo único que me hacía feliz.

Hasta que me quitaron mi principal medio de expresión, la voz. Resulta que en mi casa llegó un momento en el que no se toleraban los ruidos. Bueno, más bien, no se toleraba mi voz. (*Con tristeza*) Es curioso porque el sonido de golpes y gritos sí que estaba permitido. Se ve que era lo único que no se prohibía en casa.

Tenía miedo de que me escucharan practicar teatro en mi cuarto, así que decidí buscar una alternativa. Algo que me permitiese salir de allí, aunque fuese tan solo en espíritu. Y así fue como me enamoré de la mímica. Se puede expresar tanto sin decir ni una sola palabra. Me parecía particularmente encantador el que los mimos tuviesen que vestirse siempre de blanco y negro, los colores más neutrales posibles. De esta manera, toda la responsabilidad de la actuación recaía en nada más que lo que yo fuese capaz de transmitir con mi cuerpo. Conseguí convertir el silencio que me habían impuesto en mi mayor medio de expresión.

Con el tiempo de afición pasó a hábito, y de hábito conseguí que se convirtiese en mi trabajo. Ha sido muy bonito poder vivir de la mímica durante todo este tiempo. Pero como sabéis, pocas cosas duran eternamente. Y yo ya estaba tardando en despertar del bonito sueño que me ha brindado ser un mimo. Los gustos han cambiado y las personas se ha vuelto perezosas. Ya nadie quiere adivinar las historias que esconden los movimientos de mi cuerpo. Prefieren lo que les brinda la televisión. Al fin y al cabo es lo más barato y fácil. Porque eso es lo que importa ahora, ¿no? El dinero y la inmediatez. Ahora que lo verbalizo, suena tan real que hasta duele. Mi último recurso era éste, una pequeña plataforma online con la que poder atrapar la atención de la gente.

(*Con ironía*) Actuaciones a distancia fáciles y cómodas para toda la familia. (*Suspira*) Estaba claro que era un intento torpe y agonizante para no despertarme de mi sueño. Y los sueños no siempre te pueden pagar el alquiler. El mío se ve que no es de esos.

Gracias a Lula (mi nombre de mimo) he conseguido despertar las carcajadas de muchas personas, niños, abuelos,

jóvenes... Creo que es una de las sensaciones más bonitas que he experimentado en mi vida. Ver el contraste entre mi silencio y esas risas, cantarinas y sinceras.

Ahora me veo obligada a romper ese silencio, tanpreciado para mí. El tiempo y las circunstancias han hecho que se vuelva frágil y delicado. Y ya no puedo mantenerlo más, ni siquiera me queda la ilusión suficiente como para hacerlo.

Así que nada, sin mayor dilación, me despido de ustedes. Ésta es la última vez que Lula el mimo sale a la luz, y quería darle un entierro mínimamente digno. Aunque fuese delante de unas pocas personas.

(Vemos como LULA se levanta, se despide mediante mímica y apaga la cámara.)

Pieza estrenada en el ESCENARIO VIRTUAL el día 26 abril de 2020, en el marco del I CICLO DE TEATROXTELÉFONO del Instituto del Teatro de Madrid. Interpretada por Jennifer Palencia y Víctor Feral.

2. IDEACIONES DE UN PASAJERO CUALQUIERA

VÍCTOR FERAL

(En escena: dos mesas enfrentadas. Entran una mujer y un hombre. Se sientan enfrentados. La mujer lleva consigo una maleta de ruedas y va con las gafas de sol en la cabeza. Viste pañuelo, cinturón, botas y un bolso colgado al hombro. El hombre también lleva consigo una maleta de ruedas. Viste con una boina en la cabeza, cinturón, zapatos. Lleva una cartera colgada al hombro y una bolsa de Duti-free en la mano. Vuelven a sus respectivas casas después de un vuelo.)

MUJER. Odio volar. Pero no el hecho de volar, porque si pudiera volar no lo odiaría. Imaginando la idea de volar se me viene a la cabeza *Quechua*, y la cantidad de polares del Decathlon que necesitaría, porque siempre tengo frío, porque tengo hipotiroidismo, que es lo que me hace estar un poco más redondita. Pero, pese al frío, la idea de volar no me desagrada. Lo que odio es el proceso de volar.

HOMBRE. Adoro volar. Pero no el hecho de volar, porque, aunque pudiera volar, no volaría. Tengo casi vértigo, aunque me manejo bien un parque de atracciones, pero miradores de cristal o edificios que se balancean no puedo soportarlos. Con el simple pensamiento de volar me sufren las lumbares, y es que a mí la humedad y el aire me irritan los huesos y los músculos y acabo dolorido. No, no volaría nunca. Lo que adoro es el proceso de volar.

MUJER. Tener un vuelo es igual a la agonía de una cita con el dentista. Yo me la apunto en el móvil, en la agenda de papel y les pido que me manden un recordatorio por SMS, pero siendo realista, a mí nunca se me olvida el dentista porque valoro mucho mi higiene bucal y es el único día que me tomo medio *orfidal* sin sentirme culpable. Pues lo mismo me pasa con el vuelo: el día de antes haces la maleta, pero la pequeña.

HOMBRE. Tener que volar es igual a la emoción de una primera cita. Cuando llega el día te preguntas ¿Quién será? ¿Qué pediré para comer? ¿Me caerá bien? Te vistes elegante, pero informal, que no se note que te importa tanto. Buena colonia, afeitado y un par de calcetines graciosos. Mi padre siempre me decía que la primera imagen es importante. Y en un aeropuerto, todo es primera imagen. Ayer hice la maleta. Hacer la maleta es un juego. Tienes que meter todas aquellas cosas que crees, que piensas, que vas a necesitar, que quieres usar en los próximos días. Te ayuda a darte cuenta de las cosas que realmente son importantes. En uno de mis viajes a Londres, la aerolínea me dio un regalo por mi vuelo número mil, una maleta pequeña. Es la que uso ahora.

(*El HOMBRE y la MUJER suben la maleta a la cama simultáneamente*).

MUJER. En uno de mis viajes a Londres se rompió una de las ruedas en un bache en la acera, otra la rompieron a golpes en la bodega del avión, porque, aunque vayas con la pequeña, uno nunca sabe, y por último una tercera al salir de la parada de *Tooting Broadway*. Me tuve que comprar otra maleta, que es la que uso ahora. La preparé ayer con cuatro cositas de nada y un par de por si acaso. (*Saca de la maleta un antifaz para dormir*). No he dormido nada. Basta decir que la noche antes

de un vuelo no duermes, da igual a la hora que sea, porque el miedo a perderlo y tener que pagar setecientos euros de otro inmediato te desvela al más puro estilo yonki. (*Saca un neceser*). Yo no me he drogado nunca. Nunca más, desde la última vez que me dieron no sé qué, coca sería, y no dormí de un tirón hasta la siesta del día anterior. Además, se junta el nervio de no llegar, con el nervio de qué me pongo. Yo soy de las que piensa que al aeropuerto hay que ir mona porque nunca sabes lo que puede pasar. Mi madre siempre decía eso cuando íbamos al médico: «dúchate, los dientes, pipi y popo y una bonita blusa». (*Confesión*). Me tomé medio *orfidal* al subirme al taxi. He cogido un taxi, siempre cojo un taxi. El autobús del ayuntamiento es ridículo. Para turistas. A veces he tenido algún taxista dicharachero, de los que preguntan por el viaje y el trabajo. No me gusta que me hablen en los taxis, prefiero que se centren, que me lleven rápido y que no se pierdan. Entre la M30, la M40, la M50, la M45, la A2, la M21, la R3... he llegado a estar quince minutos dando vueltas entre Torrejón y Coslada, y eso te hunde el ánimo.

HOMBRE. (*Saca de la maleta un antifaz para dormir*). No he dormido nada. La noche antes de un vuelo no duermo, da igual a la hora que sea, porque la emoción de la aventura de viajar y de sentirte en movimiento y conectado en el mundo te desvela como la noche antes de tu boda. Yo no estoy casado. Estuve prometido una vez, pero no era el momento adecuado. Pero espero casarme pronto, encontrar a la mujer de mi vida y formar a una familia, si ella está de acuerdo. Yo siempre miro la app del tiempo y en base a lo que digan decido qué ponerme, yo confío en la meteorología, soy un hombre de ciencia. (*Confesión*.) Esta vez pedí un taxi. Habitualmente voy en tren y cojo el autobús del ayuntamiento, es divertidísimo. Cada pasajero hablando un idioma diferente. A veces he tenido algún taxista mudo, de los que no hablan, que no participan, que no se interesan por la persona que llevan en su coche. Prefiero los que te dan temas de conversación. Siempre he pensado que uno de los momentos más íntimos

en la vida es un trayecto en taxi. Siempre pago en efectivo, aunque también llevo tarjeta de crédito.

HOMBRE. Y MUJER. (*La MUJER se quita las gafas de sol en la cabeza. HOMBRE se quita la boina*). Cuando entro en el aeropuerto...

MUJER. ...siempre me imagino a los paparazzi. Y camino por la terminal como si me estuvieran fotografiando. Pero luego todo se desvanece cuando pasas el «control de seguridad». ¿Seguridad de quién? La mía no. (*Saca la botella de agua.*) Yo llevo mi botella de agua, divina y *ecofriendly*, y se me ha olvidado bebérmela antes de pasar por la máquina de rayos. La segurata le ha dicho al compañero: «Vaya, vaya, mira esto. Qué gente.». A lo que yo he respondido: «Ay sí, perdón, es mía se me ha olvidado bebérmela, es agua. Ahora mismo lo hago». Y la señora me dice; «tienes que salir, bebértela al otro lado del arco, y volver a entrar». «Es agua» digo yo. «¿Y si fuera ácido y me lo tirarás a la cara?» dice ella. ¡Ácido, pero qué tipo de ácido voy a llevar yo en una cantimplora de viaje a Londres con una maleta de mano! Total, me la he bebido. «Es el protocolo» insistió cuando acabé de tragar, «El protocolo del agua».

HOMBRE. Siempre voy directo al puesto de revistas: *Muy Interesante*, *National Geographic* y *El Jueves*. Y a pasar el control de seguridad. Ya casi me conozco a todos los trabajadores. Me divierten mucho las personas que no saben pasar el control de seguridad. Hoy una señora ha pasado una cantimplora llena de agua. Me hace sentir afortunado el poder y haber podido viajar tanto. Me han parado. «Enséñeme las palmas de las manos» me dijo. Lo hice y me paso un papel que metió en una máquina que no había visto nunca y al cabo de diez segundos apareció una luz verde. «¿Qué significa?» Pregunté. «Que no tiene droga en las manos». Sinceramente, que alguien piense que yo puedo ser traficante de droga eleva mis niveles de testosterona. Cuando vuelo, vuelo por trabajo, pero siempre digo que vuelo por placer. Volar solo por trabajo es mentira, si vuelas es porque te gusta. (*La MUJER se quita el pañuelo, el cinturón y las botas. El HOMBRE se quita los zapatos y el cinturón*).

