



«PARA QUE SE REPRESENTE ESTA COMEDIA APARENTE
QUE HACE EL HUMANO SENTIDO»: REPRESENTAR LA
COMEDIA HOY PARA QUE NO SE OLVIDE EL AYER.

*“SO THAT THIS PLAY, BORN OF HUMAN INGENUITY, IS
PERFORMED”: PERFORMING COMEDIA TODAY LEST YESTERDAY
BE FORGOTTEN*

Alejandra Juno Rodríguez Villar

Hanover College

(rodriguezvillar@hanover.edu)

<https://orcid.org/0000-0002-5492-3607>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.01

ISSN 2444-3948

Resumen: Fuera de los festivales, la Comedia como producto cultural aurisecular está en riesgo de convertirse en un elemento desarraigado en la cultura contemporánea. Varios son los fenómenos contra su pervivencia integrada: la deconstrucción de los conceptos de lo propio y lo canónico, la falta de identificación de las nuevas generaciones, o el proceso ético y estético de la refundición y *proximización*. Se propone una tarea didáctica y divulgativa que acerque la comedia al gran público en una forma cercana a su concepción, a través de la creación de filmes en las instituciones de educación superior. Estos filmes, como parte de un proyecto educativo de humanidades digitales y públicas, integrarían un accesible repositorio de películas basadas en comedias, facilitarían el trabajo interdisciplinario, y proveerían al educador de medios expresivos para enseñar la Comedia más allá del papel, además de proporcionar a los estudiantes un aprendizaje basado en la experiencia.

Palabras Clave: Comedia, educación, películas, humanidades digitales, humanidades públicas.

Abstract: Outside of festivals, the *Comedia* as a Golden Age cultural product is at risk of becoming an uprooted element in contemporary culture. There are several phenomena against its integrated survival: the deconstruction of the concepts of “own” and “canonical,” the new generations’ lack of identification, and the ethical and aesthetic processes of reworking and proximation. We propose here a didactic and informative task that brings comedy (closer to its original conception) to general audiences through the creation of films in higher education institutions. As part of an educative digital humanities and public humanities project, these films would integrate an accessible repository of films based on comedies, facilitate interdisciplinary teaching, and provide the educator with expressive means to teach and show the *Comedia* beyond the paper, in addition to providing students with experience-based learning.

Key Words: *Comedia*, Education, Films, Digital Humanities, Public Humanities.

Sumario: 1. Resistencia en el siglo XXI. 2. Innovación en el siglo XXI. 3. A modo de coda. 4. Obras Citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ALEJANDRA JUNO RODRÍGUEZ VILLAR es profesora asociada de español en Hanover College. Cuenta con un doctorado en Historia del Teatro Español por la Universidad de Santiago de Compostela y un doctorado en Romance Studies por la Duke University. Su investigación se centra en el teatro barroco español, especialmente en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, los que estudia desde una perspectiva cognitivo-literaria. También dirige *The Barrack*, una compañía teatral integrada por estudiantes y dedicada a crear telefilmes en español a partir de Comedias. Sus intereses académicos giran torno a la cognición, las emociones, los procesos de toma de decisiones, la estructura de la trama, el humor, y las humanidades digitales y públicas. Ha publicado en revistas como *Comedia Performance* y *Frontiers on Integrative Neuroscience*, y es autora del monográfico *Cuando Compostela subió el telón: crónica sentimental de la década dorada del teatro santiagués* (Alvarellós, 2011).

I. RESISTENCIA EN EL SIGLO XXI

Cuando Zygmunt Bauman nos habló de la modernidad líquida a principios del siglo XXI, el sociólogo polaco presentaba un mundo que en los últimos años se ha convertido en nuestra realidad cotidiana. Lo que otros autores han llamado la Posmodernidad o Modernidad Tardía, en el concepto líquido de Bauman toma forma de metáfora sensorial que se materializa en la ausencia de terreno firme bajo nuestros pies. Según este, y como explica en el prólogo a su libro *Modernidad Líquida* (Bauman, 2000), la sociedad líquida es aquella en la que nada dura demasiado tiempo, no hay referencias estables, y espacio y tiempo quedan desasociados de manera irreversible.¹ Debido a la volatibilidad de este tipo de sociedad, las estructuras en las que se apoyaban los vínculos humanos desaparecen, y esos mismos vínculos se convierten en provisionales a la par que quebradizos. Esto redundará en la desaparición del sentido de comunidad y en la hipertrofia del concepto de individualidad.

Tal fragilidad unida a la revolución tecnológica nos coloca en la cultura de la inmediatez, uno de los rasgos más característicos de esta sociedad líquida, tal y como apunta John Tomlinson (2007) en *The culture of Speed; the Coming of Immediacy*. Ya no son sólo las noticias lo que envejece en 24 horas. Sobrevivimos al bombardeo continuo de infinidad de estímulos que se tornan obsoletos a los pocos minutos. Los gigantes tecnológicos manipulan nuestra química obligando a nuestros centros cerebrales responsables del placer, de la recompensa, a vivir en un constante estado de ansiedad pendientes de la siguiente descarga de dopamina (Meshi et al., 2015). Un «me gusta», una actualización del «feed», no sólo implica la efímera vida de lo que consumimos, sino, asimismo, la velocidad con que la necesitamos ser sorprendidos de nuevo. No son buenos tiempos para la gratificación aplazada. Si Bauman hablaba de sociedad líquida en cuanto a lo afectivo y a lo laboral, y hablaba de cómo el espacio se ha comprimido en un Aleph Borgiano gracias a las tecnologías de la información, Tomlinson nos recuerda que este nuevo ritmo nos hace entender de una manera diferente el paso del tiempo. El tiempo se comprime en un presente total en una visión diacrónicamente aperspectivista. Lo que está fuera del presente o no existe o ha de ser insertado en el mismo, hiper-filtrado por la perspectiva contemporánea. De ahí, las críticas desde el mundo académico del estudio de la historia a través de una lente presentista. En su artículo, *Is History History?*, James

H. Sweet (2022)², presidente de la American Historical Association, se lamentaba de las dos vertientes en las que este presentismo se da: en primer lugar, concediendo poco interés al pasado anterior al siglo XIX, palpable en la disminución de historiadores especializándose en la historia previa al mundo moderno y, en segundo lugar, en la interpretación del pasado según los prismas contemporáneos. La crítica se basa en que si bien es cierto que es imposible mirar al pasado desde cualquier otro punto de vista que no sea nuestro presente, doblar la apuesta en este proceder puede desembocar en una completa incompreensión del ayer.

