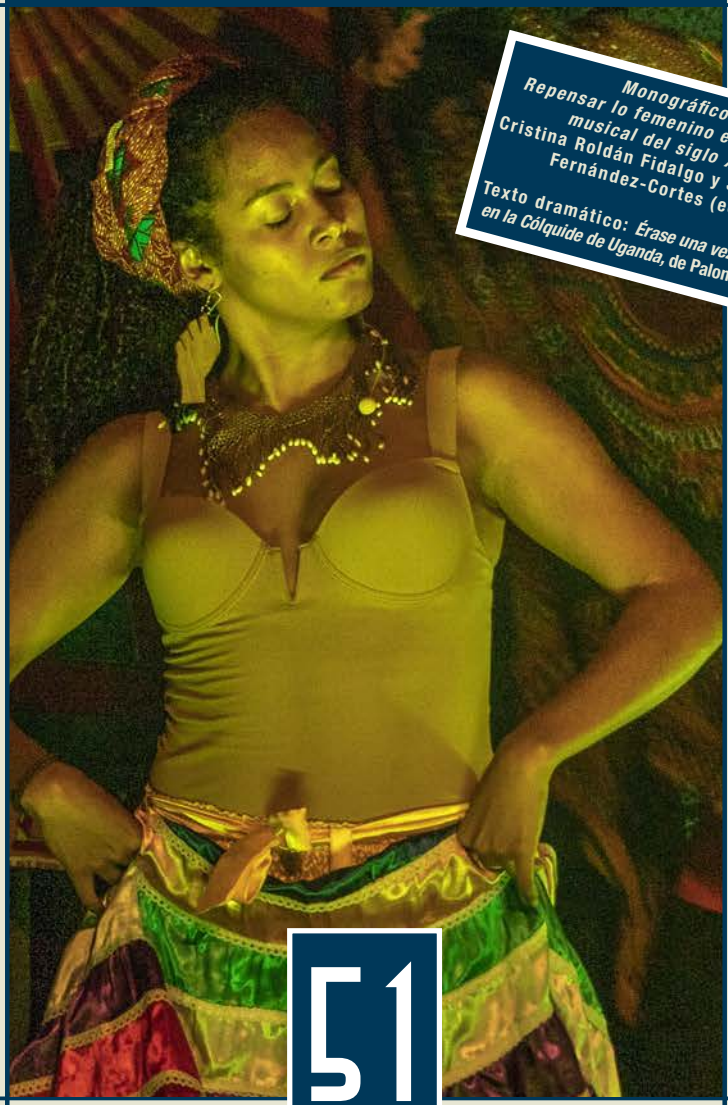
ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



Monográfico:
Repensar lo femenino en el teatro musical del siglo XVIII
Cristina Roldán Fidalgo y Juan Pablo Fernández-Cortes (eds.)

Texto dramático: *Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda*, de Paloma Arroyo

51

JULIO-DICIEMBRE DE 2023

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE 2023

Foto portada: David Ruiz

© RESAD, 2023. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid
© Los autores de los textos y artículos

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

Y sus números e índices pueden encontrarse en: DIALNET (Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.) y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias.).

La revista *Acotaciones* está indizada y evaluada en: LATINDEX (Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), RECSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.), MLA (Modern Language Association Database), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas) y Scopus.

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL
IIª ÉPOCA, Nº 51
julio-diciembre 2023

Director Fundador: Ricardo Doménech
Editor: Pablo Iglesias Simón
Directora: Ana Contreras Elvira
Secretario: Emeterio Diez Puertas
Editor técnico: Luis Sánchez de Lamadrid
Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción: Felisa de Blas (RESAD), Juan Carlos Díaz (RESAD), Fernando Doménech (RESAD), Martín B. Fons (Universidad Loyola Andalucía), Sol Garre (RESAD), Isabel Guerrero (UNED), Germán Labrador (UAM), Diana I. Luque (Universidad de Zaragoza), Nieves Martínez de Olcoz (UCM), Idoia Murga Castro (CSIC), David Ojeda (RESAD), Domingo Ortega (RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (UC3M)

Comité Científico (revisores) nº 51. Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Real Conservatorio Superior de Música, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Camilo José Cela, Universidad Carlos III, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Alcalá, Universidad de Barcelona, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Málaga, Universidad de Oviedo, Universidad de Sevilla, Universidad Miguel Hernández, Universität Paderborn. Universidad de Salamanca, Dantzerti (Escuela de Arte Dramático y Danza del Euskadi), Universidad Pablo de Olavide, Università Roma Tre, Universidad de Granada, Universidad Internacional de Valencia

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, España),Antonia Amo Sánchez (Université de Avignon, Francia), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza), Ileana Diéguez (Universidad Autónoma de México, México), José Luis García Barrientos (CSIC, España), María Luisa Lobato (Universidad de Burgos, España), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid, España), Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España), Stephan Schreckenberg (Paderborn University, Alemania)

Consejo Asesor: José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuñano (Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard, Estados Unidos), Denise Duncan (Colectivo Tinta Negra, Barcelona), Luciano García Lorenzo (CSIC, España), Francisco Gutiérrez Carbajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), José Maréa Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid, España), Robert Lima (Universidad Estatal de Pensilvania, Estados Unidos), Javier Navarro de Zuvillaga, (Universidad Complutense Madrid, España), Lourdes Ortiz Sánchez (ex directora Real Escuela Superior de Arte Dramático, España), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València, España), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Aida Sánchez de Serdio (Universitat Oberta de Catalunya, España), Getsemaní de San Marcos (Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, España), Marifé Santiago Bolaños (Universidad Rey Juan Carlos, España), Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid, España), Sodja Zupanc Lotker (Prague Performing Arts Academy, DAMU Praga, Chequia)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL

ARTÍCULOS

Monográfico

Repensar lo femenino en el teatro musical del siglo XVIII. Cristina Roldán Fidalgo, Juan Pablo Fernández-Cortes 15

«Cuidado que anda el Amor en el templo de Diana»: El discurso de lo femenino en el teatro musical español de la primera mitad del siglo XVIII. Adela Presas 19