MUJER. Coge todas tus bandejas y a la mesa, a ponerte mona de nuevo. Siempre miro a mi alrededor a ver si algún hombre guapo pasando el control a la par que yo. Y nos miramos, nos sonreímos y no nos volvemos a ver hasta..., cuando me voy a sentar en el avión, él está en el asiento B y me dice: «Tienes el A» y me sonrío, sube mi maleta y hablamos todo el vuelo. Hablamos de nosotros y nuestro futuro.

HOMBRE. Me he sentado a calzarme y me he quedado un rato mirando a la mujer que llevaba la cantimplora en la mano. Que mujer más concienciada. Siempre, lo primero, hay que ir a mirar el monitor de información. Que alegría, aún no habían puesto mi puerta de embarque. Ahora viene lo mejor de volar, el *duty free*. Nunca sabes que comprar porque todo tiene unos descuentos increíbles. El aeropuerto es como un parque para adultos. Yo siempre me doy una vuelta para ver qué opciones de comida tengo, pero cuando vuelas lo mejor es una hamburguesa, te hace feliz. Cada día los billetes, incluso con *British*, son más baratos, así que siempre se tiene un poco de dinero extra para algún detallito. He estado dando una vuelta, viendo escaparates, hasta que me ha llegado el mensaje: ya podía ir la puerta de embarque.

MUJER. Tuve que irme corriendo al baño, me había bebido medio litro de agua. Ahora viene lo peor de volar, el *duty free*. Qué aburrimiento, qué desperdicio de tiempo, de dinero, de energía. Las tiendas del aeropuerto están seleccionadas para recordarte, que, aunque entres en la terminal pensando en los paparazzi, hayas venido en taxi, y te hayas gasto ciento cincuenta euros en el billete con *British*, eres pobre. Y como están diseñadas así, cuando vacié mi vejiga, me fui de tiendas con un *McFlurry* de chocolate. Por fin pusieron en el monitor de información mi puerta de embarque después de haber pasado una hora de mi vida sin haberme comprado nada de lo que quisiera haberme comprado. Sorpresa, siempre acabo en la terminal satélite. Otros diez minutos de mi vida a la basura. (*Sigue deshaciendo la maleta*) Las azafatas del mostrador son unas granjeras y los de seguridad sus perros pastores que nos mantiene a raya y nos ordena dónde nos

tenemos que poner. Nunca entenderé el orden de los grupos de embarque: A, 1, 2, 3 y 4 ¿A, de qué? Tienes dos opciones hacer media hora de cola contando todas las maletas que van delante de ti y rezar a todos los dioses para que no te pongan la pegatina de la vergüenza, de que llegas tarde, de que te bajan la maleta a la bodega. O lo que he hecho yo, que vuelo mucho. Pagas prioridad y te tomas la otra mitad del orfidal que te ha sobrado de esta mañana.

HOMBRE. (*Sigue deshaciendo la maleta*). Empieza la carrera. El que primero llegue tiene garantizada su maleta. Me encanta lo ordenado que es el embarque. Los grupos, dando prioridad a los que más lo necesitan, porque vuelan por trabajo. Los de seguridad siempre tratan general, y a veces pues tienen que bajar tu maleta a la bodega, qué se le va a hacer, es su trabajo. Me ha sonreído la suerte y me la han dejado pasar.

HOMBRE Y MUJER. Cuando me subo al avión...

MUJER. ...pido dos cosas, que haya al menos un azafato guapo y que no se siente un gordo al lado. Y un apunte, si es gordo, por lo menos que sea guapo. Odio que no retiren los plásticos del cerdo que estuvo sentado antes que yo, que se había tomado unas *Pringles* con un Rioja. Volar es mediocre. Odio que después de dos horas de aburrimiento infernal en la terminal, tenga diez segundos para decir qué quiero hacer en las próximas dos hora y media. ¿Me leo un libro? ¿Veo una peli? ¿Me duermo? ¿Y si no me duermo, me veo una peli o me leo un libro? Como es habitual el señor del asiento B no era el hombre de mi vida y me ha mirado con cara de «coge todo lo que quieras ahora porque no me pienso levantar durante el vuelo». Por suerte no era gordo. Parecía un profesor de universidad, podría haber sido el hombre de mi vida. (*Se toca los bolsillos y se da cuenta que lleva el DNI*). Cuando el avión se empieza a mover siempre pienso que voy a morir. Siempre llevo el DNI en el bolsillo del pantalón, para que identifiquen mi cadáver lo antes posible y quizás también me ponga mona por esto, por si acaso... (*Pulgar hacia abajo, por si acaso mueres*). Una vez en el pueblo de mi abuela, una pedanía de Guadalajara, cerca de Sacedón, una pitonisa me

leyó la mano. No era pitonisa, era una amiga del grupo. Y me dijo que tengo la línea de la vida corta y que moriría joven. Es cierto, lo de línea.

MUJER. ...ya lo tengo todo listo. Ya me puedo relajar, he comido, he ido al baño y ahora a disfrutar de una peli. He llegado al asiento, me ha tocado el B y en el A se ha sentado la mujer de la cantimplora. Estaba buscando en la maleta, muy rápido, y ha sacado un libro. La he mirado con cara de, «tranquila, que si no lo encuentras ahora luego me levanto para que lo cojas». Lo primero es ver el menú, aunque no tenía hambre, pero para saber que siguen vendiendo las *Pringles* y una botellita, de las pequeñas, de Rioja. (*Se toca los bolsillos y se da cuenta que lleva la cartera*). El traqueteo del avión cuando se mueve es como el de la montaña rusa, provoca un subidón de adrenalina. Yo sé que estoy seguro, porque el avión es el medio de transporte más seguro, pero claro, es volar y me hace sentir eufórico. Del grupo de amigos del pueblo de mi abuelo, en Cuenca, cerca de Castejón, fui el primero en volar, cuando mis padres me llevaron a *Eurodisney*. Aún recuerdo sus caras de envidia cuando les conté que había visto las nubes.

(El HOMBRE y la MUJER *bostezan*)

HOMBRE. Siempre hace frío en el avión, pero es normal, estamos en el cielo. He estado más cómodo de lo habitual porque no se ha sentado nadie en el asiento C y la mujer de la cantimplora se durmió un buen rato. Encendí el ordenador y me puse a ver la película. Yo vuelo mucho, y siempre me descargo una película, con el tiempo perfecto para poder verla completa. Hoy he visto «*Pokémon: Detective Pikachu*». Con la señora del asiento A no he hablado nada, aunque podría. Nunca me lanzo, siempre me da vergüenza, aunque, y es secreto, encontrar a la mujer de mi vida en un avión sería muy romántico. Yo me imagino que, al salir, después de haber hablado durante todo el vuelo le diría «Voy a coger un taxi ¿compartimos?» y ella aceptaría y ahí, en la intimidad del taxi, continuaríamos nuestro romance.

MUJER. Siempre me duermo durante el despegue. Creo que es por los cambios de temperatura, (*hace el gesto de girar el aire*) ahora frío, (*vuelve a girarlo hacia el otro lado*) ahora calor. Nunca se está cómodo en un avión. El señor del asiento B no era profesor de universidad, y si lo fuese, no lo es de una buena universidad. Ha visto la última película de *Pokémon, Detective Pikachu*. No era el hombre de mi vida. Tampoco había azafatos guapos. Uno de ellos era mono, pero era gay.

HOMBRE Y MUJER. El vuelo ha sido...

MUJER. ...bueno. Bueno significa que no hemos muerto, no ha llorado ningún bebé, nadie ha aplaudido al aterrizar, no volaban familias con más de dos hijos, no había ninguna despedida de soltera, nadie ha discutido porque no le bajaban la maleta a la bodega, nadie ha pedido un cambio de sitio y nadie ha traído una hamburguesa para comérsela en el avión. Bueno, significa, no malo, porque volar siempre es malo. He ganado la carrera del control de fronteras. Siempre que cruzo el control policial miro hacia atrás y pienso «ahí os quedáis pringaos». He cogido un taxi y me he hecho pasar por extranjera para que no me dirigiera la palabra. Aquí estoy, te he traído esto. (*Saca una tableta de Toblerone*).

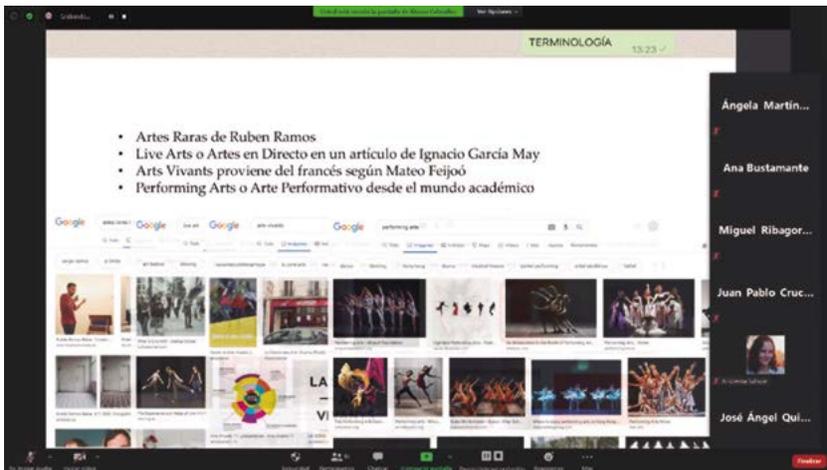
HOMBRE. ...genial. Al final no he comido nada porque no podía parar de ver la película. Ha habido unas pocas turbulencias, de las divertidas y el piloto ha aterrizado estupendamente. Había una pasajera que ha salido escopetada del avión, con una prisa hospitalaria. Resonaban sus tacones por toda la terminal. Pero si luego, todos salimos por la misma puerta. Yo no corro porque volar ya cuenta como el ejercicio de un par de días. He cogido un taxi. Qué majos son, que siempre se interesan por tu viaje. Aquí estoy. Mañana tengo clase en la universidad a las 9. Te he traído esto. (*Saca una tableta de Toblerone*).

HOMBRE Y MUJER.: ¿Qué hay de cenar?

Fin.



Algunos de los asistentes al encuentro de directores de escena y dramaturgos. 20 de octubre de 2020.



Curso de formación impartido por Álvaro Caboalles. 23 de octubre de 2020.

V CONGRESO INTERNACIONAL DE JÓVENES INVESTIGADORES EN ESTUDIOS TEATRALES (CIJIET)

ARAUSI A. ARMAND R.

Universidad Complutense de Madrid

SE DESARROLLÓ CON ÉXITO EL V CONGRESO DE JÓVENES Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET) los días 20, 21, 22, y 23 de octubre de 2020 en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). El Instituto de Teatro de Madrid (ITEM), con el apoyo del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Facultad de Filología, y la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) se unieron para organizar esta nueva edición de los congresos anuales de la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (AJIET).