La Modernidad Tardía implica una fractura cultural en las comunidades previamente existentes; una fractura que si bien imperceptible en los primeros estadios, en los últimos tiempos se ha acelerado de manera que los grupos humanos, lejos de permanecer estables, se reconfiguran sistemáticamente con relación al nuevo producto cultural y a aquellos llamados a consumirlo. Estos grupos se intersecan en diferentes categorías y varían su constitución como lo hace un líquido en diferentes recipientes. Esto se debe en gran manera a la irrupción de numerosas plataformas para la creación y la diseminación cultural que ofrecen una oferta inacabable, a juego con la hiperindividualidad en la que vivimos, y que hacen muy difícil la compartición. La tradición, del latín *tradere* significa donación, entrega, y por lo tanto opera dentro de una comunidad que no la cuestiona pues la entiende como cierta, propia y articuladora. El artículo 2 de la declaración de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO recoge la tradición como uno de los elementos fundamentales de este patrimonio, pero la volubilidad de la sociedad contemporánea, acentuada por el incremento de los flujos migratorios, elimina uno de los componentes vitales de la tradición: la repetición; una repetición llevada a cabo por aquellos que entienden la tradición como cierta, propia y articuladora. Y la repetición, como sinónimo de redundancia, no puede colmar nuestra necesidad perentoria de ser sorprendidos.

La cultura anterior a ayer se convierte en un concepto museístico en el sentido de su desnaturalización más exacerbada: su extirpación de sus coordenadas espaciotemporales. Lo que en su momento nace de manera orgánica, con una serie de funciones que responden a un conjunto de necesidades del momento y lugar, ya no tiene cabida en un contexto que se autopercibe como radicalmente distinto: categorías contemporáneas son a menudo esgrimidas como insalvables obstáculos para

establecer una conexión con la producción cultural del pasado. Y no sólo eso, estamos además en un contexto en el que la tecnología ha llevado la competición por la creación de contenido a su grado máximo. No es hasta el siglo XVIII que el concepto de originalidad toma fuerza en la cultura occidental, estrechamente unido al desarrollo capitalista y al concepto de propiedad intelectual. Previamente, lo valorado es aquello que guarda similitud con lo clásico. Hay una conciencia clara de conservación, de transmisión, que resulta fracturada irremisiblemente con el auge del individualismo. Todo esto, facilitado por una economía en expansión que no sólo democratiza la educación, sino también los medios de producción y reproducción. La aparente desconexión entre una cultura asentada en las categorías apriorísticas y otra cultura líquida en perpetuo nomadismo se incrementa con el siempre creciente número de individuos generadores de la misma, que reclaman su lugar en la totalidad de la producción cultural. Las tasas de alfabetización en la Europa de la Edad Moderna rondaron el 20% de la población hasta la llegada de la Ilustración (Eskelson, 2021). En la Unión Europea, en 2019, ese porcentaje era del 99%³. Más aún, el crecimiento económico, además de incrementar la demanda cultural, también ha propiciado toda una red de suministros que dejan tiempo suficiente para la creación, cuando antes esta estaba reservada a muy concretos segmentos sociales. Hoy en día, internet facilita una plataforma infinita de auto-publicación y reproducción, y todos podemos ser, en potencia, agentes culturales «publicados». La competición es tal ya sólo en términos contemporáneos, que se convierte en un obstáculo mayúsculo el tener que competir asimismo con autores que llevan siglos muertos. El caso del teatro es incluso más complejo, al ser el arte dramático el resultado de diversos creadores que sinérgicamente contribuyen al resultado final. La cercanía a lo originalmente escrito, o a las coordenadas en las que obra fue concebida desaparecen a favor de licencias creativas que convierten el texto en un pretexto.

En esta circunstancia, ¿puede sobrevivir la Comedia? ¿Puede el espectador contemporáneo tener fácilmente una experiencia cercana a cómo la Comedia fue concebida por sus primeros artífices? ¿puede la Comedia resistir el envite de luchar contra los elementos de la posmodernidad? Los numerosos festivales de teatro clásico en la península constatan el interés que este teatro concita. Entre ellos se cuentan el festival de Almagro, fundado en 1978, Clásicos en Alcalá, fundado en

2001, y convertido en 2021 en Festival Iberoamericano del Siglo de Oro, y Olmedo Clásico, fundado en 2006. Un repaso a sus programaciones de 2022 revela que además de Comedias, en sus carteleras también abundan versiones sobre Comedias, obras contemporáneas sobre temas y textos auriseculares, textos clásicos de las tradiciones de otras lenguas (Shakespeare, Molière), y teatralizaciones de textos no dramáticos pre-modernos. Un buen ejemplo de esto último es la dramatización en gallego, ubicada en la sociedad contemporánea, de las *Cantigas de Santa María*, espectáculo titulado *Estrela do Día* y que pudimos ver en Almagro en 2022 a cargo de Produccións Teatrais Excéntricas. En el mismo festival, también se presentó una dramatización de *El PoPol Vuh*, una obra precolombina que recoge narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo quiché, a cargo de la compañía Escenarte de Guatemala⁴.

Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España, creada en 1986, supone un extraordinario impulso que, al igual que los festivales, se ve confinado por los límites propios del teatro en cuanto al alcance de audiencias. La orden de su creación en 1986 ya reconoce la fractura de la tradición, y nace así con la finalidad de: «por una parte cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras del teatro clásico español y de otra, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos universales, desde los griegos hasta los del siglo XIX, cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de los textos procedentes de este patrimonio teatral»⁵. La Orden CUL/3355/2010, de 21 de diciembre, por la que se aprueba el Estatuto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico como centro de creación artística del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música insiste: «La CNTC tiene como misión recuperar, conservar, revisar y difundir el patrimonio teatral español anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro, pudiendo abordar, asimismo, de manera ocasional, el repertorio clásico universal»⁶. En la temporada 21-22 la CNTC ha producido trece montajes⁷, de los cuales tres son Comedias del Siglo de Oro. Una de ellas es *Numancia* de Cervantes, si queremos incluirla en la definición de Comedia, y las otras dos son *La gran Cenobia*, de Calderón, y *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Aparte de esto se incluyen tres reinterpretaciones, una de *Fuenteovejuna*, desde presupuestos estéticos de Costa de Marfil, *Ternura y Derrota*, subtitulada *Diálogos contemporáneos a partir de Numancia*, y *Restos del fulgor nocturno*,

Diálogos contemporáneos a partir de Lo fingido verdadero. También hay un montaje infantil, *Lope sobre ruedas*, un espectáculo de narración oral sobre textos y vida de Lope de Vega. Sigue la lista con una versión sobre un texto en prosa de Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, y tres obras cortas de tres autoras del siglo XIX, Pardo Bazán, Víctor Catalá (pseudónimo de Caterina Albert) y Joaquina Vera; dos espectáculos contemporáneos sobre personajes barrocos, *La Baltasara*, y *Caravaggio, Vermeer y Velázquez* y, por último, una obra de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* y una visión contemporánea sobre Ricardo III también de Shakespeare, *Richard III Redux*.

Esta formidable oferta deja, sin embargo, una pregunta en el aire: ¿Es necesario un esfuerzo de dedicación exclusiva al teatro español pre-renacentista, renacentista y barroco, esfuerzo entendido como tarea divulgativa y pedagógica de acercamiento a los textos originales? Y reconozco aquí la dificultad de definición de «acercamiento», pero adoptemos, con el objetivo de operatividad, una cierta fidelidad al texto original, en forma y fondo, y a la experiencia escénica con que la obra fue concebida. ¿De qué manera puede uno acceder a puestas en escena cercanas a lo que los autores españoles y novohispanos escribieron e idearon, dentro de las coordenadas estéticas y éticas de la sociedad en que esos textos fueron creados? Una vez más, el teatro, como el arte multimodal que es, ofrece grandes resistencias para una categorización clara entre ortodoxia y heterodoxia.

Aparte de por la comprensión de tiempo y espacio, la Modernidad Tardía se caracteriza también por la hiper-comercialización de la cultura. Al ser desposeída de su función natural, tiene más probabilidades de sobrevivir aquella que es convertida en un producto de consumo basado en factores exógenos a sí misma. Esto es, la mercantilización es hoy en día el pasaporte a la perpetuación en este mundo continuamente cambiante. En la esfera occidental, Shakespeare cumple la función de mercancía antonomástica del teatro del Renacimiento. Es el souvenir en el que el turista histórico se apoya para poder decir que ha estado en la Europa de la Primera Edad Moderna. Y no sólo metafóricamente. La mercantilización del dramaturgo isabelino también se expresa en todo tipo de recuerdos materiales que se pueden comprar en Stratford-upon-Avon y en muchos otros lugares. Shakespeare es una marca⁸. No obstante, pese a haber sido convertido el bardo en el *epltoim* del teatro de la Primera Edad Moderna europea, también empieza a perder tracción.

Aunque el caso anglófono es diferente al hispánico por muchas razones, traigo aquí a colación a Shakespeare justamente por su supuesta fortaleza como producto cultural capaz de traspasar épocas y fronteras. Entre otros ejemplos, en 2007 la ACTA (American Council of Trustees and Alumni), publicaba un informe titulado «The Vanishing Shakespeare»⁹ en el que listaba el sorprendente número de instituciones universitarias estadounidenses que ya no exigen haber estudiado al autor de *Hamlet* para obtener un grado en lengua inglesa. Entre los argumentos para relegar a Shakespeare se cuenta sobre todo la falta de tiempo para enseñar todo lo que se puede enseñar, producción que, como hemos visto, aumenta de manera exponencial. Asimismo, se aduce la dificultad de entender su lenguaje, y también el hecho de que Shakespeare no escribe sobre temas universales. Como asevera Michael LaPointe en *The Paris Review*: «Contemporary criticism locks Shakespeare in the era Jonson claimed he transcended—the patriarchal, class-divided, white Western world of late Tudor and early Stuart England»¹⁰. Esta aseveración revela la creciente querencia a un reflejo más literal que figurativo. Con respecto a las antiguas colonias inglesas tenemos el reciente ejemplo de Nueva Zelanda, donde el *New Zealand's Arts Council* ha retirado el apoyo económico al Sheilah Winn Shakespeare Festival, en el que estudiantes de educación secundaria compiten con montajes sobre el dramaturgo inglés. La decisión se ha tomado debido a que el festival se enfoca en un «canon of imperialism» y porque, a pesar de gozar de gran popularidad entre los adolescentes, «did not demonstrate the relevance to the contemporary art context of Aotearoa in this time and place and landscape»¹¹. Sobre el polémico tema del hiperpresentismo, esto es, si la actualidad ha de estar presente no solo en el subtexto, sino de manera explícita sobre el escenario y también en el texto, Michael Deacon, columnista y editor de *The Telegraph*, dice: «I merely wonder why on earth we should want the plays of Shakespeare to 'represent modern Britain' in the first place. After all, they aren't meant to represent modern Britain, what with their all being set a minimum of 410 years ago»¹².