Del campo (semiótico) a la «cazuela»: El espacio teatral de la mujer y su representatividad en la obra dramático musical. Luis Felipe Camacho Blanco 45

«Gozando alegre de mi libertad»: Mujeres fuertes, despejo y marcialidad en el teatro musical en español de la ilustración. Juan Pablo Fernández-Cortés 75

El cuerpo cantante como configurador de la identidad de género: Una aproximación teórica para el estudio del teatro lírico del Setecientos hispánico. Aurèlia Pessarrodona Pérez 101

«¿Por qué tan riguroso? ¿ni siquiera por ser mujer?»: la imagen de las intérpretes en la prensa del siglo XVIII. Cristina Roldán Fidalgo 131

Miscelánea

Isabel Oyarzábal Smith and the theatre in her magazine La Dama Ilustrada. Veronica Pacheco Costa 155

Redes teatrales y exilio: el teatro español en los escenarios de Buenos Aires (1937-1940). Eva María Moreno Lago 171

La doble historia del doctor Valmy: hacia un teatro de perpetradores en España. Maria Morant 201

El humor gestual ruidoso de Yllana como fórmula que asegura la risa. Adí Bar-Gera 225
Aprender a ensayar en el marco de la técnica interpretativa de Jorge Eines: la construcción de algo agregado al mundo. Aldo Rubén Pricco 255
Mejorar la salud mental de los alumnos a través de las artes escénicas: una a/r/tografía en educación secundaria. Pablo Ramos Ramos 277
La construcción del profesor performativo para la enseñanza de español como lengua adicional: un estudio de caso. María Eugenia Flores, Beatriz Prior Fernández 301

CARTAPACIO

Largo viaje hacia la noche de Uganda. Argonautas 333
Entrevista a Borja Ortiz de Gondra sobre la obra de Paloma Arroyo Caballero. Argonautas 339
Diario de un viaje a la Cólquide de Uganda. Javier Maqua 343

Obra larga: *Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda*. Paloma Arroyo Caballero 349
Obra corta: *Lumbre*. Aurora Parrilla Camacho 385

CRÓNICA

En recuerdo de Joanna Merlin (1931-2023). Soledad Pilar Garre Rubio 415
Voces de la escena: un pódcast que rescata nuestra memoria teatral. Domingo Ortega Criado 423

Libros

Palenque, Marta y Moreno Mengíbar, Andrés (2022). *La Zarzuela en Sevilla. Crónicas musicales. atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. UNE-Diputación De Sevilla. Ana Isabel Ballesteros Dorado 427

Gómez García, Alba, Checa Puerta, Julio E. (2023). *Catalina Bárcena: Voz y rostro de la Edad de Plata*. Bala Perdida. Domingo Ortega Criado 429

Santolaria Solano, Cristina (2022). *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el Primer Franquismo*. Assitej España. Fernando Doménech Rico 433

Ramos Ramírez, Teresa (2019). *Historia de la compañía de teatro Universidad de Antofagasta: 1962-2022*. Emelnor. Domingo Ortega Criado 437

Alonso de Santos, José Luis (2022). *El auto del Hombre. A partir de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*. Fundación Jorge Guillén. Nuria Alcorta 443

Méndez, Concha (2022). *El Solitario*. Cátedra. Begoña Gómez Sánchez 449

Bauer Funke, Cerstin (2021). *Teatro español de los siglos XX y XXI*. Erich Schdmit Verlag. Abel Ferris Rodríguez 455

Huerta Calvo, Javier y Vélez Sainz, Julio (dirs.); Molanes Rial, Mónica y Gaytán Duque, Julia (Coords.) (2018). *Circuitos teatrales del siglo XXI*. Ediciones Antígona. Ana Alcaina 457

Zarrilli, Phillip (2020). (Towards) *A Phenomenology of Acting*. New York: Routledge. Martín Bienvenido Fons Sastre 463

Normas editoriales 469

ACOTACIONES

Política editorial

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías o la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *Acotaciones*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos.) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con empresas privadas, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.

ARTÍCULOS

Monográfico

Repensar lo femenino en el teatro musical del siglo XVIII. Cristina Roldán Fidalgo, Juan Pablo Fernández-Cortes

«Cuidado que anda el Amor en el templo de Diana»: El discurso de lo femenino en el teatro musical español de la primera mitad del siglo XVIII. Adela Presas

Del campo (semiótico) a la «cazuela»: El espacio teatral de la mujer y su representatividad en la obra dramático musical. Luis Felipe Camacho Blanco

Gozando alegre de mi libertad: Mujeres fuertes, despejo y marcialidad en el teatro musical en español de la ilustración. Juan Pablo Fernández-Cortés

El cuerpo cantante como configurador de la identidad de género: Una aproximación teórica para el estudio del teatro lírico del Setecientos hispánico. Aurèlia Pessarrodona Pérez

SETECIENTOS

¿Por qué tan riguroso? ¿ni siquiera por ser mujer?»: la imagen de las intérpretes en la prensa del siglo XVIII. Cristina Roldán Fidalgo

Miscelánea

Isabel Oyarzábal Smith and the theatre in her magazine La Dama Ilustrada. Veronica Pacheco Costa

Redes teatrales y exilio: el teatro español en los escenarios de Buenos Aires (1937-1940). Eva María Moreno Lago

La doble historia del doctor Valmy: hacia un teatro de perpetradores en España. Maria Morant

El humor gestual ruidoso de Yllana como fórmula que asegura la risa. Adí Bar-Gera

Aprender a ensayar en el marco de la técnica interpretativa de Jorge Eines: la construcción de algo agregado al mundo. Aldo Rubén Pricco

Mejorar la salud mental de los alumnos a través de las artes escénicas: una a/r/tografía en educación secundaria. Pablo Ramos Ramos

La construcción del profesor performativo para la enseñanza de español como lengua adicional: un estudio de caso. María Eugenia Flores, Beatriz Prior Fernández



REPENSAR LO FEMENINO EN EL TEATRO MUSICAL DEL SIGLO XVIII

Este número monográfico de *Acotaciones* tiene su origen en el seminario de investigación «Repensar lo femenino en el teatro musical del siglo XVIII», celebrado el 2 de noviembre de 2022 en la Universidad Autónoma de Madrid dentro del *IV Encuentro de Investigación sobre Música del siglo XVIII*. El propósito del encuentro fue reflexionar acerca de cómo desde la escena se construyen y refuerzan las ideologías dominantes de la sociedad de la época, e igualmente, cómo se contribuye a desafiarlas.