Murcia, Santiago de Compostela y Valencia han sido sede de ediciones anteriores. Esta vez le tocó a Madrid, pero en un marco atípico. Lo que otrora fuese sede física para encuentro de participantes y ponentes, esta vez se trasladó a cada una de las casas, oficinas y ordenadores marcando una nueva modalidad en la realización de este encuentro. Días de confinamiento por Covid 19 no impidieron hacer entrega de conocimiento, ni alterar el objetivo de AJIET: celebrar anualmente este congreso de carácter internacional para «fomentar acciones académicas y el intercambio entre la investigación y la práctica de los estudios teatrales»¹. Si bien las actividades prácticas no pudieron ser llevadas a cabo presencialmente, se gozó de una agenda amplia y nutrida a través de la plataforma Zoom, con múltiples conferencias distribuidas en diez mesas de comunicación con temáticas diferentes durante cuatro días, actividades formativas, talleres, función de teatro y la presentación de la revista *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*².

¹ Según se indica en el blog de AJIET: <https://asociacionajiet.wordpress.com>.

² La inauguración, las cuatro conferencias plenarios, el encuentro entre directores y dramaturgos y la presentación de la revista *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, pudieron verse en directo a través del Facebook de

José Manuel Teira, coordinador del V CIJIET, moderó el acto inaugural que contó con Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, vicedecana de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filología de la UCM; Esther Borrego, directora del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la UCM; Víctor Padilla Martín-Caro, vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de UNIR; Julio Vélez-Sainz, director del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM); Julia Nawrot, representante de la Junta Directiva de AJIET; y las directoras del V CIJIET, Jara Martínez Valderas (UCM) y Marga del Hoyo (UNIR), también miembros de la Junta Directiva de AJIET.

La conferencia inaugural la ofreció el dramaturgo y director de escena Alfredo Sanzol, director del Centro Dramático Nacional (CDN). Compartió reflexiones sobre varios aspectos del espacio y el actor y su personaje, con una mirada filosófica. La intervención versó en torno a cómo se aproxima a los personajes, a la hora de su concepción escénica, y el descubrimiento de las posibilidades que se abren al preguntarse sobre su lugar en el escenario, como trasunto del mundo, en términos del espacio que les corresponde ocupar.

La Mesa I. A., abordó comunicaciones concernientes a **La dramaturgia de la imagen**. La titulada «El circo impulsando: el «giro performativo» del siglo XX» se basaba en premisas del libro de Erika Fisher-Lischte *La Estética de lo performativo*, y teorías de Meyerhold y Antonin Artaud, y demostró el interés de las **VANGUARDIAS** y la transformación que representó para la *performance* las características del espectáculo circense a lo largo del siglo XX. Le siguió «La magia del teatro de objetos en montajes de texto contemporáneos» referente al teatro que da vida a objetos cotidianos para contar historias con ellos y los efectos que produce. «El recorrido de un retablo escénico en bicicleta, llamado La Ruta del Teatrino» que, desde 2003 se instala, de forma itinerante, en localidades rurales para fomentar la educación integral en sectores necesitados a través de actividades artístico-educativas

AJIET y del ITEM, y pueden visualizarse en las respectivas páginas al quedar grabadas.

y con el propósito concomitante de obtener una radiografía de las comunidades para fines colaborativos.

En enlace paralelo estaba en plena acción la Mesa 1B., reflexionando sobre **Teatro y pensamiento**. «Comunión entre el teatro y las neurociencias cognitivas; primeros resultados», fue la primera presentación de esta mesa de comunicación que sostuvo como la mente y el sistema nervioso procesan el conocimiento en la comprensión de un texto o acción escénica y el acompañamiento que, desde la escena, puede darse a esos procesos. «El análisis sobre dilema, dualidad entre lo establecido y lo moral basados en la *Antígona contemporánea* de las versiones de Rotrou y Anhouil» trató sobre los personajes y sus propósitos, o falta de ellos, encajan o no en los estereotipos constituidos por la sociedad; así como «Poéticas del cotidiano en el teatro de Alicia Gorina y los efectos de sentido en sus discursos escénicos» fueron conferencias en este aparte.

El personaje femenino en el Siglo de Oro se desarrollaba también en otro espacio virtual aledaño. «Valor, agravio y mujer y *La vida es sueño*: El desarrollo de la mujer varonil y el viaje de la recuperación de su honor», demostró cómo Ana Caro y Calderón de la Barca construyen el género de sus mujeres varoniles. «Las mujeres del teatro áureo en la escena contemporánea: el personaje femenino en *El caballero de Olmedo*» trató la evolución de la caracterización de los personajes femeninos de doña Inés, doña Leonor, Fabia y Ana en las representaciones teatrales contemporáneas de esta obra de Lope de Vega; y como cierre se mostró el reflejo de la realidad de la vida en las cortes del siglo XVII, en tiempos de Carlos I, en «The 'Acting' of the ladies: history and fiction in James Shirley's *The Opportunity, The Bird in a Cage and The Ball*» mostrando en ellas el potencial de las mujeres con sus comportamientos inocentes femeninos para engañar a sus pretendientes masculinos y ganar momentáneamente el control de sus vidas en aquellos tiempos, sin romper necesariamente el orden social establecido.

La tarde fue dedicada a la praxis en torno al espacio escénico. Se pudo conocer sobre la dramaturgia lumínica convertida en elemento signifiante; La arquitectura del teatro como arma contra el Movimiento moderno; y el espacio arquitectónico en el

teatro de Federico García Lorca. También podía optarse por la mesa dedicada a la dramaturgia del español Juan Mayorga, para conocer sobre la poética de alguna de sus obras como *La paz perpetua*, o su dramaturgia del genocidio y cómo los ausentes pueden comunicarse a través del silencio, a través del vacío, abordado en la comunicación «El silencio tras la Shoah y el comandante como dramaturgo, una nueva lectura de *Himmelweg* (2003)».

Teatro y rito, fue la mesa en la que se dio paso a las investigaciones referentes a temas autóctonos y el modo en el que elementos, factores religiosos, música, alimentos, están relacionados con la identidad en escena hacia el espectador y entre el artista y el personaje.

La primera tarde del congreso se dedicó, algo original dentro de estos marcos universitarios, a un **encuentro entre directores de escena y dramaturgos** relevantes en el panorama teatral madrileño. Este evento, pensado para ser presencial, tuvo que pasar por precaución sanitaria a formato *online*. El mérito fue reunir a tantos artistas escénicos durante cuatro horas para debatir sobre teatro. Los participantes fueron creadores de la talla de Álvaro Tato, Diana I. Luque, Rakel Camacho, Carolina Román, Yerai Bazo, Julián Fuentes Reta, Antonio Castro, Ana Contreras, Antonio C. Guijosa, Pablo Messiez, Miguel del Arco, Carolina África, Pepe Bornás y Pilar G. Almansa. La moderación de las mesas la llevó con maestría la directora de escena Vanessa Martínez. Estos encuentros conectan la universidad con la praxis escénica y son de gran valor para ambos mundos, el estudioso y el artístico.

Como presentadores de televisión continuaron los ponentes preparando sus encuadres y ajustando su iluminación para la segunda jornada frente a la cámara. Jara Martínez, directora del VICIJET, presentó al director del Instituto del Teatro de Madrid, investigador, Docente y crítico, Julio Vélez, en la ponencia plenaria «El teatro en tiempos del corona: supervivencia e intermediariedad». Un paseo por distintas propuestas de teatro virtual e ideas escénicas *online* – sobre todo el Teatro de La Abadía – durante los primeros meses de confinamiento.

El cuerpo en escena fue objeto de las comunicaciones del programa esa mañana: «La danza-teatro como revolución escénica del

siglo XX en Danza Española». Los nuevos espacios para la danza contemporánea o la dramaturgia del cuerpo festivo, resaltando con ellas, la dramaturgia como elemento para la danza, y el cuerpo como vehículo y lenguaje para interpretar esa dramaturgia. **La dramaturgia europea del siglo XXI y las voces de vanGUARDIA** ocuparon las otras dos presentaciones en simultáneo.

Los participantes pudieron también conocer los elementos lorquianos que están presentes en la propuesta musical de Rosalía y su tema *El Mal Querer*, en la mesa temática **La hibridación de lenguajes**, o lo que es lo inmediato y lo mediado en la dramaturgia de Pablo Remón, y la adaptación al comic que Samuel Beckett hizo de *Esperando a Godot*. No podían faltar **Referentes de la escena madrileña**, mesa con dos ponencias, una sobre el teatro de Jorge Eines y sus trabajos sobre Lorca e Ibsen, y la otra sobre las herramientas del teatro emancipador de Alberto San Juan, en su proyecto artístico-social Teatro de Barrio. Comunicaciones en torno a **Las reescrituras de la historia contemporánea** conformaron el cierre de esta parte del evento.

Hubo espacio para abordar las nuevas plataformas y las tecnologías al servicio de las artes escénicas, el aparte dedicado a **Teatro y virtualidad** fue propicio para ello; con comunicaciones sobre influencias y aportes, además del diseño de interfaces de usuarios y creación de dispositivos de interacción escénicos. Mientras tanto **La dramaturgia contemporánea en otras lenguas**, **Teatro y feminismo**, **Dirección de escena en España**, **Otras identidades en la escena** y **La escena crítica chilena** se dieron cita en paralelo.

La elección de las propuestas por parte de la organización despertó tal interés que se podía ver a los participantes conectar con temáticas de una mesa y cambiar a otra dentro del mismo horario, solicitando ingreso al moderador a cargo, como cuando, en forma presencial, se percibe la dinámica del público circulando de una sala a otra. Durante los cuatro días se pudo disfrutar de una dinámica distendida, pues los oyentes podían elevar sus preguntas y los exponentes dialogar entre sí.

Como si de un seriado de televisión se tratara, llegaba el tercer capítulo de la V temporada del Congreso de Jóvenes Investigadores

en Estudios Teatrales. El escenario fue propicio para hablar sobre las escrituras escénicas en español, y el teatro barroco, con elementos actuales que funcionan para acercar a los adolescentes. Hubo lugar para temáticas referidas a la praxis escénica desde el punto de vista del actor, en relación con el director artístico y también consigo mismo para aportar al desarrollo de su personaje. Se llevó a cabo el panel temático **Teatro universitario en tiempos de coronavirus** con miembros de la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad Autónoma de Barcelona.