Volviendo a España y con diferente posición se manifiesta Natalia Menéndez, responsable del Festival Clásico de Almagro entre 2010 y 2017: «When something is related to our times, and Golden Age is related to our times, there are things that need to be modified and treated. [...] We need to give the «today»; otherwise, Golden Age is too far away. Only mediocre creators don't do it. They do it as a business model,

because in Spain, there was a time when putting on a classic was to make money (with the schools and such). But then you are not a creator, you are an accountant, an economist, or someone who does merchandising» (Cowling et al., 2021). Michael Deacon y Natalia Méndez encarnan aquí el eterno debate entre la resignificación y la desnaturalización. Esta oposición abre nuevas interrogantes para más debates: si bien es verdad que cada período reconstruye los memes¹³ a su propio gusto (por ejemplo: la transformación del meme «el amor es ciego» del mito de Psique y Cupido a *La bella y la bestia* de Disney), también es innegable que durante siglos se han seguido leyendo las mismas obras sin necesidad de procesos de aproximación. Es esta una práctica que parece haberse acentuado recientemente. ¿Quiere esto decir que hemos desarrollado cierta intolerancia al otro histórico? Mientras que la problematización ha desaparecido a nivel espacial, se ha convertido una constante a nivel temporal. Asimismo, si bien es cierto que los argumentos no son universales (no hay duda de que una historia de acendrado individualismo será menos inteligible en una cultura más comunal), ¿no es menos cierto que los mimbres de los argumentos, las pasiones humanas, sí que lo son? ¿Y no son las emociones el más básico punto de encuentro? Hasta los primates tienen sentido de la justicia¹⁴. Todo humano puede aprehender la compasión o la venganza. Estas preguntas, como todas, están intrínsecamente ligadas a los criterios con los que el artista teatral evalúa cada componente del texto original.

Si puede la Comedia, en su forma¹⁵, conectar con el público contemporáneo, es una interrogante de amplia discusión, respondida por Lorca¹⁶ con su grupo «La Barraca» y sus representaciones de *La vida es sueño, auto sacramental* de Calderón de la Barca, o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Como decía el *Extracto de la Memoria del Teatro Universitario de La Barraca* de 1932,

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.

A estas alturas de la historia, la Comedia tiene difícil alcanzar ese grado de iconicidad (¿mercantilizada?) shakespeariana cuyo sustrato, sin embargo, tampoco es inmune a las embestidas de la Posmodernidad.

En España, en los últimos años las siluetas de las Meninas de Velázquez parecen estar consiguiendo ese estatus, no sólo con las muchas meninas dispersas por la ciudad de Madrid¹⁷, sino asimismo dando forma a los saleros y pimenteros de la clase *business* de Iberia¹⁸. Si bien esto está perpetuando, reinterpretando y divulgando la inmortal imagen, el debate sobre si es a costa de su desvirtualización está servido: recientemente, la responsable del Área de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid, Andrea Levy, ha manifestado que este fenómeno «tiene que ver con el fomento del comercio, de las tiendas y de determinadas marcas, y en ningún caso con la cultura» y ha querido «prevenir y alertar que esta utilización comercial no debería desvirtuar el símbolo de las Meninas, que son un símbolo universal fuertemente vinculado a Madrid gracias al Museo del Prado» añadiendo que «se está pervirtiendo un símbolo»¹⁹. Aun siendo capaces de evitar esa «desvirtualización» (¿resignificación?), es probable que nuestros autores auriseculares ya no puedan convertirse en iconos culturales en este mundo global tal y como lo es Shakespeare, o Molière representando a Francia, o Dante representando a Italia. España tendrá que seguir apoyándose en la prosa de Cervantes pese a haber dado luz a uno de los fenómenos teatrales más sobresalientes de Occidente. También queda en el aire cómo influirán las tendencias de descolonización eurocéntrica a la divulgación de un teatro que cuenta con más de 489 millones de hablantes nativos según el Instituto Cervantes (2019), aunque la Comedia fuera común antes de la independencia en la América hispanohablante como nos dice López-Cantos (1992): «Los autores del Siglo de Oro pervivirán en los escenarios hasta la independencia. Serán representadas las obras clásicas reiteradamente, como si se tratara de la recreación de unas modas nacidas muchos años antes».

En España, preguntar a un ciudadano al azar por tres obras escritas por Calderón o por Lope puede dar lugar a revelaciones desesperanzadoras. El sistema universitario español imposibilita en muchos casos la continuación del estudio de este teatro más allá del bachillerato regular, y en este, el teatro aurisecular está restringido a dos temas del primer curso. Aún más, las propias condiciones físicas de la Comedia, su gran número de personajes, y la dificultad de vestuario si se quiere representar visualmente cercana al barroco, hace que muchas compañías desistan del empeño, si no es con grandes modificaciones, por lo que ver obras del Siglo de Oro no es una actividad accesible para el común de

los ciudadanos, más aún en una sociedad del entretenimiento en la que se puede acceder cuando se quiera a espectáculos colosales desde la comodidad del sofá.

No es el objeto de este artículo persuadir al lector de que el teatro aurisecular en español merece un lugar prioritario en la producción cultural global, como categóricamente tampoco el ser un manifiesto sobre cómo la Comedia debe ser puesta en escena. Más bien, es este un intento de ubicarla a nivel didáctico y divulgativo, y enumerar las corrientes que afectan a su pervivencia a ese mismo nivel, además de proponer una línea de acción desde la educación para todos aquellos convencidos de que merece nuestros máximos esfuerzos. Mantenerse viva próxima a su forma original como un modo de acercarnos al pasado, para intentar entenderlo en sus diferencias con nuestro presente, y al mismo tiempo, valorar lo poco o mucho que hemos cambiado.