En los últimos años, los estudios acerca de la música y el género han desafiado los principios epistemológicos tradicionales, dirigiendo la atención hacia dimensiones previamente marginadas. Este enfoque no solo ha permitido examinar la exclusión o subrepresentación histórica de las mujeres en el ámbito musical, así como la ignorancia o minimización de su labor, sino que también ha facilitado la comprensión de cómo el género y las estructuras sociales asociadas continúan afectando a la producción, interpretación, recepción y estudio de la música.

El desafío a la visión patriarcal de la historia de la música occidental con enfoques y narrativas que han tendido a subestimar o pasar por alto la contribución de las mujeres y las suposiciones etnohistóricas en las que se fundamenta esta idea, fueron objeto central de los trabajos realizados por las pioneras de la musicología feminista como Susan McClary o Marcia J. Citron, investigadoras que también rechazaron de un modo contundente la veneración del documento escrito musical como fuente única y suprema de conocimiento. Las estructuras y las representaciones musicales pueden ser, por consiguiente, tanto un reflejo de las desigualdades de género como una herramienta para cuestionarlas y transformarlas, como ha demostrado también Suzanne G. Cusick en sus destacadas investigaciones en las que explora cómo la música se ha

empleado a lo largo de la historia como un medio para expresar y perpetuar ideas de poder y dominación. Asimismo, los nuevos ejes de análisis del feminismo, como el interés por el cuerpo, materialidad y representación también de dimensiones estéticas e históricas, o la articulación de identidades, han comenzado a imbricarse en los intereses de la investigación musical a lo largo de la última década.

En coherencia con estos nuevos enfoques e intereses, el presente monográfico parte de la premisa de que la noción de género va más allá de una construcción cultural en torno a la identidad sexual y se convierte en un espacio de representación y legitimación social del poder. La escena dieciochesca constituye un ámbito particularmente fértil para este tipo de estudios, ya que, por un lado, perpetua los prejuicios y arbitrariedades heredados de las generaciones precedentes, y por otro, revela evidentes modelos de resistencia al patriarcado, en consonancia con el pensamiento reformista ilustrado que promovía la igualdad y la racionalidad.

El monográfico presenta una primera aproximación a este ámbito de estudio, atendiendo de un modo amplio al teatro musical en la centuria ilustrada. Los artículos que lo conforman se enfocan en distintos elementos relacionados con el hecho escénico: el libreto, la partitura, el cuerpo del intérprete, el espacio (físico y simbólico) y la prensa.

Se abre con la aportación de Adela Presas, «Cuidado que anda el Amor en el templo de Diana»: el discurso de lo femenino en el teatro musical español de la primera mitad del s. XVIII». Presas toma los libretos de algunas zarzuelas mitológicas del periodo para conocer qué rasgos se atribuían a los personajes femeninos con respecto a los masculinos y cómo se negociaban desde el libreto los modelos de poder. De este modo se comprueba cómo, de forma intencionada o no, se llevaban a la escena ideas similares a las propugnadas por Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su discurso «Defensa de mujeres» (1726), considerado como uno de los primeros textos de la Ilustración que alza la voz de forma clara a favor de las mujeres.

El monográfico continúa con el trabajo de Luis Felipe Camacho, «Del campo (semiótico) a la cazuela: el espacio teatral de la mujer y su representatividad en la obra dramático musical». El artículo analiza la representación física y simbólica de las mujeres en el teatro español del

siglo XVIII y su influencia en la dramaturgia. Desde una perspectiva semiótica, se presta atención a la disposición de las mujeres en el espacio teatral, especialmente en la cazuela, un espacio tradicionalmente reservado para ellas. El artículo analiza cómo este espacio fue modelado por una cultura patriarcal y católica, atribuyéndole connotaciones a menudo negativas asociadas a la mujer .

En «*Gozando alegre de mi libertad*: mujeres fuertes, despejo y marcialidad en el teatro musical en español de la Ilustración», Juan Pablo Fernández-Cortés explora la producción dramatúrgica y musical estrenada en el último tercio del siglo XVIII en España, evidenciando cómo en géneros como la tonadilla o la zarzuela se identifican personajes populares que, a través de actitudes y comportamientos corporales asociados a lo masculino, como la marcialidad o el despejo, constituyen muestras de cuestionamiento del patriarcado, en línea con el pensamiento renovador de la Ilustración.

En el artículo «El cuerpo cantante como configurador de la identidad de género: una aproximación teórica para el estudio del teatro lírico del setecientos hispánico», Aurèlia Pessarrodona, en su doble faceta de investigadora y cantante, atiende al modo en que se explotaba de forma consciente el poder de atracción del cuerpo cantante femenino.

El monográfico culmina con la contribución de Cristina Roldán, titulada «¿Por qué tan riguroso? ¿Ni siquiera por ser mujer?: la imagen de las intérpretes en la prensa del siglo XVIII». Este artículo se sumerge en una crítica musical incipiente que, en las últimas décadas del siglo XVIII, busca instruir al público sobre los méritos a apreciar en las actuaciones de las cantantes. Roldán examina cómo estas críticas reproducen diversos atributos asociados al ideal de mujer de la época, arrojando luz sobre la compleja intersección entre la representación pública de las intérpretes y las expectativas culturales de la sociedad ilustrada.

Los trabajos que se publican en este monográfico representan, por tanto, una primera aproximación a líneas de investigación aún poco exploradas sobre la representación de las mujeres en el teatro musical español del siglo XVIII, desde perspectivas como la exploración de los libretos de las zarzuelas mitológicas, el análisis semiótico de la disposición espacial, la exploración del cuerpo del intérprete, la crítica musical emergente o la relación entre la música y la identidad de género. Estos

enfoques desafían paradigmas previos, revelan aspectos obviados en la investigación académica y establecen un punto de partida para investigaciones futuras más detalladas y profundas sobre este apasionante campo de estudio.