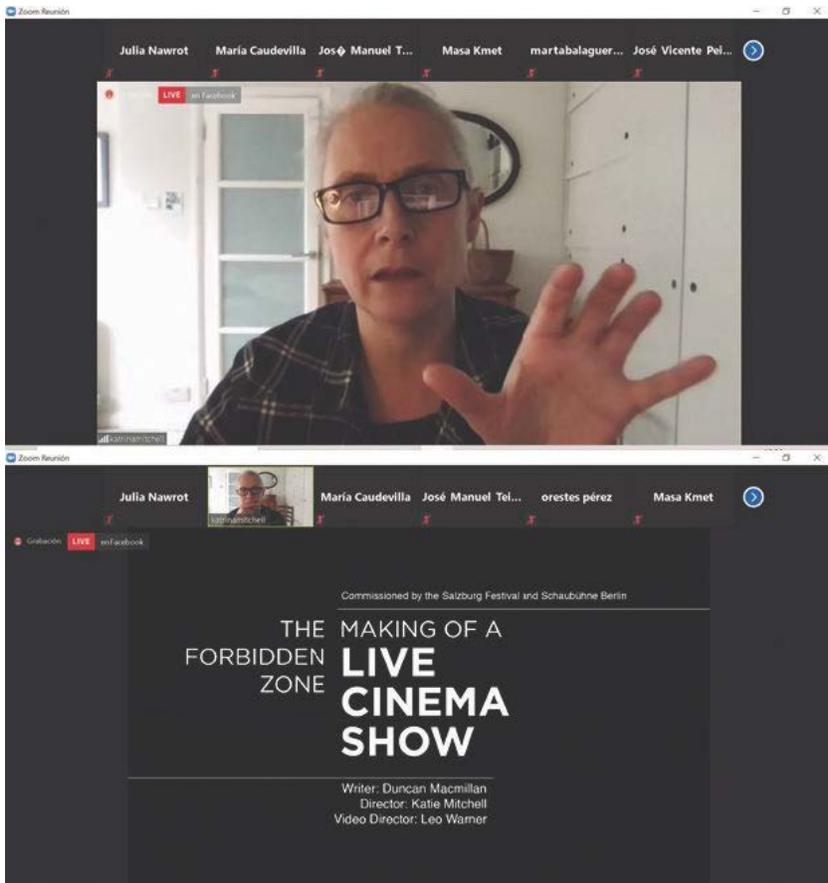
Por la tarde se produjeron las actividades formativas, en un intento por comprender las corrientes escénicas del presente, con el profesor Álvaro Caboalles, y participar de un proceso de teatro Documental desde los propios recuerdos, con la profesora Lucía Miranda. También fue presentado el más reciente monográfico de la revista *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, de la mano de su directora Jara Martínez. Es una revista perteneciente al Instituto del Teatro de Madrid desde 2009, de publicación anual y que se especializa en el estudio sobre artes escénicas, historia y teoría del teatro. El número versa sobre **Teatro y Neurociencia**, material que comentó Miguel Ribagorda como coordinador. Para el cierre del tercer día se asistió a la función *El chico de la última fila*, de Mayorga y con dirección de Andrés Lima, en el Centro Dramático Nacional.

El viernes, ya día de cierre, diferentes enfoques sobre dramaturgia, dirección y producción conformaron las propuestas, así como investigaciones sobre **Las voces del siglo XX en España**, **Teatro y política** y otro panel temático titulado **Conversaciones para no olvidar, sobre Tomaž Pandur**, prestigioso director esloveno con dilatada trayectoria en España.

Para el cierre fue programada una conferencia de la prestigiosa directora de escena inglesa Katie Mitchell, cuyo sello de identidad de su poética es el uso del video para teatro y que la llevó a crear lo que ha denominado Live Cinema Show.

El acto de clausura del congreso lo hicieron las directoras, Marga del Hoyo y Jara Martínez, y el coordinador, José Manuel Teira, con un balance muy positivo. Por un año más se logra el carácter internacional que CIJJET tiene como premisa en sus fundamentos, potenciado por lo *online* y en especial conexión latinoamericana.

Un encuentro que, por el formato en el que fue realizado, pudo, a modo simpático, parecer un seriado televisivo y fue, así mismo, un evento "fuera de serie" con una organización que en ningún momento permitió que fallara la conexión, esa que va más allá de la inalámbrica para mantener el interés y el encuentro vivo y lograr el propósito de instruir, compartir, abrir espacios al debate, a la reflexión y estrechar cada vez más lazos entre todos los que hacen la investigación teatral nacional e internacional. En definitiva, lograr una comunidad investigadora en Estudios Teatrales más conectada.



Ponencia de clausura de la directora de escena Katie Mitchell. 24 de octubre de 2020.



Ponencia de clausura de la directora de escena Katie Mitchell. 24 de octubre de 2020.



Captura de pantalla de la asamblea de la Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales. 24 de octubre de 2020.

MÁSTER EN TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS (ITEM, UCM)
TRABAJOS FIN DE MÁSTER

Curso 2019-2020

1. Aleix BONET (JULIO 2020)

Nueva plataforma de críticas teatrales: «hablemos de teatro» adaptando el teatro en las nuevas tecnologías

Director: Dr. Bernardo García

2. Alba MUÑOZ (JULIO 2020)

Cruce de la técnica y la poética en las artes circenses

Directora: Dra. Cristina Vinuesa

3. Miguel Ángel COLLADO (JULIO 2020)

La danza como teatro: análisis dramatólogo de un ballet clásico

Directores: Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

Dr. José-Luis García Barrientos

4. Lorena REDONDO (JULIO 2020)

La inyección de la realidad en el teatro de Paco Gámez. Inquilino y Katana

Directora: Dra. Cristina Vinuesa

5. Helena SORIA (JULIO 2020)

El papel de la mujer en el microteatro

Directora: Dra. Cristina Vinuesa

6. Ángela RÍOS FERNÁNDEZ (JULIO 2020)

El «teatro bajo tierra» espacio identitario

Director/a: Dra. María Cristina Bravo

7. Eugenio MATAIX (JULIO 2020)

Teatralidad en Rosalía. El personaje social y la simbología Lorquiana en el mal querer

Directora: Dra. Jara Martínez Valderas

8. Eva PARRA HERMIDA (JULIO 2020)

El sistema de la actriz Gloria Muñoz para una interpretación orgánica y versátil

Directora: Dra. Margarita Del Hoyo Ventura

9. Carolina VIÑARÁS PÉREZ (JULIO 2020)

Teatro infantil de preguerra desde una perspectiva de género: análisis de los personajes femeninos en las obras de Magda Donato (1898-1966)

Directora: Dra. Berta Muñoz

10. Leonardo LOZANO CANO (JULIO 2020)

La producción teatral como terapia para grupos marginados

Directora: Dra. María Cristina Bravo Rozas

11. Sonia BARROSO (JULIO 2020)

La influencia del teatro de Antón Chéjov en la filmografía de Woody Allen

Directora: Dr. Alejandro Hermida de Blas

12. Fabián Alexnder RICO ACOSTA (julio 2020)

Iluminación para teatro inspirada en el cine: el caso específico de la obra de teatro Aljibe de melancolía y la película La sirga

Director: Dr. Jose Luis sánchez Noriega

13. Beatriz RODRÍGUEZ GIL (julio 2020)

Técnicas teatrales para la resolución de conflictos en el aula

Director: Dr. Arno Gimber

14. Eva HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (julio 2020)

Del papel al escenario: la dramaturgia del ballet Don Quijote, de Marius Petipa, en la versión de Carlos Acosta

Director: Dr. Francisco sáez raposo

15. Álvaro PÉREZ MUÑOZ (julio 2020)

Interpretar el personaje dramático del Siglo de Oro: La Sombra en el auto sacramental La vida es sueño de Calderón de la Barca (ITEM, 2019)

Directora: Dra. Jara Martínez Valderas

16. Jinqyi SUN (julio 2020)

El sueño entre dos mundos: Oriente y Occidente

Director: Dr. José Julio Vélez

17. Zhongjhun ZHAN (julio 2020)

Retratos grupales de la alienación en la vida marginal – Comparación entre los personajes de los bajos fondos de Gorki y la casa de té de Lao She

Director: Dr. Alejandro Hermida De blas.

18. Verónica LÓPEZ TRABADO (julio 2020)

Antropología del personaje en el baile flamenco

Director: Dr. José Julio Vélez

19. Dorian Adrián GUTIERREZ SOJO (julio 2020)

Emprendiendo teatro Sistematización de teorías empresariales y artísticas para la creación de un manual de emprendimiento de una sala de teatro alternativa.

Director: Dr. José Julio Vélez

20. Álvaro NOGALES (julio 2020)

Traducir, adaptar y editar a Tiago Rodrigues

Directora: Dra. Ana Contreras Elvira

21. Yoonyung BAE (julio 2020)

Metodología para Fomentar la Participación del Público en Corea del Sur a través de los métodos de España y América Latina

Directora: Dra. Cristina Bravo Rozas

22. Juan Domingo MARTÍNEZ MONTIEL (julio 2020)

La plástica escénica de Tomaž Pandur en España. Esteticismo para una metafísica del teatro

Directora: Dra. Jara Martínez Valderas

23. Ana Alma MARTÍNEZ (julio 2020)

Paradigmas de la mirada en la autoficción dramática de Sergio Blanco: Análisis de los mecanismos de recepción en Tebas Land, La ira de Narciso y El bramido de Düsseldorf

Director: Dr. José-Luis garcía Barrientos

24. Damián CIAMPECHINI (julio 2020)

La Vida es Fierro

Directora: Dra. Cristina Bravo Rozas

25. Katerina POPIOLKOVA (julio 2020)

Análisis del texto dramático y propuesta dramaturgica de La Retirada de Václav Havel

Directora: Dra. Jara Martínez Valderas

26. Belén MÉJIAS PERAL (julio 2020)

Estudio comparativo entre teatro documento y el género autoficcional

Directora: Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

27. Jorge AMOR (julio 2020)

Dramaturgia de la renovación a través de la Corte del Faraón.

Director: Dr. José María Domínguez Rodríguez

28. Luis ECHEVARRÍA ESTRELLA (julio 2020)

La música como herramienta emocional del actor

Director: Dr. Alejandro Hermida De Blas

29. Silvia GALÍ (julio 2020)

Coser y cantar Oralidad y rapsodia en el teatro contemporáneo

Directora: Dra María Cristina Bravo Rozas

30. Iratxe ARRIZÁBALO MADRID (julio 2020)

La escena crítica chilena. Un recorrido por los espacios de resistencia teatrales desde inicios del siglo XX hasta la actualidad

Directoras: Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

Dra. María Fernanda Santiago Bolaños

31. María BUENO CEBOLLADA (septiembre 2020)

Eugene Ionesco: El «redescubrimiento de un nuevo teatro libre» a través de la filosofía nihilista de Nietzsche en *La Cantatrice chauve* y en *Jacques ou la soumission*

Directora: Dra. Cristina Vinuesa Muñoz

32. Irene ONOFRE (septiembre 2020)

La influencia de Cervantes en el teatro de Luigi Pirandello (Enrique IV, seis personajes en busca de autor) y Eduardo de Filippo (Navidad en casa de los Cupiello)

Directora: Dra. Elisa Martínez Garrido

33. Francisco Manuel GONZÁLEZ ROMERO (septiembre 2020)

Estudio sobre el lenguaje gestual del actor en el cine

Directora: Dr. Jose Luis Sánchez Noriega

34. Guillermo VASQUEZ CUBIDES (septiembre 2020)

Teatro y postconflicto en Colombia: Estudio de caso de «Labio de liebre»

Directora: Dra. Carmen González Vazquez

35. Jingoi CHANG (septiembre 2020)

La construcción de la figura de la vengadora de las mujeres entre Occidente y Oriente: Fuenteovejuna y La Chica de pelo blanco

Director: Dr. Julio Vélez

36. Pablo CALVO (septiembre 2020)

Miradas contemporáneas a un mito clásico: Dos reescrituras de Medea

Directora: Dra. Carmen González Vázquez

37. Ricardo BARRUL MARTÍN (septiembre 2020)

El cantante operístico como paradigma de estudio de la neurociencia del teatro y la música, una perspectiva enactiva

Director: Dr. Julio Vélez

38. Rubén ESCUDERO SALVADOR (septiembre 2020)

Bertolt Brecht y el cine. El distanciamiento brechtiano en la película Dogville de Lars von Trier

Directores: Dr. Arno Gimber y Dr. José-Luis Sánchez Noriega

39. Patricia GARCÍA ORTEGA (septiembre 2020)

Teatro y discapacidad

Director: Dr. David Ojeda

40. David HERNÁNDEZ VARGAS (septiembre 2020)

Prácticas posdramáticas: Proceso de creación, evolución y materialización del espacio escénico en Estado de Emergencia de Falk Richter.