2. INNOVACIÓN EN EL SIGLO XXI

En la modernidad líquida es difícil argumentar a favor de la tradición. Como hemos visto, entre las nuevas generaciones existen tendencias que hacen que no necesariamente se sientan identificadas con artefactos culturales del pasado, ni a nivel de comunidad humana, ni a nivel de vivencia personal. Los cánones que han perdurado durante siglos como elemento de autoridad están siendo reescritos a la velocidad que imprime la Posmodernidad. Es tarea difícil defender por qué se debe apreciar esta obra y no otra, extintos ya los argumentos de «lo propio» o «lo canónico». Las creaciones del pasado, en este caso el teatro del Siglo de Oro, cuentan, sin embargo, con argumentos a favor para seguir existiendo. En primer lugar, las contribuciones a la lengua y al arte dramático. La Comedia Nueva y sus antecedentes siguen aún influyendo en la creación dramática contemporánea y al mismo tiempo recogen una forma de hacer que ya viene desde la antigüedad clásica; constituyen un eslabón sin el que no podemos entender nuestra evolución dramática. Además de ello, la industria teatral española aurisecular tiene especificidades que merecen ser recordadas por su carácter innovador. En segundo lugar, es crucial exponerse al ayer. Y mirarlo tal y como fue para poder evaluar en qué momento estamos hoy. No existe evaluación sin punto de referencia. Y, en tercer lugar, estos autores siguen

conmoviendo, intrigando, y haciendo reír. Su encanto entre el público contemporáneo no ha decrecido, incluso con la más arqueológica de las representaciones, término que habitualmente tiene una connotación negativa, aunque no lo sea inherentemente.

De manera obvia y estratégica, la mejor manera que tenemos de atraer a las nuevas generaciones a la Comedia es a través de la educación. El aula permite analizar en profundidad el texto, su ética y su estética en relación con nuestro presente, y por lo tanto ofrece la oportunidad de familiarizarse con la Comedia a través de la exposición intensa. Con toda la guía posible, pero sin atajos. Como dice Juan Mayorga:

[...] la forma más elevada de respetar es esperar algo bueno del otro. Cuando he sido alumno, los profesores mejores que he tenido eran los que esperaban mucho de nosotros. Y cuando he sido docente he encontrado compañeros en los que su desprecio a los alumnos se manifestaba en no esperar nada de ellos. Esa expectativa es compatible con reconocer las dificultades que puedan tener para convertirse en interlocutores nuestros. Yo el primer teatro que vi fue *Doña Rosita*, luego *La vida es sueño*, luego *Seis personajes...*, luego *Yerma*... Los adolescentes son los espectadores ideales de este teatro excelente: el que vea una de estas obras no va a olvidarla.²⁰

El aula es el mejor lugar para dar a conocer el teatro, pero el aula necesita representaciones a las que no es fácil acceder; además, como hemos visto, en ocasiones con lo que se cuenta son más bien reinterpretaciones de la Comedia, alejadas de los elementos sustanciales que el educador debe subrayar para dar a conocer este tipo de teatro en su contexto. Afortunadamente, nuestro tiempo, con su continuo dinamismo nos ofrece esta posibilidad. La filmación, con su sistema de reproducción infinito, nos facilita el poder llevar la Comedia a cualquier rincón en cualquier momento. Lamentablemente, no son muchas las grabaciones de calidad a las que se pueda acceder libremente. Las redes sociales recogen filmaciones de algunas representaciones aficionadas del corpus áureo, pero las filmaciones de compañías profesionales a menudo se encuentran en repositorios que exigen registro. Además de ello, la filmación del teatro representado es un híbrido que no consigue materializar

su potencial en ninguna de sus formas. No capta la energía inmediata del teatro, ni puede alcanzar la intensidad expresiva del cine.

El cine en español no ha estado demasiado interesado en retomar los textos del Siglo de Oro ni respetando el verso, ni trasladándolo a la prosa, lo que juega en contra de la difusión de la Comedia. El mundo anglófono, en cambio, sí que ha mostrado más inclinación a mantener relevante al bardo de Stratford-upon-Avon a través del cambio de medio expresivo. No hace falta más que consultar el registro de películas²¹ en las que aparece su nombre en los créditos de guion, y compararlo con otros dramaturgos europeos de la Primera Edad Moderna europea. Shakespeare inspira más de 1700 filmes, mientras que detrás de él, Molière se queda en 345 créditos. Los dramaturgos españoles, Lope, Calderón, Tirso... ninguno de ellos llega a los 50 títulos. Quizás más revelador sea aún saber que Estudio 1 de Radio Televisión Española, en su sitio web²² muestra 258 producciones desde 1960 hasta 2015, siendo catorce de ellas Comedias, y ocho obras de Shakespeare. En España, *El perro del hortelano* de Lope de Vega (1986), dirigida por Pilar Miró, demostró que se podía hacer buen cine basado en los textos del Siglo de Oro. Lo hizo además manteniendo el verso, aunque con los cortes que el medio exigía, y con una estética que, sin ser precisa, retrotraía al espectador a la época de confección de esta obra. Es importante señalar este punto, porque la representación también importa con respecto a la historia. Si no queremos que el pasado desaparezca o quede subsumido en el presente, es necesario ofrecer la oportunidad de ser contemplado en sus propias coordenadas estéticas. En el Siglo de Oro español también hubo teatro, mucho, y bueno. Además, si prestamos atención a las últimas corrientes dramáticas televisivas, (v. gr. «Juego de Tronos»), queda claro que el espectador contemporáneo no se opone al viaje en el tiempo.

Lo que propongo desde estas páginas viene inspirado por dos de las grandes tendencias educativas actuales en Estados Unidos, país donde desarrollo mi labor profesional. La primera de ellas es las humanidades públicas, una nueva manera de contribuir al saber a través del trabajo en el aula de educación superior, pero con la colaboración de la comunidad, y teniendo como objetivo llegar a esa misma comunidad de una manera significativa y accesible. Las humanidades públicas se basan en proyectos que son implementados de manera completa. El objetivo no es la transferencia de conocimiento, sino la creación de una experiencia. Son estos proyectos que están destinados a un público medio, no

especializado, pero basado en prácticas académicas llevadas a cabo por profesorado, estudiantes, y miembros de la comunidad²³.