Cristina Roldán
(Universidad de La Rioja)

Juan Pablo Fernández-Cortés
(Universidad Autónoma de Madrid)

«CUIDADO QUE ANDA EL AMOR EN EL TEMPLO DE DIANA»: EL DISCURSO DE LO FEMENINO EN EL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII[1]

"BEWARE THAT AMOR IS OUT IN THE TEMPLE OF DIANA": THE DISCOURSE OF FEMININITY IN SPANISH MUSICAL THEATER IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

Adela Presas
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049, Madrid
adela.presas@uam.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6835-2091

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.01
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo profundiza en un campo que no se ha observado específicamente con perspectiva de género, y que presenta un indudable interés sociológico y cultural, como es el de los libretos del teatro musical español y especialmente de la zarzuela, durante los reinados de Carlos II y Felipe V. Tras el análisis de la materia mitológica que constituye la base literaria de los argumentos de las zarzuelas y de su tratamiento, por un lado, y a partir de la consideración del teatro como una actividad artística absolutamente imbricada en la sociedad que lo produce y que lo recibe, por otro, aspiramos a comprender mejor la realidad de la mujer en estos años, el entramado social en el que se

desenvuelve y la discusión especulativa en torno a ella, y en qué medida el teatro sólo reproduce una realidad social o aspira a modificarla.

Palabras clave: teatro musical, zarzuela, siglo XVIII, mujeres, mitología

Abstract: This work delves into a field that has not been specifically studied from a gender perspective. although it has unquestionable sociological and cultural interest. It comes from the librettos from Spanish musical theatre—and especially zarzuela—during the reigns of Charles II and Philip V. After analysing the mythological content—which constitutes the literary basis of the plots of zarzuelas and their treatment, on the one hand, and from the consideration of theatre as an artistic activity absolutely imbricated in the society that produces, interprets, and receives it, on the other, we aspire to better understand the reality of women in those years; the social framework in which it develops and the speculative discussion around it, and to what extent theatre only reproduces a social reality or aspires to modify it.

Keywords: musical theatre, zarzuela, 18th century, women, mythology.

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)

Adela Presas es profesora en la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del equipo de investigación musicológica de esta misma universidad y ha participado en sucesivos proyectos de investigación vinculados especialmente al teatro español de los siglos XVIII y XIX, y a la incidencia de la obra de Cervantes, y particularmente del Quijote, en la música.
Es autora del libro «Creación y vida de Saverio Mercadante en España. Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio (Cádiz, 1830)», publicado en 2018, y coeditora del volumen 4 de la colección Estudios musicales del Clasicismo titulado Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII (2019).

1. Temas y personajes mitológicos en el teatro musical

Como afirma el sociólogo Pierre Bourdieu (1988, pág. 16), el teatro siempre «es portador de un mensaje social y no puede 'traspasar las candilejas' si no es sobre la base de un acuerdo inmediato y profundo con los valores y las expectativas del público».[2] Con esta perspectiva, y sirviéndonos de los textos de varias zarzuelas de finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, que hemos considerado paradigmáticos, un corpus necesariamente restrictivo frente al elevado número de obras existente, intentaremos profundizar en la construcción de los personajes femeninos detectando los motivos recurrentes que configuran su discurso y su representatividad con respecto al ideal femenino de la época, y la relación que se establece entre los sexos, la moral y las convenciones.

Por otro lado, el teatro musical español, especialmente el realizado en el siglo XVII y primera mitad del XVIII, recurre prácticamente en exclusiva a la temática mitológica. Tanto el idílico mundo arcádico, poblado de pastores y ninfas, como el referido a las fábulas y los personajes de la mitología grecolatina, constituyen un entorno adecuado para el poco verosímil teatro musical.

Según la descripción que aporta García Gual (2014, pág. 22), el mito es un «relato tradicional que evoca la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano». Para el dramaturgo presenta una importante ventaja creativa ya que las fábulas míticas son ampliamente conocidas por el público cortesano, e incluso popular, inmerso en un universo cultural que hace un uso constante de sus más tópicas escenas y personajes. Son materia principal en la pintura y la escultura, en la poesía y, por supuesto, también en el teatro, no sólo español, que los reutiliza libremente como argumento de todo tipo de teatro cortesano, entremezclando el mundo de los humanos con unos personajes míticos que adquieren rasgos antropomórficos. Por tanto, un corpus de argumentos conocidos, pero con una rica carga literaria y conceptual, en tanto hacen referencia a lo profundo de la naturaleza humana, que los hace susceptibles de ser continuados y amplificados, es decir, recreados con todo tipo de modificaciones y cambios, y ser siempre, sin embargo, reconocibles. A lo largo del tiempo han perdido conexión con su originario contexto religioso y ritual, pero han sobrevivido en la materia artística y en los textos literarios y poéticos como una herencia cultural prestigiosa, propia de poetas

y eruditos, que aún mantiene el encanto de lo fabuloso (García Gual, 2014, pág. 193).

Este conjunto de fábulas ya conocidas permite un tratamiento muy variado, desde la fidelidad al relato más o menos canónico,[3] generalmente el transmitido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, aunque no sólo,[4] hasta recreaciones libres en que determinados personajes arquetípicos, principalmente dioses y diosas, también algunos semidioses, héroes e incluso monstruos, participan en historias poco o nada relacionadas con sus acciones míticas, pero en las que conservan sus bien conocidos atributos. El prestigio que conserva la tradición mítica proporciona un empaque cultural más significativo a historias que en muchos casos no son más que comedias amorosas de enredo.

En lo que respecta a las temáticas de las zarzuelas mitológicas se observa una notable variedad. Aunque, si nos ceñimos a las fábulas y los personajes que se utilizan, el número no es muy elevado, es llamativa la libertad con que se tratan, lo que redunda en una gran variedad de argumentos. Esta es una de las cualidades de que es susceptible el mito, tal como hemos comentado más arriba, y que realmente aparece en toda su dimensión si nos acercamos al tratamiento que sufre particularmente en el teatro musical español. La cuestión de la verosimilitud provoca que el teatro musical, de por sí inverosímil, pueda presentar argumentos fabulosos alejados de la realidad, a la vez que impide que se puedan tratar argumentos realistas.