Directora: Dra. Jara Martínez Valderas

41. Ana Lía BORJA BERMEJO (septiembre 2020)

Mujeres en el teatro: feminismo aplicado al texto y al proceso creativo, casos en España (1985) y Ecuador (2016)

Directora: Dra. Cristina Bravo Rozas

42. Carlos ESPEJO NÚÑEZ (septiembre 2020)

Comparativa de cuatro versiones de Romeo y Julieta el teatro clásico para público infantil juvenil

Directoras: Dra. Isabel Guerrero Llorente y Dra. Jara Martínez Valderas

43. Almudena GAVALA ALÚSTIZA (septiembre 2020)

Las paradojas del ser humano en el universo de Alfredo Sanzol

Director: epicteto díaz navarro

44. Daniela QUIÑONERO RODRÍGUEZ (septiembre 2020)

El actor y el director teatral en el cine

Director: José-luis Sánchez Noriega

TESIS DOCTORALES (ITEM, UCM)

Doctorado en Estudios Teatrales (2019-2020)

1. SAIDA RKIEK SGHIAR: *El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Muhammad Al-Jem, trayectoria y análisis de la obra ¡Eres...tú...!*

Directora: Dra. Milagros Nuin Monreal

La tesis con el título de El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Muhammad Al-Jem, trayectoria y análisis de su obra ¡Eres...tú! es un trabajo panorámico de la situación actual del teatro profesional en dicho país. Una investigación que muestra la fuerte influencia del teatro occidental sobre la práctica teatral en Marruecos. El objetivo principal de esta tesis es hacer un repaso de los acontecimientos más relevantes de la historia del teatro en Marruecos desde sus comienzos oficiales en 1924 hasta 2015. Por lo tanto y desde la introducción hemos resaltado la particularidad de la sociedad marroquí como árabe y musulmana. Por la abundancia de los trabajos de investigación sobre la trayectoria del teatro en Marruecos en el siglo XX, el primer capítulo ha sido un resumen de las características de las primeras tres etapas de su historia desde el teatro nacionalista, pasando por el teatro aficionado y llegando a la primera generación del teatro profesional...

2. ROSA MARÍA POLONIO MORALES: *Evolución de la declamación ilustrada a la declamación romántica. El trabajo del actor español dieciochesco y decimonónico.*

Director: Dr. Fernando Doménech Rico

La declamación del actor español sufre constantes transformaciones entre 1750 y 1870. Estudiamos esta franja temporal, porque se suceden en ella constantes publicaciones al respecto. En este momento se perfilan diferentes convenciones para el uso de la voz, cuerpo, gesto y emoción del actor. Durante el siglo XVIII son dispares las unas de las otras. Francesco Riccoboni, Joseph De Resma, su traductor o Ignacio de Luzán plantean una declamación actoral afectada, estilizada, fingida, alejada de cualquier muestra

de sentimiento, verdaderamente sentido por el actor. Estas convenciones acercan la representación a la estética que defiende la declamación de la tragedia francesa del siglo XVIII. Otros teóricos defienden unas convenciones teatrales más cercanas al realismo escénico, Francisco Mariano Nipho entre otros. Por su parte Fermín Eduardo Zeglirscosac propone en su ensayo una representación actoral, fingida, aunque basada en la expresión de las pasiones del personaje, involucrando en este proceso creador a la parte emocional del actor, que mostrará al público cada emoción y estado de ánimo de la forma que determina el ensayo...

3. MARÍA CADEVILLA RODRÍGUEZ: *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell*.

Director: Dr. Jose Gabriel López Antuñano

El objeto de este análisis se centra en las escenificaciones multimedia teatrales de la directora británica Katie Mitchell, desde *Waves* (2006) hasta *La maladie de la mort* (2018). El interés radica en la derivación de una consolidada carrera teatral hacia el uso del lenguaje cinematográfico y de los recursos audiovisuales en la escena. El objetivo principal ha sido analizar la dramaturgia de la imagen en los 13 montajes multimedia de la directora con el fin de ofrecer un mayor acercamiento a su singular poética y de constatar su aportación a las Artes Escénicas. En el escenario se dan cita elementos de procedencia diversa, aquellos para la realización de una producción fílmica con otros más propios del tradicional arte escénico; unos y otros se engranan para transmitir las ideas subyacentes en el texto dramático y transformar la dramaturgia en espectáculo. El eje de la investigación se centra precisamente en este intercambio de lenguajes y en su influencia sobre el proceso de creación teatral.

4. ARACELI HERNÁNDEZ LÓPEZ: *Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de Oliva: sus tragedias La venganza de Agamenón y Hécuva triste*

Director: Dr. José Julio Vélez Sáinz

En este trabajo se presenta la edición crítica de las dos tragedias que el humanista Pérez de Oliva (1494?-1531) compuso a partir de la revisión de los dramas griegos de Sófocles y Eurípides, consideradas como las primeras obras que adaptaron el modelo clásico grecolatino al pensamiento, el estilo y la lengua castellana: *La venganza de Agamenón* (1528,1531,1541,1586) y *Hécuba Triste* (1586). Incluimos el estudio de las variantes existentes entre todos los testimonios impresos. Examinamos estas dos piezas dramáticas contemplando su funcionalidad en relación con la principal preocupación en torno la dignificación de la lengua castellana que ocupó al erudito cordobés, su vinculación con los *Studia Humanitatis* y el pensamiento humanista en España. Analizamos las particularidades que presentan dentro del nebuloso perímetro de la tragedia renacentista española, reivindicando la influencia que estas dos obras trágicas, con un estilo inédito para la Península, pudieron suponer en la configuración del Primer Teatro Clásico Español.

5. PAULA GRUESO PASCUAL: *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al psicoanalítico*

Director: Dr. José Luis Sánchez Noriega

En esta tesis Doctoral, titulada *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al psicoanalítico*, se pretende ahondar en cómo la construcción semiótica del personaje en el teatro, al trasvasarse al cine, pasa a ser psicoanalítica. Para su estudio nos hemos valido de un caso práctico muy adaptado a lo largo de la historia, alrededor del mundo y, por tanto, universal: del personaje de Hamlet. Y es que este personaje shakespeariano fue empleado por Sigmund Freud para desarrollar su famosa teoría psicoanalítica, una teoría que, a la vez, es la base sobre la que se apoya la cinematografía para llevar a cabo su proceso de significación. Es más, psicoanálisis y cine nacen de la mano, ambos en el año 1895; el primero, inspirándose en el personaje de Hamlet para clasificar las psicopatologías y, el segundo, bebiendo de su antecesor, del teatro, para narrar desde la imagen y lo icónico, tomando también sus historias. Los principales objetivos que

han guiado este estudio son el descubrimiento de si el trasvase psicoanalítico es un garante del éxito en la recepción de la obra, si pueden los rasgos del personaje protagónico recoger la esencia de la obra adaptada, de qué modo se pueden magnificar o aminorar dichos rasgos empleando para ello lo icónico y desvelar cuál es el mejor método por el cual llevar a escena una obra adaptada, estableciendo para ello una teoría de la adaptación...

6. SERGIO SANTIAGO ROMERO: *Nietzsche en el nacimiento de la tragedia española contemporánea*

Director: Dr. Francisco Javier Huerta Calvo

La recepción de Nietzsche en la literatura española es uno de los casos de intertextualidad más fascinantes de nuestro siglo XX. Ningún filósofo moderno ni contemporáneo ha sido recibido en nuestro país con una intensidad equiparable a la del filósofo de Röcken; una intensidad que puede verse no solo en el volumen de traducciones y de citas, sino también en la cantidad de obras donde pueden rastrearse temas o preocupaciones nietzscheanas. La filosofía de Nietzsche se convirtió en el catalizador de todo un *Zeitgeist* bajo cuyo influjo tuvieron lugar las principales corrientes artísticas del siglo XX. Desde el estudio pionero de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (1967) el interés por la impronta que la filosofía de Nietzsche ha dejado en las literaturas hispánicas no ha hecho sino crecer. Del mismo modo, a estos trabajos se han venido sumando otros que no se centran en el estudio histórico de la recepción del filósofo, sino que emplean su filosofía como marco de análisis hermenéutico. Desde esta segunda perspectiva, obras literarias de épocas y tradiciones diversas – desde Shakespeare a Sade – han sido analizados desde una perspectiva nietzscheana, del mismo modo que el psicoanálisis se extendió como modelo teórico literario...

En otros programas de Doctorado de la UCM y en otras universidades (2019-2020)

1. DAVID GARCÍA REYES: *Es peligroso asomarse al interior: excluidos y peligrosos sociales en las traslaciones literarias del cine contemporáneo latinoamericano*. Leída en la Universidad de Concepción (Chile) (30.08.2019).

Dirección: Dra. María Luisa Martínez Muñoz y Dr. José Luis Sánchez Noriega

La investigación se fundamenta en el aparatage comparatista filmoliterario para analizar las vertientes de la representación de obras literarias latinoamericanas junto al diálogo intertextual e intermedial establecido con sus adaptaciones dentro del cine contemporáneo de Latinoamérica. El estudio indaga en tipologías de exclusión y peligrosidad social generadas a partir del proceso de transferencia de la literatura al cine. Teniendo muy en cuenta las cuestiones sociales, económicas, políticas e históricas en las que se desarrollan estos procesos de traslación de la literatura al audiovisual. En esta línea, se aborda desde lo industrial a la representación, desde lo argumental a lo estético, configurando una amplia búsqueda para ofrecer una visión panorámica y representativa de las adaptaciones filmoliterarias de América Latina. Esta especificidad de personajes signados bajo parámetros de peligrosos sociales, sujetos excluidos y excluyentes que viven en la marginalidad, en la periferia de las leyes, del espacio físico y del marco social resulta recurrente dentro de la ficción latinoamericana recogida en las traslaciones literarias del cine de la región, contribuyendo a la construcción del relato identitario y cultural de América. La cronología de los textos literarios se ciñe desde las crónicas de Indias hasta la literatura latinoamericana más reciente, junto a las respectivas adaptaciones que de las mismas se han llevado a cabo en el cine latinoamericano de las últimas cuatro décadas.