Mi primera incursión en las humanidades públicas tuvo lugar en 2019 cuando, en un curso dedicado a Cervantes, mis alumnos montaron bajo mi dirección *El retablo de las maravillas* del citado autor. Los objetivos del curso consistían en analizar el fenómeno teatral del Siglo de Oro, tanto en su vertiente literaria como espectacular, con especial atención a Cervantes. Pero además de ello, también implicaba la creación total de una producción teatral, desde los primeros bocetos hasta las representaciones, pasando por decisiones creativas y estéticas. El estreno tuvo como público la comunidad de Hanover College, centro donde imparto clases. Esta representación tuvo lugar en español, sin mayores cambios textuales, con sobretítulos en inglés. Después de la misma se entregó a los espectadores un cuestionario para saber su opinión sobre el espectáculo, y de esta manera quedo registrada documentalmente la magnífica recepción que había tenido la empresa. Dos días más tarde, la obra se representó para la comunidad hispana de Jefferson County, Indiana, en Lanier Mansion, un edificio parte del Indiana State Museum and Historic Sites, y el éxito se repitió, esta vez sin la mediación de los sobretítulos²⁴. Es necesario añadir también que antes de las representaciones se hizo una presentación explicando el texto y el contexto, como actividad didáctica complementaria al espectáculo, gran ventaja con la que contamos en el ámbito educativo.

En 2021 quise repetir la experiencia, sin embargo, la pandemia de la COVID-19 hacía imposible la representación con público. Fue entonces cuando las humanidades digitales inspiraron este nuevo proyecto, las cuales, si bien nos hacían perder en calor humano, nos hacían ganar en espectadores. Las humanidades digitales, como su nombre indica, consisten en la intersección de la tecnología computacional o digital con las humanidades. La propia naturaleza del teatro, hoy en día, encaja perfectamente con este nuevo campo:

The field of Digital Humanities may see the emergence of polymaths who can «do it all»: who can research, write, shoot, edit, code, model, design, network, and dialogue with users. But there is also ample room for specialization and, particularly, for collaboration. The generation now cursed with the label «digital natives» will surely develop the capacity to become comprehensive digital humanists. The fact that digital projects of any substantial scale benefit from and, indeed, often require

team-based approaches troubles traditional concepts of authorship in the humanities, which are still fixated, by and large, on single-authored achievements. (Burdick et al., 2012).

Las humanidades digitales incluyen el aspecto de colaboración que queremos imbuir en nuestros alumnos no solo desde un punto de vista ético, sino también como preparación para un mundo en el que el tamaño y complejidad de los proyectos hace cada vez más difícil el trabajar solo. Mientras que en el teatro como hecho espectacular siempre hemos sabido esto, otras humanidades también empiezan a trabajar colaborativamente en los últimos tiempos. En España, en el campo del teatro áureo tenemos muy fructíferos ejemplos como el Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidad de Compostela, el grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona, el grupo Proteo de la Universidad de Burgos, o el Grupo Griso de la Universidad de Navarra.

Las humanidades digitales son el vehículo perfecto para la divulgación de las humanidades desde un punto de vista didáctico: a) permiten gran flexibilidad a la hora de plantear el contenido educativo, contenido que está prácticamente vedado en la gran mayoría de los espectáculos teatrales, más allá del programa de mano; b) no están sujetas a las necesidades de competitividad profesional lo que ofrece gran libertad y flexibilidad artística; c) facilitan una divulgación prácticamente inacabable por sus condiciones de accesibilidad y repetibilidad.

El proyecto de espectáculo se convirtió entonces en una película que podríamos compartir a través de internet. Nuestro proyecto no sólo tenía los componentes de colaboración y digitalización, sino que así mismo contaba con el factor de la interdisciplinariedad puesto que los estudiantes de Hanover College que formaron parte del mismo pertenecían al Departamento de Español, dirigidos por mí, y al Departamento de Comunicación, dirigidos por Elizabeth Winters. Estudiantes de ambos departamentos tuvieron que estudiar y entender en profundidad el texto: los estudiantes de español, para poder interpretarlo delante de las cámaras y tomar decisiones creativas con respecto a la puesta en escena; los de comunicación, para diseñar cómo serían los planos, montaje, efectos sonoros y visuales. El entremés, tan cercano a la farsa²⁵, ofrece unas posibilidades expresivas que facilitan no tocar el texto. Esto, y el hecho de que la película tenía un objetivo principalmente didáctico, hizo que este se interpretara íntegro utilizando la edición de Vern Williamsen (1997), publicada en red por la Texas A&M University²⁶.

En las clases se estudió la Comedia del Siglo de Oro y el fenómeno teatral que supuso, así como sus características más relevantes dentro y fuera del escenario. También se habló de los parámetros ideológicos y morales en los que este teatro nació, y del *zeitgeist* filosófico del momento. Por poner un ejemplo sobre cómo estas clases discurrían, se habló de la razón del porqué de la verticalidad del drama aurisecular español en una incursión en la proxémica. Se habló de cómo además de venir dada por la estructura propia del corral, la verticalidad de la escena ayuda a conocer aquel mundo: diferentes planos existenciales, sociales, la interacción entre lo privado y lo público, o quien habita lo público y lo privado, entre otras cosas. Como no podía ser de otra manera, esta verticalidad también estuvo presente en nuestra película. Se utilizaron los hermosos escenarios naturales de estilo georgiano del campus de Hanover College, desde su imponente teatro, el Parker Auditorium, hasta la capilla, la Brown Memorial Chapel, y aunque esta arquitectura poco tenga que ver con el Siglo de Oro español, sin lugar a dudas retrotrae al espectador a un tiempo que ya pasó.