Las temáticas más recurrentes aluden a luchas de poder (entre diversos dioses y diosas), luchas contra monstruos (Polifemo o Pitón), la dualidad amor-castidad (encarnadas respectivamente en Venus y Diana), la irracionalidad del amor (Cupido) frente a la razón (encarnada generalmente en Apolo) en muchos casos insertados en argumentos construidos a modo de comedia de enredo y con un trasfondo amoroso. Estas fábulas no eluden temáticas controvertidas como la infidelidad y la violación, que reciben un tratamiento diverso, y que, junto a otras de índole convencional como el matrimonio, conforman una paleta variada de temas vinculados con las mujeres y la ideología de género de la época.

La mayoría provienen de fábulas previas (Apolo y Dafne, Júpiter y Dánae, Acis y Galatea, Endimión y Diana, Júpiter y Sémele, Júpiter e Io...), que se desarrollan entremezcladas con otras o con ingredientes y personajes inventados por el dramaturgo. Se modifican sustancialmente, bien siguiendo elementos de la fábula aportados por otros clásicos, bien

con un desarrollo más libre que sólo toma la anécdota básica o algún personaje. También se aprecia la influencia de los dos libros fundamentales sobre mitología de la época, *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (1581), primer gran manual de mitología redactado en castellano, y *El teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria (1676). Éste último contó con varias reediciones en el siglo XVIII, concretamente en 1701 y 1737, de lo que puede deducirse que era todavía una referencia importante durante la época de Felipe V.

En resumen, la libertad creativa que permiten los argumentos míticos y la bien conocida idiosincrasia de sus personajes, junto a la imbricación social del teatro, convierten estos textos en un material sugestivo de análisis. Las reescrituras de las fábulas en el teatro y su resignificación en consonancia con la sociedad, la cultura y el entorno ideológico en los que se recrea, generan un discurso útil para detectar, siguiendo a Bourdieu, ese mensaje social que, en relación con las mujeres, nos transmite el teatro musical.

2. Un modelo de tratamiento dramatúrgico: *Apolo y Dafne*

A partir de *Apolo y Dafne* (ca. 1705),[5] zarzuela con música de Sebastián Durón y Juan de Navas,[6] se puede realizar una aproximación al tratamiento de varios de los asuntos citados más arriba, desde el posible significado de la rivalidad de los dioses Apolo y Cupido hasta el sesgo con que se trata la castidad de la ninfa, atributo recurrente generalmente adjudicado a la diosa Diana (lo que en la época se denomina «desdén» o «esquivez», en tanto que postula el apartamiento del varón). La interacción de dioses y humanos se da también en las fábulas originales, pero aquí se trata con una importante libertad.

Según narra Ovidio en las *Metamorfosis*, después de vencer a la serpiente Pitón, Apolo se burló de Cupido y de sus armas, provocando la ira del dios ciego. Éste se vengó hiriendo a Apolo con una flecha de oro, que le despertó un amor irreprimible por Dafne (hija del río Peneo, en Tesalia), a la que, por otro lado, hirió con una flecha con punta de plomo, provocando en ella el efecto contrario, un absoluto desdén por cualquier enamorado. De esta forma, Dafne rechazaba a todos sus pretendientes y, mostrando su deseo de permanecer virgen toda su vida, esquivaba todo contacto carnal con hombres. Incluso, llegó a pedir a su

padre, Peneo, el don de la virginidad eterna (al igual que Diana lo había conseguido de su padre Júpiter). Apolo, sin embargo, afectado por la flecha de Cupido y, en consecuencia, obsesionado con ella, la persiguió intentando poseerla a toda costa. En su huida desesperada, cuando va a ser alcanzada por Apolo, Dafne se dirige de nuevo a Peneo para pedirle que mute su naturaleza humana. Entonces se convierte en laurel, que desde entonces será el árbol de Apolo, ya que en su honor el dios siempre llevará sus hojas en las sienes (Ovidio, vv. 452-567).

Sin embargo, lo que se presenta en la zarzuela es bastante diferente y, además, claramente relacionado con *El laurel de Apolo* de Calderón. En primer lugar, porque del originario Delfos donde Apolo mató a la serpiente Pitón, se traslada la acción a Tesalia, donde reina Peneo, padre de Dafne. Por otro lado, se involucra a Cupido en la persecución de Pitón, una licencia literaria evidente, pues en ninguna de las fuentes que tratan este episodio aparece este dios como rival de Apolo en dicha hazaña.[7] Pero Apolo acaba igualmente con la serpiente, y a continuación se burla de Amor. Esto provoca el enfado del dios ciego que, además, ha perdido el favor de la población de Tesalia y en venganza dirige varias flechas a los personajes de la trama que trastocarán sus afectos. Sin embargo, tampoco en esto se sigue la fábula de forma fiel. La flecha con que Amor hiere a Apolo (una sección que visiblemente se antoja incompleta)[8] más que despertar un amor incontrolable (pues Apolo ya ha manifestado con anterioridad que ama a Dafne, otra licencia de la obra), lo que le provoca es desconfianza, descontento y bajo estado de ánimo, todo lo contrario de lo que efectivamente es necesario en las lides amorosas. La flecha de plomo que dirige a Dafne, por otro lado, «influyendo desdenes, causa olvidos» (v. 1181), provoca que la ninfa desconozca a Apolo y le rechace completamente. Y a continuación, según el relato de la graciosa Lizeta, la ninfa, «herida de un parasismo [paroxismo] / extraño» (vv. 1421-1422), se vuelve loca. Dafne ronda por los montes lamentándose de que su dolor le impide seguir viviendo (un dolor que, de nuevo, no tiene una causa definida), y en consecuencia ruega a su padre, Peneo, que la mude de especie:

> Oh feliz yo, y desdichada,
> Pues para que de ser deje
> Este tormento, esta ansia,
> Este pesar, esta muerte,

He de pasar a no ser,
Siendo otro ser diferente... (2ª jornada, vv. 1521-1526)

Cuando Apolo la ve convertida en laurel, dedicará este árbol a su memoria y, mientras lamenta la suerte de la ninfa, reconoce, derrotado, que es Amor el dios más poderoso y que los habitantes de Tesalia han obrado mal al retirarle su culto, tras lo cual estos piden clemencia al dios ciego. Amor, conmovido, decide perdonar a todos y, en consecuencia, las parejas se armonizan.