2. ARIADNA ÁLVAREZ GAVELA. *La memoria en Patrick Modiano: Un diálogo con la filosofía de la Historia de Walter Benjamin*. Programa en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid (05/11/2019).

Dirección: Dra. María Dolores Picazo González y Dr. Arno Gimber

La presente tesis Doctoral ofrece un estudio de las funciones de lo mnemónico en la obra narrativa de Patrick Modiano, tanto en su dimensión autobiográfica y personal como en la colectiva. Desde este último anclaje, la memoria modianiana se piensa, en su relación con la elaboración de discursos sobre el pasado, como una forma de acceso a lo pretérito distinta de la tradicionalmente había proveído la historiografía. La primera parte traza las coordenadas sobre las que posteriormente es analizada la obra del autor. Huyendo de los excesos biográficos o psicologicistas, se contextualiza primero su debut en la escritura con el fenómeno de la *mode rétro* para mostrar que aquella se fragua, contra el discurso resistencialista, como un esfuerzo por ensayar otros acercamientos posibles al pasado. Un segundo eje de contextualización se da en el marco de la literatura del testimonio de la Shoah, que permite identificar los aspectos poéticos y estéticos que el autor comparte con aquellos otros escritores que formaron parte de la *génération d'après*. En tercer lugar se ofrece una aproximación crítica a los conceptos de memoria colectiva, posmemoria y autoficción, esenciales para trazar las siluetas de lo mnemónico en su narrativa...

3. RAÚL SAUGAR ÁLVAREZ: *Europa después de la lluvia. Melancolía y resistencia en Max Aub, Giorgio Bassani y W.G. Sebald*. Doctorado en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid (22/11/2019).

Dirección: Dr. Arno Gimber y Dr. Francisco Javier Fernández Vallina

A partir de Walter Benjamin y, en particular, de su análisis y comprensión de la modernidad a través del Barroco, puede construirse una categoría ético-estética, una poética melancólica que sirva para indagar críticamente sobre determinadas obras y autores que ponen en valor una determinada función de la literatura y de las artes, una función social, antropológica, cultural; o, si se prefiere, una reivindicación de la literatura y las artes como for-

mas sociales, colectivas, de resistencia y preservación. Para ello, las operaciones fundamentales de este trabajo son tres: se trata de extraer, desplegar y aplicar. En primer lugar, extraer. Extraer los contenidos básicos de esa poética melancólica entre la amplia obra de Benjamin, sin violentarla, sin asumir completamente sus postulados, pero sin restarle coherencia. En segundo lugar, desplegar. Desplegar, en el sentido de comentar críticamente, ampliando ciertos elementos, relaciones e interpretaciones posibles. Pero no se trata, solamente, de definir los contenidos de una poética, sino de constatar su utilidad y actualidad, es decir, en tercer lugar, aplicar. Aplicar esa poética como instrumento de sentido o pauta de lectura...

4. YASMINA YOUSFI LÓPEZ: *La labor teatral de Josefina Plá: una escritora en la frontera*. Programa de Doctorado en Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona (12/11/2019).

Directores: Dres. Diego Santos Sánchez y Manuel Aznar Soler

Josefina Plá es una intelectual de innegable importancia en la historia paraguaya contemporánea pues su producción cultural se cristaliza en diferentes ámbitos: poesía, narrativa, teatro, artes plásticas, historiografía, crítica y teoría literaria. Su acción renovadora en el campo teatral, no obstante, ha quedado ensombrecida hasta el momento por las otras facetas de su trayectoria debido a la confluencia de varios factores como el parvo dinamismo del mercado editorial paraguayo, la censura impuesta durante el largo gobierno de Stroessner y la carencia de estudios de investigación dedicados a la escena y la literatura dramática paraguaya. A esto se ha de añadir que Josefina Plá, como española exiliada en Paraguay después de la Guerra Civil, es una figura apenas integrada en el corpus de los estudios del exilio republicano español a causa del paulatino proceso de recuperación de la memoria del exilio en países que quedaron al margen de las principales redes culturales del exilio, como es el caso de Paraguay. Este trabajo se concibe como una reconstrucción de la labor teatral de esta autora, como Docente, directora, dramaturga y crítica teatral, y se basa en la recuperación de tres facetas de Plá: la Documentación de su trabajo

como directora, adaptadora y traductora de obras en la Escuela Municipal de Arte Escénico de Asunción; la puesta en valor de su idea dramática, vehiculada a través de sus críticas y artículos periodísticos; y el estudio de sus 23 piezas teatrales inéditas.

5. MIGUEL SANZ JIMÉNEZ: *Spanish Translations of African-American Neo-slave Narratives: Linguistic Variation and Ideology*. Doctorado en Lingüística Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid (30/10/2020).

Dirección: Dr. Jorge Braga Riera y Dr. Dámaso López

Esta tesis Doctoral estudia un corpus formado por Doce novelas de esclavitud afroamericanas y sus respectivas versiones españolas con el propósito de examinar las estrategias traductoras que recrean las obras que dan voz al Otro desposeído, es decir, a los esclavos negros, y reflejan así una identidad racial característica. El objetivo de esta tesis es estudiar cómo se han traducido al castellano las novelas de esclavitud afroamericanas. Se observan qué estrategias se utilizan para verter la variación lingüística y el dialecto de los esclavos, el Black English. Se contrastan las novelas fuente y sus respectivas traducciones para analizar las normas que rigen el proceso traductor, las expectativas de los lectores y los criterios editoriales. Se examinan las implicaciones ideológicas de las decisiones traductoras, además de cómo influyen en la recepción de este género concreto en España. Esta tesis no es un estudio prescriptivista que pretenda determinar cómo se han de traducir al castellano las novelas de esclavitud afroamericanas. Se inscribe en los Estudios Descriptivos de Traducción y observa las decisiones traductoras adoptadas para trabajar con el dialecto literario, los nombres parlantes y los elementos léxicos relativos al color de la piel, la esclavitud y el mundo de las plantaciones. Se sigue un enfoque deductivo con el objetivo de estudiar por qué se eligen ciertas estrategias y cómo estas contribuyen a reescribir la imagen de los esclavos negros en la cultura meta.

La metodología explica cómo se ha compilado y accedido al corpus de novelas y sus respectivas versiones españolas: *Jubileo*, de Margaret Walker; *Las confesiones de Nat Turner*, de William

Styron; Raíces, de Alex Haley; Vuelo a Canadá, de Ishmael Reed; Parentesco, de Octavia E. Butler, Beloved, de Toni Morrison; La trata, de Charles Johnson; El mundo conocido, de Edward P. Jones; Una bendición, de Toni Morrison; El pájaro carpintero, de James McBride; El ferrocarril subterráneo, de Colson Whitehead; y Volver a casa, de Yaa Gyasi. Se ofrece un modelo para el análisis de los nombres parlantes, los rasgos del Black English y las estrategias para recrear esta variedad lingüística.

6. RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ: *Mundos históricos y mundos ficcionales en el teatro de Historia extranjera de Luis Vélez de Guevara*.

Directores: Dr. Héctor Urzáiz Tortajada. Universidad de Valladolid(13/03/2020)

La tesis Doctoral investiga desde una perspectiva multidisciplinar un corpus de 12 dramas históricos compuestos por el dramaturgo barroco Luis Vélez de Guevara: «El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo», «Juliano Apóstata», «Atila, azote de Dios», «El cerco de Roma por el rey Desiderio», «El renegado de Jerusalén», «La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia», «El príncipe esclavo» (partes I y II), «El marqués del Vasto», «La jornada del rey don Sebastián en África», «Los amotinados de Flandes», «El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania» y «La cristianísima Lis». Desde conceptos de la teoría de la ficción, la autora se ocupa del fenómeno dramático contextualizándolo a las circunstancias de la comunicación artística barroca mediante un modelo de análisis útil para el estudio de cualquier obra. Examina, así, una parte importante de la dramaturgia del autor poco estudiada hasta ahora centrándose en aspectos textuales y extratextuales.

RESÚMENES / ABSTRACTS

CABOALLES, ÁLVARO, *Pornoterrorismo y violencia. estrategias estético-estilísticas en la obra de Diana J. Torres*, pp. 71-84

Resumen: Diana Torres (Barcelona, 1985) es una artista y activista vinculada a movimientos feministas. Su trabajo nace de una visión alternativa de la identidad sexual y de género. A partir de la deconstrucción del papel de la mujer elabora otras prácticas en torno a los conceptos del feminismo pro sex o del transfeminismo que convergen como motores principales en sus acciones. Sus proyectos artísticos se basan en el trabajo con los conceptos desterrados tradicionalmente del imaginario artístico de lo femenino como pueden ser el orgasmo, la violencia, la sexualidad de las mujeres mayores, el sexo virtual o la visibilidad de los cuerpos sexo-disidentes. En este estudio haré una especial reflexión en torno al uso de la violencia contra el propio cuerpo como herramienta de empoderamiento de las personas y liberación de sus deseos.

Palabras clave: *Violencia, postporno, feminismo pro-sex, performance, ritual*

Abstract: Diana Torres (Barcelona, 1985) is an artist and activist involved in feminist movements. His work stems from an alternative vision of sexual and gender identity. Based on the deconstruction of the womens role, she develops other practices around the concepts of pro-sex feminism or transfeminism that converge as the main engines of her actions. His artistic projects are based on the work with the traditionally banished concepts of the artistic imaginary of the feminine such as the orgasm, the violence, the sexuality of older women, virtual sex or the visibility of dissident sexual bodies. In this study I will make a special reflection on the use of violence against one's own body as a tool for people empowering from their own body and desires.

Keywords: *Violence, post-porn, pro-sex feminism, performance, ritual*

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, *Brujería y disidencia feminista en Humo de beleño* (1986), de Maribel Lázaro, pp. 55-69

Resumen: *Humo de beleño* recibió el Premio Calderón de la Barca 1985 para jóvenes autores como reconocimiento de la madurez literaria y la innovación dramaturgica de Maribel Lázaro. En esta pieza, la autora demuestra su implicación política al reivindicar la libertad de las brujas frente a la Inquisición en un pueblo gallego del siglo XVII. Este artículo analiza las dinámicas de poder y revisa cuestiones de género que laten tras esta reinención subversiva de la caza de brujas. Así, se explora el trasfondo alegórico de la pieza que nos permite leerla en clave antifranquista o, más preciso aún, feminista. Por ello, *Humo de beleño* se convierte en el paradigma de esa escritura subversiva y reivindicativa frente al poder opresor que buscaban las dramaturgas feministas de los ochenta.