Los estudiantes leyeron y reflexionaron sobre todos los entremeses de Cervantes y estudiaron en profundidad «La guarda cuidadosa». Y no solo como obra coetánea de su autor, sino que sobre cómo este mismo texto puede ser entendido por un espectador hoy en día. Pese a que la comprensión de estos entremeses en su momento estuviera muy lejos de la visión romántica de Cervantes, no hay duda de que la apelación del soldado protagonista a que «Ya no se estima el valor,/ porque se estima el dinero» puede resonar en un público que prácticamente ha vivido toda su vida consciente dentro una crisis económica y que experimentan con gran ansiedad su futura situación financiera²⁷. En el caso del estudiante estadounidense, por muy ridículo que resultara nuestra guarda cuidadosa para el virtual espectador aurisecular, no cabe duda de que la figura del veterano de guerra despreciado por su comunidad tiene un valor del que carece entre otros públicos.

Los actores no sólo estudiaron el texto desde una perspectiva literaria, sino también espectacular, y realizaron trabajo de voz, de cuerpo, y de creación de su personaje. La filmación se hizo además de manera híbrida. En primer lugar, se utilizó la técnica de la multicámara recogiendo el teatro en su forma original, pero con edición simultánea gracias a los tres diferentes ángulos en los que las cámaras estaban situadas. En segundo lugar, se filmó con una sola cámara aquellos momentos y

detalles a los que queríamos atraer la atención de los espectadores, y todas estas tomas se conjugaron en el montaje final. Como complemento enriquecedor, la filmación permitió la inserción de analepsis audiovisuales cuando los personajes narraban en escena algo acontecido fuera de ella, como por ejemplo los desprecios de los que Cristina hace víctima al soldado, incluyendo el uso del blanco y negro. También se insertaron montajes paralelos, pudiendo citar como ejemplo el momento en el que el sacristán y Grajales regresan a la casa de la fregoncilla para enfrentarse con el rival amoroso. Asimismo, se hizo uso de diferentes sonidos, desde fanfarrias y efectos expresivos hasta música para complementar el espacio sonoro. En la postproducción, también se añadieron los subtítulos correspondientes a la traducción al inglés que crearon los alumnos de español involucrados en el proyecto, con el objetivo de hacer la obra más entendible para más públicos. Este último punto es de gran importancia, pues si queremos que estas obras lleguen al mayor número posible de espectadores, la traducción es uno de los puntales de esta intención. Y aunque la inteligencia artificial nos facilita traducciones simultáneas generadas por un ordenador, la traducción como actividad en el aula sigue siendo preferible ya que una traducción humana siempre captará mejor la intencionalidad última del texto, y porque la traducción es también un excelente trabajo didáctico para trabajar sobre la misma.

La película²⁸ se puede ver en YouTube²⁹, y marca un camino para aunar educación, divulgación, y supervivencia de los textos dramáticos auriseculares. En un mundo ideal, el educador en estas áreas contaría con un extenso repositorio de filmes sobre la Comedia, lo que le permitiría innumerables ocasiones de acercarse al período y a la literatura a través de infinitas combinaciones de comparaciones y diferencias que también se tendrían en cuenta a nivel visual. El teatro dejaría de estar postrado en el papel del aula para pasar a ser el espectáculo multimodal y dramático que en realidad es. Afortunadamente muchas son las instituciones de educación que cuentan con una cámara, y la infinidad de aplicaciones digitales existentes nos ofrece numerosas posibilidades accesibles para editar y enriquecer. El teatro está íntimamente relacionado con el juego, y para los estudiantes formar parte de una actividad así es una experiencia única e inolvidable, a la que, además, gracias al mundo en el que les ha tocado vivir, podrán volver una y otra vez, conscientes de que han colaborado a la hermosa labor de mantener viva la Comedia.

3. A MODO DE CODA

En definitiva, todos aquellos dedicados al estudio y enseñanza de la Comedia, convencidos de su valor, y comprometidos con su supervivencia, estamos obligados a entender el momento histórico en el que nos encontramos tanto en sus aspectos positivos como negativos. Si bien el presente cada vez se hace más grande, contamos con un instrumento impagable para ayudar a ponerlo en perspectiva: el pasado y las grandes obras que nos ha dado. Si hace 400 años el número de espectadores era limitado, hoy podemos llegar al mundo fácilmente a través del trabajo en equipo y un objetivo en común. ¡Larga vida a la Comedia!

4. OBRAS CITADAS

- BAUMAN, SYGMUNT. (2005). *Modernidad Líquida. México*: Fondo de Cultura Económica.
- BROSNAN, SARAH F. (2013). Justice – and fairness- related behaviors in nonhuman primates. *Proceedings of National Academia of the Sciences of the U.S.A*, 110 (2), 10416-10423.
- ESKELSON, TYREL C. (2021). States, Institutions, and Literacy Rates in Early-Modern Western Europe. *Journal of Education and Learning*, 10 (2), 109-123.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. (1997). *Obras completas, III. Prosa*, ed. M. García posada. Círculo de Lectores.
- HUERTA CALVO, JAVIER. El entremés o la farsa española. En Ciavó, M., & Doglio, F. (1987). *Teatro cómico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa* (págs. 227-266). Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale.
- INSTITUTO CERVANTES. (2019). *Anuario* El español en el mundo 2019. Bala Perdida Editorial.
- LÓPEZ-CANTOS, ÁNGEL. (1992). Juegos, fiestas y diversiones en la América Española. Mapfre.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA JOSÉ. (1997). *El entremés, radiografía de un género*. Anejos de Criticón.
- MENÉNDEZ, NATALIA. Entrevista en Cowling, Erin A., De Miguel Magro, Tania, García Jordán, Mina, & Nieto-Cuebas, Glenda Y. (2021). *Social Justice in Spanish Golden Age Theatre*. University of Toronto Press.