El triunfo, sin embargo, del amor sobre la razón (encarnada por Apolo, que aquí no tiene un comportamiento criminal) implica un nuevo y acomodado final: Amor decide volver a Dafne a su ser para que pueda unirse a Apolo, y Dafne, la ninfa esquiva y presuntamente virgen para siempre, acepta emparejarse con el dios. Así no sólo se procura un final feliz muy deseable en este tipo de teatro, sino que se enfatiza la honestidad del matrimonio sobre el amor desordenado (que se tiene en mente al conocer la fábula original). Este triunfo final de Amor responde a una corriente muy asentada en el teatro, que propugna la superioridad del amor, encarnado en Cupido, sobre la razón, encarnada en Apolo, antigua dualidad de tradición clasicista muy presente en el teatro español del siglo de oro (Sabik, 1994, pág. 170).[9] No en vano, Rústico, el tópico gracioso de la zarzuela, canta la siguiente copla:

Ay, zagales, que en la selva
de nuevo armado el Amor
anda con el sufrimiento
malquistando la razón (2ª jornada, vv. 869-872).

El dramatismo de la fábula original desaparece por completo en este argumento, no sólo por su final feliz, sino por el tratamiento que hace de la relación entre Apolo y Dafne. En la zarzuela, Apolo no persigue a Dafne, sino que parecen formar una pareja enamorada, y la conversión de la ninfa en laurel se debe a una extraña confusión parecida a la locura que la lleva a querer convertirse en un «ser diferente». Como consecuencia, aquí no hay una persecución que obligue a Dafne a preservarse de un agresor, y, por tanto, el dios no es un violador cuya presión provoque su conversión en laurel.[10] Se deja de lado el acto que desmerece al varón, y se justifica la metamorfosis de la ninfa en una presunta crisis.

Entraremos con más detalle en el tema de la violación en el siguiente apartado.

Dafne, en la segunda jornada, adquiere mayor relevancia. Aquí sí hay una declaración de principios, hace gala de su libre albedrío y reivindica su libertad de decisión frente a la presunta inefabilidad de las flechas de Amor, mostrándose incluso algo soberbia frente a los poderes del dios:

> ¿Quién ha de temer un ciego
> tirano esfuerzo traidor,
> que, para que tenga brío
> del dejo de mi albedrío,
> he de prestársele yo? (2ª jornada, vv. 883-887)

Aunque no parecen estar muy enfatizadas las cualidades morales, la defensa de Dafne de su libre albedrío frente a irracionalidad del amor, en línea con lo que ya es sabido de la fábula ovidiana, convierte a la ninfa en un símbolo de la castidad, cualidad propia de la diosa Diana. En esta zarzuela, la valentía de Dafne queda más desdibujada dentro de la pugna entre los dioses, la voluble naturaleza de Amor (primero vengativo y cruel y finalmente magnánimo) y el sorprendente emparejamiento final con Apolo. Pero, aunque no tiene que resistir una agresión sexual, la ninfa se muestra como líder imperiosa, tanto en defensa de su opinión como en su actitud: cuando los personajes muestran temor ante la venganza de Amor, ella les recrimina su cobardía, y les conmina a seguir fielmente a Apolo.

La asociación entre Apolo y Dafne, es decir, entre la razón y la castidad, también se desprende de la trama de esta obra ya que la ninfa es presentada como sacerdotisa de Apolo, al que sirve fielmente y del que se declara incondicional tras ser devuelta a su ser. Se asocia la concepción racional del amor con la castidad, en tanto que se contrapone a la irracionalidad de las pasiones, encarnado por el dios Cupido. Pero aquí se armonizan estas diferentes concepciones con la formalización de las parejas, desde Apolo y Dafne, hasta la de los graciosos Lizeta y Rústico, que también se prometen en matrimonio. Como vemos, la fábula se acomoda a determinados conceptos ideológicos y sociales propios de la época. Aunque Amor vence, es la razón y el orden social lo que al final se propone como final feliz. Es el amor domesticado.

3. Júpiter y Dánae: la narrativa de la violación

Aparte de *Apolo y Dafne*, contamos con otras dos obras a partir de las cuales podemos apreciar cómo se perfila a lo largo del tiempo el tratamiento de algunas situaciones comprometidas como la violación dentro del espectáculo teatral. Nos referimos a *El imposible mayor en amor le vence Amor* (1710), zarzuela de Bances Cándamo y José de Cañizares, con música atribuida a Sebastián Durón por Antonio Martín Moreno (2005, págs. IX-X),[11] y a *Júpiter y Dánae* (1738), zarzuela de Tomás de Añorbe y Corregel con música de autor desconocido.[12] En ambas se desarrolla la fábula de la violación de Dánae, encerrada en una torre, por Júpiter, a través de la lluvia de oro.[13]

La obra de Bances y Cañizares es muy poco fiel a esta fábula, pues en ella Júpiter no llega a poseer a Dánae por la fuerza, pero sí se produce un enamoramiento entre ellos y finalmente quedan emparejados. Es un pulido muy similar al realizado en *Apolo y Dafne*. Aquí, sin embargo, hay un nuevo elemento, la presencia de Juno como esposa agraviada que intenta por todos los medios que su marido no la abandone por Dánae. Y no sale bien parada de la historia. En la reescritura de la fábula, ella es la que encierra a Dánae en una torre para evitar su contacto con Júpiter. Constituye, en realidad, una comedia de enredo llena de amores cruzados, en la que Amor (Cupido) se declara vencedor ya que Júpiter, para conseguir a Dánae, tiene que humillarse ante él. Juno, la sufriente esposa de Júpiter (que realmente corresponde al arquetipo del marido infiel) no es uno de los personajes más habituales en las zarzuelas; su presencia pone de relieve la infidelidad de Júpiter, comportamiento ciertamente poco ejemplar. Aparece también en otras zarzuelas, como *Júpiter e Io, los cielos premian desdenes*, de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, zarzuela de tono moralizador (Sabik, 1989, pág. 784), o en *Júpiter y Sémele*, de Juan Bautista Diamante. En esta obra se sigue algo más fielmente la fábula mítica, Júpiter deja embarazada a la mortal Sémele,[14] y Juno consigue vengarse al procurar efectivamente su muerte.