Palabras clave: teatro español, Premio Calderón de la Barca, brujería, feminismo, dramaturgas españolas.

Abstract: *Humo de beleño* received the Calderón de la Barca's Award in 1985 for young authors as prize for the literary maturity and playwriting innovation of Maribel Lázaro. In that piece, the author shows her political implication through the vindication of witches' freedom facing the Inquisition in a Galician town of the XVIIth century. This article analyzes the power dynamics and gender matters that are behind this subversive reinvention of the witch hunt. Thus, we study the alegoric background, that we allow to read it as an antifrancoist denunciation or, better, as a feminist accusation. For that reason, *Humo de beleño* is the paradigm of this subversive and activist playwriting against the oppressive power that Spanish feminist women playwrights were looking for in the eighties.

Keywords: Spanish theatre, Calderón de la Barca's Award, witchcraft, feminism, Spanish women playwrights

CORDONE, GABRIELA, Teatro y feminismo lésbicos: confluencias y divergencias, pp. 19-34

Resumen: Partiendo de unas consideraciones históricas, ideológicas y terminológicas sobre el feminismo lésbico y su relación con el feminismo a secas, este trabajo propone reflexionar, en primer lugar, sobre las intenciones y las finalidades del teatro lésbico en general y, en segundo término, sobre dos obras en particular: *CHICAS*, de Carmen Losa y *Eudy*, de Itziar Pascual. Estas dos obras abordan de manera muy diferente y bajo ángulos disímiles, las imbricaciones de las relaciones de poder presentes en la trama dramática y ponen no solo de manifiesto la discriminación de sexualidad sino también de clase y raza.

Palabras clave: Teatro español – Feminismo – Feminismo Lésbico – Carmen Losa – Itziar Pascual

Abstract: Based on some historical, ideological and terminological considerations about lesbian feminism and its relationship with feminism in general, this work proposes to reflect on the intentions and purposes of lesbian theatre on two plays in particular: *CHICAS*, by Carmen Losa and *Eudy*, by Itziar Pascual. These two plays deal in a very different way and from diverse angles, with the overlapping of power relations present in the dramatic plot and highlight not only discrimination of sexuality but also of class and race.

Keywords: Spanish theatre – Feminism – Lesbian Feminism – Carmen Losa – Itziar Pascual

ESCOBAR SARDIÑA, VIRGINIA, Kay baila su mambo rabioso al polirritmo caribeño en JFKSDQJFK de Josefina Báez, pp. 35-53

Resumen: Este artículo tiene como objetivo ofrecer un análisis de la subjetividad de Kay, personaje principal que la artista *dominicanyork* Josefina Báez construye en su texto performance unipersonal *JFKSDQJFK*. Kay – mujer, inmigrante de la República Dominicana en Nueva York, negra, de clase trabajadora – reivindica estos cinco rasgos que la caracterizan. Ella entreteje estas cinco identidades marginales, bordeándolas hasta reterritorializarlas en su subjetividad, sacudiéndose todo tipo de estereotipos. A través del movimiento, Kay revela los ritmos car-

ibeños, que se superponen para crear un conjunto polirrítmico, según concebido por Antonio Benítez Rojo, un entramado en escena donde despliega su mambo rabioso en clave femenina. Sin olvidar el género dramático al que pertenece esta obra, este análisis también se fundamenta en la dramaturgia desarrollada por José Luis García Barrientos, cuya teoría arropa este comentario dramático. Por lo tanto, en este artículo se entremezclan los trazos más gruesos del personaje y del espacio dramático para así observar el polirritmo que sucede en Kay.

Palabras clave: subjetividad femenina, polirritmo, Caribe, Josefina Báez, dramaturgia

Abstract: This article aims to offer an analysis of Kay's subjectivity, the main character in the performance text *JKSDQJFK*, constructed by the Dominican artist, Josefina Báez. Kay – a black immigrant working class woman in New York from the Dominican Republic – vindicates these 5 traits that characterize her. She weaves together these five marginal identities, bordering them until achieving a reterritorialization of them in herself, shaking off all stereotypes. It is through movement that Kay reveals her Caribbean rhythms that overlap each other in order to create a polyrhythmic compound, as conceived by Antonio Benítez Rojo. Thus, portraying a staged rhythm net where she can display her rabid mambo in a feminine key. Furthermore, this analysis is also based on the dramaturgy developed by José Luis García Barrientos, whose drama theory is one of the cornerstones of this article. Therefore, here the dramatic character and the dramatic space meet so we can observe the polyrhythm that happens in Kay.

Keywords: feminine subjectivity, polyrhythm, Caribbean, Josefina Báez, dramaturgy

PELED CUARTAS, RACHEL, Poder femenino en pluma masculina: Travestidas, poetisas, esclavas y damas judías en *Los cuadernos de amor* de Yaacov Ben Elazar, Toledo S. XIII, pp. 103-125

Resumen: A lo largo de las últimas décadas el análisis de la representación femenina en la literatura medieval había sido mayormente influido por una perspectiva dicotómica que observaba a la mujer de un modo polarizado «Ave – Eva». No obstante, dicha perspectiva tiende a ignorar el sentido subversivo de la intervención femenina en el orden patriarcal. El presente artículo ilumina los diferentes aspectos del cuerpo femenino en la literatura hispano-hebrea medieval. Me enfocaré en la mirada, el discurso, las acciones y el «mis – en – scène» en obras de prosa rimada escritas en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media. Una lectura detenida de obras como *Las Historias de Amor* de Yaacov Ben Elazar o *Melitsat Efer veDinah* revela el uso subversivo que hicieron los escritores masculinos con las voces femeninas.

Palabras clave: Literatura hebrea medieval, prosa rimada, representación femenina, Yaacov Ben Elazar, Vidal Benbenist.

Abstract: Feminine representation in medieval literature was treated normally over the last decades by means of the dual scheme «Ave – Eve». Nevertheless, this perspective leaves out the subversive value of women intervention

in the patriarchal order. This article will cast light on the different aspects of women's body as represented in Medieval Hebrew Literature. I will touch upon aspects such as feminine gaze, talk, act and «staging» in rhyming works composed over the late Middle Ages in the Iberian Peninsula in Spanish – Hebrew narrative. Dealing with works such as the *Love Stories* of Yaacov Ben Elazar or *Melitsat Efer veDinah* of Vidal Benbenist will get the reader be acquainted with feminine subversive voices as used by masculine writers.

Keywords: Medieval Hebrew Literature, rhyming narrative, feminine representation, Yaacov Ben Elazar, Vidal Benbenist.

PENA LÓPEZ, Claudia, El alegato feminista en *La disputa de Marivaux*, pp. 127-142

Resumen: Este artículo se interesa por el papel pionero y atemporal de Marivaux en la defensa de la igualdad entre mujeres y hombres durante un siglo XVIII globalmente descrito como misógino. Para ello, el estudio de *La disputa* resulta fundamental, pues se trata de una obra que refleja la filosofía reivindicativa de su autor. Mediante el sentimiento amoroso, Marivaux sienta las bases de la reciprocidad amorosa. De la mano de cuatro jóvenes (dos hombres y dos mujeres) criados al margen de la sociedad desde su nacimiento, el dramaturgo se sumerge en el inescrutable sendero de la inconstancia, lo que le permite proclamar que el ser humano, cuando se encuentra desprovisto de la artificiosa influencia social, deja aflorar su auténtica naturaleza, que no entiende de géneros.

Palabras clave: Feminismo, inconstancia, Marivaux, mujer, social.

Abstract: This article focuses on the study of the pioneer and timeless role of Marivaux in the defense of equality between women and men, in a century which was unfavorable to women. Marivaux writes about human being despite their gender. We see Marivaux as a feminist and *La dispute* as a crucial piece, reflecting the author's activist philosophy. The author sets the basis of the reciprocity in love through four young men and women, raised outside society from their birth. The fact that they are devoid of the artificial social influence leads this study to take an interest in human's tendency to infidelity (inconstancy), which is not a matter of gender.

Keywords: Feminism, inconstancy, Marivaux, society, women

TREMBLAIS, MATHILDE, Virginie Despentes, Ovidie y Émilie Juvet: los orígenes de la creación del cine post-pornográfico femenino de lengua francesa, pp. 85-102

Resumen: Este artículo propone interesarse por la aparición del cine post-pornográfico femenino o feminista francés. Tras un estudio de las premisas de este cine, el análisis profundizará en las nociones de 'post-pornografía' o de 'post-porno' y en sus planteamientos teóricos. La reflexión se desarrollará en torno a los trabajos fílmicos de tres autoras y artistas que han permitido la creación del cine-post-pornográfico francés: Virginie Despentes con su obra *Baise-moi*, Ovidie quien defiende un porno femenino anti-mainstream y Émilie Juvet, la instigadora en Francia de un porno feminista *queer*. El objetivo de

este artículo es mostrar cómo las tres autoras y artistas citadas han propulsado la creación de una nueva pornografía hecha por mujeres y cómo, a través de sus múltiples aportaciones, han convertido la post— pornografía femenina o feminista en un género de pleno derecho.

Palabras clave: feminismos pro-sexo, queer, minorías sexuales, cuerpo femenino, cine explícito alternativo.

Abstract: This article proposes to be interested in the emergence of post-pornographic French feminine or feminist cinema. After a study of the premises of this cinema, the analysis will delve into the notions of 'post-pornography' or 'post-porn' and their theoretical approaches. The reflection will take place around the filmic works of three authors and artists who have allowed the creation of French post-pornographic cinema: Virginie Despentes with her work *Baise-moi*, Ovidie who defends anti-mainstream female porn and Émilie Juvet, the instigator in France of a queer feminist porn. The objective of this article is to show how the three aforementioned authors and artists have promoted the creation of a new pornography made by women and how, through their multiple contributions, they have turned feminist or feminist post-pornography into a genre in its own right.

Keywords: pro-sex feminisms, queer, sexual minorities, female body, alternative explicit cinema.

TSVETOSLAVOVA KRASTEVA, Stefani, Teatro transmedia desde una perspectiva de género: *La cocina de Wesker/Peris-Mencheta*, pp. 143-165

Resumen: *La cocina*, dirigida por Sergio Peris-Mencheta, nos permite observar cómo el teatro transmedia puede aportar nuevos modos teatrales a los espectáculos del siglo XXI que tanto dependen de lo digital. El desarrollo de las nuevas tecnologías nos hace experimentar desde lugares distintos a los tradicionales. En el caso de la obra que aquí estudiamos nos centramos en analizar una de las posibilidades que nos da el teatro transmedia: cómo se puede conseguir dar visibilidad y protagonismo a personajes femeninos que en el espectáculo en vivo no tienen gran importancia para la trama.

Palabras clave: teatro, transmedia, espectáculo, perspectiva de género, nuevas tecnologías.