- MESHI, D., TAMIR, DIANA I., HEEKEREN, HAUKE R. (2015). The Emerging Neuroscience of Social Media. *Trends in Cognitive Sciences*, 19 (12). <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.09.004>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. (2005). *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Marcial Pons Historia.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, DAVID. (2016). La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, 200-216.
- RODRÍGUEZ VILLAR, ALEJANDRA JUNO. (2021). El retablo de las maravillas representa hoy la famosa fazaña de La Barraca: convirtiendo a Cervantes dramaturgo en familiar para el público estadounidense. *Comedia Performance*, 18 (1), 66-86.
- SWEET, JAMES H. (2022, Agosto 17). *Is History History? Identity Politics and the Teleologies of the Present*. Perspectives on History. The news magazine of the American Historical Association. <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/september-2022/is-history-history-identity-politics-and-teleologies-of-the-present>
- TOMLINSON, J. (2007). The culture of speed: The coming of immediacy. SAGE Publications Ltd. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446212738>
- UFEH, UNIÓN FEDERAL DE ESTUDIANTES HISPÁNICOS. (1932), *Extracto De La Memoria Del Teatro Universitario La Barraca*. ASOR.

NOTAS AL FINAL

- 1 Curioso que los barrocos sentían lo mismo: «En efecto, todo es cambio, todo inestabilidad, *perpetuum mobile* y pulsación efímera en la visión que la cultura del Barroco transmite de un mundo, él mismo turbulento y transformado por graves acontecimientos, que lo sacan de las guías y caminos por los que solía transcurrir en un pasado, el cual enseguida se vuelve fabulosamente lejano» (Rodríguez de la Flor, 2005, 13)
- 2 <https://www.historians.org/research-and-publications/perspectives-on-history/september-2022/is-history-history-identity-politics-and-teleologies-of-the-present> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 3 <https://fred.stlouisfed.org/series/SEADTLITRZSEUU> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 4 <https://www.festivaldealmagro.com/programacion/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 5 BOE, Orden de 14 de enero de 1986 por la que se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CTC) que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1986-2241> Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 6 BOE, Orden CUL/3355/2010, de 21 de diciembre, por la que se aprueba el Estatuto de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, como centro de creación artística del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. <https://www.boe.es/eli/es/o/2010/12/21/cul3355/corrigendum/20110129> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 7 <https://teatroclasico.mcu.es/categoria/programacion/temporada-2021-2022/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 8 <https://www.languagehumanities.org/is-shakespeare-relevant-today.htm> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 9 <https://www.goacta.org/wp-content/uploads/ee/download/vanishing-shakespeare.pdf> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 10 <https://www.theparisreview.org/blog/2016/11/02/the-meaning-of-the-bones/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 11 <https://amp.theguardian.com/world/2022/oct/14/new-zealand-pulls-funding-for-school-sheilah-winn-shakespeare-festival-citing-canon-of-imperialism> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 12 <https://www.telegraph.co.uk/columnists/2022/10/13/worlds-stage-spare-shakespeare-accents/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.

- 13 En el sentido original del término acuñado por Richard Dawkins.
- 14 Sarah F. Brosnan (2013).
- 15 Concepto inaprehensible donde los haya pero que no debe entenderse como una prohibición de modificación alguna, como por ejemplo, cortando texto, como el propio Lorca hizo: «con profundo respeto he puesto la obra, pensando que salgan a luz todas sus esencias perennes y ocultando cuidadosamente lo que solamente se entendía en su tiempo y carece ahora de virtud poética» (*Obras completas*, III, pág. 240); «con alegría y profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo» (op. cit. 245). «No he refundido, sino que he cortado. Las obras maestras no pueden refundirse [...] No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos [...] cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en las manos. La dama boba se representará, pues, en la comedia, aligerada, cortada, nunca refundida» (op. cit 521).
- 16 David Rodríguez-Solas explica que «Lorca, que nunca sobrestimó la habilidad de la audiencia para entender los textos clásicos, tenía confianza en que se podía educar al público si le ofrecía un texto singular con una puesta en escena estimulante.» (2016)
- 17 <https://www.esmadrid.com/agenda/meninas-madrid-gallery> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 18 <https://www.iberia.com/es/business-plus/> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 19 <https://amp.elmundo.es/madrid/2022/10/20/63501cbee4d4d8e9638b4570.html> . Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 20 https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20221024/juan-mayorga-siento-decepcionar-no-duele-espana/712428887_0.amp.html. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 21 www.imdb.com. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 22 <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/>. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 23 <https://humanitiesforall.org/about>. Recuperado el 16 de octubre de 2022.
- 24 Se puede encontrar un relato pormenorizado de esta experiencia en Rodríguez Villar, Alejandra Juno, «El retablo de las maravillas representa hoy la famosa fazaña de La Barraca: convirtiendo a Cervantes dramaturgo en familiar para el público estadounidense» en *Comedia Performance*, 2021, Vol. 18, No. 1 (2021), 66-86.

- 25 El personaje del entremés es, también, un ente doble que aparenta o cree ser lo que no es. Por ello la dimensión escénica de su caracterización es de suma importancia. Los rasgos externos del personaje confirman el carácter inmediato de comicidad que éste provoca. Cada uno de los aspectos que lo componen (voz, tono, gestualidad, mímica y vestuario) obedece a la exageración farsesca». Martínez López, 1997, 266.
- 26 <http://cervantes.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/comedias/guacui.html>
Consultado el 16 de octubre de 2022.
- 27 <https://www2.deloitte.com/global/en/pages/about-deloitte/articles/genzmillennialsurvey.html> . Consultado el 16 de octubre de 2022.
- 28 <https://modlang.hanover.edu/laguardacuidadosa.php>
- 29 https://www.youtube.com/watch?v=YETIr-vv_A