Curiosamente, y aunque se observa en general una clara tendencia a defender el orden social del matrimonio, hay muy poca piedad para la diosa engañada (que corresponde al personaje de la tercera en discordia), al igual que en otras obras donde aparecen mujeres abandonadas por sus amantes, como el caso de *Endimión y Diana* de Melchor Fernández de León, de la que hablaremos después, en que Fílida, antigua amante

de Endimión, se arroja desesperada por un barranco generando muy poca atención por ello. Esta tercera en discordia, personaje también presente en las comedias de tema más trágico, era un recurso muy efectivo en la construcción del enredo,[15] si bien, dado el carácter más ligero de las zarzuelas como obras de entretenimiento, no es en éstas un recurso habitual. Las zarzuelas, incluso las que están construidas como comedias y contienen un buen número de lances, no parecen mostrar, en el siglo XVIII en particular, una actitud crítica con relación a los personajes protagonistas, y menos aún si estos son dioses varones.

Volviendo a *El imposible mayor en amor le vence Amor*, no hay violación ni tampoco, lógicamente, lluvia de oro. Aquí Júpiter no es un agresor, sino que se le presenta como enamorado consentido de Dánae. Se modifica la fábula suprimiéndose la escena inconveniente de la lluvia de oro, todo lo cual dignifica al principal dios del Olimpo, pese a su comportamiento poco ejemplar como marido infiel.

En *Júpiter y Dánae*, la zarzuela de Añorbe, aunque aderezada con lances propios de una comedia de enredo (retratos, rivalidades entre aspirantes al amor de Dánae, enfrentamientos...), se presenta de forma más fiel la sustancia mítica: Dánae, encerrada por su padre, es violada por Júpiter a través de la lluvia de oro (indicada en las acotaciones como una lluvia de papelitos dorados) y tiene a su hijo Perseo. Será abandonada en el mar dentro de un cofre, pero consigue salvar la vida y a su hijo. Tras varias vicisitudes, que incluyen la heroica gesta de Perseo al dar muerte a Medusa y conseguir su cabeza,[16] que, de forma diferente a la fábula original, será la que cause la muerte de su abuelo, la obra termina con la boda de Dánae con su enamorado Pilumno, un personaje proveniente de la variante italiana recogida por Pérez de Moya en su *Philosofía secreta* (Presas, 2018, pág. 182). Esta boda, bendecida por Júpiter, señala ya los nuevos tiempos de la Ilustración, mucho más estricta con las convenciones, si bien también muestra una mayor distancia con la ejemplaridad de los dioses de los gentiles, que cada vez son utilizados más como materia literaria que como personajes simbólicos con carga moral. Júpiter renuncia a su amor ilícito y forzado con Dánae, comprendiendo que ésta ama a Pilumno (que permite al dios mostrar su magnanimidad), y Dánae contrae matrimonio con un hombre elegido por ella (que también anticipa la polémica sobre los matrimonios impuestos). Aunque Júpiter no se disculpe por su acción y la boda funcione como reparación social de una mujer soltera con un hijo, se aprecian en el desarrollo de la

trama sutiles cambios encaminados a una mayor consideración social y humana de la mujer.

La conservación o no en las tramas del teatro musical de las violaciones que se producen en varias de las fábulas mitológicas más utilizadas (Apolo y Dafne, Júpiter y Dánae) también puede responder a varias causas. Por un lado, el respeto de lo decoroso en el teatro, lo que se puede o no mostrar en un escenario; también que dentro de las convenciones sociales el abuso sexual no está bien visto, aunque en muchas ocasiones quede impune; y, por último, al hecho de que esas violaciones dejan en muy mal lugar a dioses del Olimpo, como Júpiter o Apolo, con los que recurrentemente se compara a los reyes de la época. Podríamos añadir que tampoco dan una buena imagen del varón en general, aunque se justifiquen en un enamoramiento ardoroso, no sólo como simple agresión sexual. En este sentido, ya Feijoo atribuía los presuntos defectos sensuales de la mujer a los propios vicios del varón (lo que denomina «el porfiado impulso de individuos de nuestro sexo») (Feijoo, 1726, pág. 327). Pero es común en los finales que, tanto si han sido agresores como si no lo han sido, tengan gestos de condescendencia y perdón con los personajes inferiores.

4. El mundo al revés, o la decidida acción de las mujeres en las zarzuelas

En lo que se refiere al tratamiento de los personajes femeninos, vamos a centrarnos en las diosas Diana y Venus, en tanto personajes arquetípicos cuyos rasgos idiosincrásicos y fábulas de origen condicionan su presencia en las tramas de teatro musical y permiten apreciar los cambios y resignificaciones producidos en ellas.

Desde el punto de vista dramatúrgico se constata que Venus y Diana funcionan como iniciadoras de la acción cuando no como propulsoras. Su participación en las distintas situaciones será fundamental; pero también en el caso de otros personajes femeninos, como la propia Dafne, cuyos caracteres se suelen asimilar a los de las diosas. Los galanes humanos que las acompañan quedan en segundo lugar, en gran medida sometidos y, en ocasiones, claramente desdibujados frente a ellas. Dada la situación que sufría la mujer en el siglo XVIII, parece contradictorio

que se la presente en las tablas con un papel que, a priori, parece muy distinto del que podía desempeñar en la realidad.