Abstract: *La cocina*, a play directed by Sergio Peris-Mencheta, offers the possibility of observing how transmedia theater can bring new forms of theatrical performances to 21st-century shows, all of them so dependent on technology. The development of new technologies makes us experiment from places other than the traditional ones. In the case of this particular play, the focus of attention lies on analyzing one of the possibilities that transmedia theater gives us: how female characters can gain visibility and prominence despite not having great importance for the plot in live performances.

Keywords: theatre, transmedia, performance, gender perspective, new technologies

CADEVILLA, MARÍA, La mirada femenina en los live cinema shows de Katie Mitchell, pp. 169-189

Resumen: El objeto de este artículo se centra en las escenificaciones multimedia teatrales de la directora británica Katie Mitchell, desde *Waves* (2006) hasta *Orlando* (2019). El interés radica en su tributo feminista, mediante su personal lectura de los textos fuente y singular utilización del audiovisual en la escena. Si bien la directora se suma a una corriente contemporánea que no ha dejado de experimentar con la proyección de imágenes en directo no son pocos los directores de escena que recogen el testigo multimedia de las aportaciones de Mitchell para contar sus propias historias.

La directora se remonta a las investigaciones de la crítica norteamericana Laura Mulvey para desmontar la mirada masculina, dominante en las estructuras de las artes visuales y la literatura, con el fin de encontrar una fórmula más acorde a su percepción personal del mundo y ampliar una representación sesgada de la realidad que sitúa a la mujer como objeto de placer del hombre.

Mitchell hace uso del lenguaje audiovisual para ampliar las perspectivas del espectador teatral del siglo XXI a través de la simultaneidad de estímulos, el *pluriperspectivismo* y la subjetividad, alejándose paulatinamente de *la pieza bien hecha* para crear una fórmula innovadora en el terreno del teatro multimedia: los *live cinema shows*.

Palabras clave: Katie Mitchell, Laura Mulvey, feminismo, multimedia, teatro contemporáneo.

Abstract: The purpose of this analysis focuses on Katie Mitchell's multimedia productions, from *Waves* (2006) to *La maladie de la mort* (2018). The interest lies in her feminist tribute through her personal view of the source texts and her unique use of audiovisuals on the stage. Although the director joins a contemporary trend that has not stopped experimenting with the projection of live images, there are already quite a few stage directors who pick up Mitchell's contributions to tell their own stories.

The director goes back to the investigations of the American critic Laura Mulvey to dismantle the dominant male gaze in visual arts and literature structures in order to find a more suited formula for her personal perception of the world and to broaden a biased representation of reality that places women as an object of man's pleasure.

Mitchell uses audiovisual language to broaden the perspectives of the 21st century spectator through the simultaneity of stimuli, *pluriperspectivism* and subjectivity, gradually moving away from the *well-made piece* to create an innovative formula in the field of multimedia theatre: live cinema shows.

Keywords: Katie Mitchell, Laura Mulvey, feminism, multimedia, contemporary theatre.

GIMENO MARTÍNEZ, Manel, Miguel del Arco en los ensayos de Ricardo III: metodología de trabajo y poética del director, pp. 191-213

Resumen: Miguel del Arco es uno de los directores más representativos de la escena española contemporánea. A partir de la asistencia de forma íntegra al pro-

ceso de ensayos de su espectáculo *Ricardo III*, estrenado el pasado 10 de octubre de 2019 en El Pavón Teatro Kamikaze, este artículo lleva a cabo un análisis del proceso creativo, atendiendo a la metodología de trabajo del director. Al respecto se toman en consideración una serie de líneas maestras en su proceder como director de escena y se pone el acento en dos aspectos: el trabajo colaborativo con sus creadores y la dirección de actores. De esta forma, se pretende llevar a cabo una aproximación a la poética escénica del director madrileño.

Palabras clave: Miguel del Arco, *Ricardo III*, proceso de ensayos, poética escénica.

Abstract: Miguel del Arco is one of the most representative directors of the contemporary Spanish scene. From the complete attendance to the rehearsal process of the play *Ricardo III*, premiered on October 10th, in 2019 at The Pavón Kamikaze Theatre, this paper analyses director's work methodology. In this regard, a series of master lines are taken into account in his proceeding as stage director and emphasis is placed on two aspects: the collaborative work with the creators and the direction of the actors. In this way, a close approach to the stage poetics of the Madrid-born director will be carried out.

Keywords: Miguel del Arco, *Richard III*, rehearsal process, stage poetics

Este volumen forma parte de los objetivos investigadores del Instituto del teatro de Madrid y del Seminario de Estudios teatrales. Se adscribe a «TEAMAD--Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid», proyecto de investigación realizado en el Instituto del Teatro de Madrid (UCM) al amparo de la convocatoria de Proyectos de Investigación en Humanidades de la Comunidad de Madrid (H2015/HUM3366).

TEAMAD

ITEM

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID

TEATRERO .COM

PYGMALION

Revista de teatro general y comparado

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Extensión

1.1. Los artículos tendrán una extensión de 12 a 15 páginas (6000-8000 palabras) y las reseñas de 3 a 4 (1700-2500 palabras).

1.2. Los trabajos se entregarán en soporte informático (Word).

1.3. Cada folio tendrá un máximo de 32 líneas a espacio y medio, con arreglo a la siguiente configuración: 2,5 cm. en márgenes superior e inferior; 3 cm. en márgenes derecho e izquierdo.

1.4. Se utilizará el tipo de letra Times New Roman y los siguientes tamaños:

- Tamaño 12 para el texto normal
- Tamaño 11 para las citas sangradas (importante: sólo se sangrarán los textos de las fuentes primarias, no los de las secundarias)
- Tamaño 10 para el texto de las notas.

2. Encabezamiento

2.1. El título del artículo irá encabezando, todo él en letras versales y versalitas, y sin comillas, el trabajo.

2.2. En la publicación aparecerá el nombre y apellidos del autor, seguido del nombre de la universidad o institución a la que pertenezca, en letra cursiva.

2.2. Se incluirán dos resúmenes, en español y en inglés.

3. Forma de citación

3.1. Las citas bibliográficas se harán de acuerdo con el siguiente modelo:

a) Cuando la referencia es general, se citará el apellido o apellidos del autor seguidos del año, sin coma separadora y entre corchetes, p.e.:

«Valbuena Briones [1980] conjetura que una de estas comedias tempranas podría ser la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, de asunto devoto».

b) Cuando se quiera hacer constar el número de páginas, este se indicará después del año y de dos puntos sin abreviatura alguna delante, p.e.:

«Sobre los mecanismos de la comedia de capa y espada existen dos trabajos fundamentales: Serralta [1987: 22-53] y Arellano [1988: 34-40]».

4. Disposición de la Bibliografía

4.1. La Bibliografía irá recogida al final del artículo, ordenada alfabéticamente. Cuando de un mismo autor aparezcan citadas varias obras, se seguirá un criterio cronológico; en el caso de que de un autor se citen dos o más estudios aparecidos el mismo año, se hará constar detrás de éste una letra minúscula.

4.2. Se excluirán de esta lista las consideradas fuentes primarias: es decir ediciones de las obras estudiadas. Por ejemplo, en un artículo sobre Calderón de la Barca, las citas de las ediciones que se mencionen irán en nota a pie de página, de acuerdo con la disposición tradicional; p.e:

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruicshank, Madrid, Castalia, 1981.

4.3. En cuanto a la disposición de cada entrada bibliográfica, se ejemplifican tres casos diferentes: de libro individual, de artículo en revista y de artículo en libro colectivo:

a) Libro individual: apellidos y nombre en versales y versalitas, año de publicación entre paréntesis, seguido del título en cursiva, más el lugar y la editorial, separados por comas; p.e.:

Morón Arroyo, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

b) Artículo en revista: apellidos y nombre en versales y versalitas, año de publicación entre paréntesis, seguido del título del artículo entre comillas, el nombre de la revista en cursiva, número del volumen, y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

Serralta, Frédéric (1998): «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, pp.83-93.

c) Artículo en volumen colectivo: apellidos y nombre en versales y versalitas, seguidos del título del artículo entre comillas, año de publicación entre paréntesis, el título del volumen en cursiva, seguido de la abreviatura ed. más el nombre (sólo la inicial o iniciales) y los apellidos del editor o coordinador, título del volumen en cursiva, lugar, editorial, año, número del volumen -si procede- y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

Wardropper, Bruce W. (1976): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, ed., M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, II, pp. 714-722.

5. Entrega de originales

Los trabajos se enviarán al correo de la revista en formato Word, pygmalion@ucm.es, sin información del autor para garantizar el anonimato. En el texto del correo electrónico deben incluirse los datos de contacto del autor/es: nombre, adscripción institucional o profesional y teléfono de contacto. Los autores, que recibirán copia de su trabajo en caso de ser aceptado y publicado, son los responsables del contenido del mismo. La aceptación de un original para su publicación supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

6. Datos de contacto

Pygmalion. Revista de teatro general y comparado, fundada, dirigida y coordinada por el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), tiene su sede en la Facultad de Filología, Edif. D, Despacho 00.327, Universidad Complutense, Ciudad universitaria s/n, 28040-Madrid (ESPAÑA). Telf.: +34 91 394 77 56; e-mail: pygmalion@ucm.es

Proscenio /

Introducción

Ana Contreras y Alicia de Blas

Teatro y feminismo lésbicos: confluencias y divergencias

Gabriela Cordone

Kay baila su mambo rabioso al polirritmo caribeño en JFKSDQJFK de Josefina Báez

Virginia Escobar Sardiña

Brujería y disidencia feminista en Humo de beleño (1986), de Maribel Lázaro

Alejandro Coello Hernández

Pornoterrorismo y violencia. Estrategias estético-estilísticas en la obra de Diana J. Torres

Álvaro Caboalles

Virginie Despentes, Ovidie y Émilie Jouvett: los orígenes de la creación del cine post-pornográfico femenino de lengua francesa

Mathilde Tremblais

Poder femenino en pluma masculina: Travestidas, poetisas, esclavas y damas judías en Los cuadernos de amor de Yaacov Ben Elazar, Toledo S. XIII

Rachel Peled Cuartas

El alegato feminista en La disputa de Marivaux

Claudia Pena López

Teatro transmedia desde una perspectiva de género: La cocina de Wesker/Peris-Mencheta

Stefani Tsvetoslavova Krasteva

La mirada femenina en los live cinema shows de Katie Mitchell

María Caudevilla

Miguel del Arco en los ensayos de Ricardo III: metodología de trabajo y poética del director

Manel Gimeno Martínez

Tertulia /

Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo y director del teatro.

El nuevo pacto de Jordi Casanovas con el público: Teatro-Documento en España

Svetlana Antropova y Elisa Garcia-Mingo

Tablas /

La (im)probabilidad del tiempo

José María Esbec

La piedra blanca (o la improbabilidad de la inocencia)

Ernesto Caballero

Parnasillo /

Foro /



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