Durante el siglo XVIII, e incluso antes, se producen diversos debates, algunos de ellos muy notables, sobre los roles de género, y, especialmente, aspectos relativos a «la supuesta esencia, la función social y la educación de la mujer» se discutieron con profusión. Gracias a la proliferación de impresos literarios y periódicos durante la segunda mitad del siglo, este debate se acentúa hacia finales del siglo, especialmente estimulado en el ámbito de la burguesía a través de la actividad de las tertulias y los salones (Gottschalk, 2022, pág. 15).

Sin embargo, y aunque será en este siglo cuando esta problemática se tratará de forma más sistemática, el debate sobre la jerarquía de los sexos y su respectiva capacidad moral e intelectual, se remonta hasta la Baja Edad Media con la «querella de las mujeres» («querelle des femmes») y mientras en el siglo XV se debatían cuestiones como la educación de las mujeres, en el XVIII el énfasis se realizará sobre la igualdad de los géneros (Blanco Corujo, 2014, págs. 147-148), controversia sustentada en la generalizada creencia en la inferioridad de las mujeres:

> En la tradición culta medieval y moderna, asentada sobre la escolástica y ratificada por las Escrituras y la autoridad de los santos padres, la inferioridad física, moral e intelectual de las mujeres era la base sobre la que se asentaba la jerarquía de los sexos (Bolufer, 1998, págs. 29-30).

Esta posición inferior de la mujer, en la común opinión de la nobleza, la plebe y el clero, implica su subordinación en el orden familiar y político. La desconsideración de la mujer se materializa en un prejuicio muy extendido, la misoginia, entendida como una «virulenta defensa de la inferioridad, y aún malignidad de las mujeres o como una reacción agriamente hostil ante sus reivindicaciones» (Bolufer, 1998, pág. 25), actitud muy extendida en la época y claramente antifeminista. Estos serán los conceptos que, entre polémicas y contradicciones, predominarán durante el siglo XVIII.

Enraizado en la preilustración (precisamente la época que estamos trabajando, entre las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII), se producirá un avance desde la «querella», en tanto queja de las mujeres ante su situación, a la justificación de los argumentos sobre la base de la razón. En esta corriente se inscribe el benedictino Benito

Jerónimo Feijoo, quien, en el *Discurso XVI* de su *Teatro crítico universal*, titulado «La defensa de las mujeres» (1726), realiza un análisis sobre esta infravaloración de las mujeres que se inserta dentro de la corriente de feminismo «racionalista» de origen francés (Bolufer, 2008, pág. 19). Sus razonamientos avanzan sobre los asentados principios de «una visión del mundo basada en jerarquías naturales» propia del Antiguo Régimen que comienzan a resquebrajarse al estar basados en una convención de difícil explicación lógica (Bolufer, 1998, pág. 57). El fraile erudito reivindica la igualdad del entendimiento entre las mujeres y los varones, lo cual le generará una fuerte corriente de oposición. Y, entre otros temas, enfoca su discurso a desmontar la presunta inferioridad intelectual de las mujeres:

> En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda. Defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral, las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos (Feijoo, 1726, pág. 325).

Feijoo desgrana en su discurso las principales acusaciones hechas a las mujeres tanto en lo moral como en lo físico y lo intelectual. Las desmonta con argumentos que en ocasiones son acusatorios hacia los varones, especialmente en el sentido moral, que Feijoo considera superior en las mujeres, así como en el señalamiento del sesgo introducido en los escritos previos sobre ellas, todos escritos por hombres, quienes, siguiendo la opinión popular del «vulgo», considerada «la voz de Dios» por alguno de los detractores de Feijoo (Oliva, 2014, págs. 149-150), defienden la inferioridad de las mujeres:

> Llegamos ya al batidero mayor, que es la cuestión del entendimiento, en la cual yo confieso que, si no me vale la razón, no tengo mucho recurso a la autoridad; porque los autores que tocan esta materia (salvo uno u otro muy raro) están tan a favor de la opinión del vulgo, que casi uniformes hablan del entendimiento de las mujeres con desprecio (Feijoo, 1726, pág. 325).

Añadiendo poco después:

> Estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales. Ven que por lo común no saben sino aquellos oficios caseros a que están destinadas, y de aquí infieren (aun sin saber que lo infieren de aquí, pues no hacen sobre ello algún acto reflejo) que no son capaces de otra cosa. El más corto lógico sabe que de la carencia del acto a la carencia de la potencia no vale la ilación; y así, de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más. (Feijoo, 1726, pág. 350).

Aunque no estimula propiamente la educación de las mujeres, Feijoo defiende su capacidad intelectual no tanto para «persuadir la ventaja», es decir su superioridad, «sino la igualdad» de los sexos, idea fundamental de su argumentación que en la época constituyó un indudable punto de inflexión.

Pero el bajo concepto imperante sobre las mujeres no implica que ellas hayan sido por sistema sometidas. Cumplían un papel preestablecido en la sociedad ceñido al ámbito familiar (Capel, 1995, pág. 106), cierto, pero esto no significa, necesariamente, que, como cualquier sujeto histórico, «se las pueda clasificar en dóciles o rebeldes (de forma simplista) ante la ideología imperante. No son receptoras pasivas de discursos, sino que pueden apropiarse de ellos y transformarlos sutilmente desde su interior, movilizando para sus propios fines las representaciones y prácticas que se les imponen» (Bolufer, 1998, p. 16). Avanzando el siglo XVIII, al convertirse en consumidoras de prensa periódica (Oliva, 2014, pág. 150) y consolidarse la costumbre de las tertulias y los salones, las mujeres alcanzarán una mayor presencia en el ámbito social, y, por tanto, una posición más visible para intervenir en los debates y discursos en torno a su condición.

En este contexto hay que añadir que los textos dramáticos teatrales, y también de las zarzuelas del periodo que estamos trabajando, fueron todos escritos por varones. Desde los sucesores de Calderón como Juan Bautista Diamante o Melchor Fernández de León, hasta Francisco Bances Cándamo, Antonio Zamora o José de Cañizares, entre otros, lo que, ya a priori imprime el sesgo de la óptica masculina en las reescrituras mitológicas. Pero, paradójicamente, en las zarzuelas, al igual que sucede en muchas comedias, los personajes femeninos presentan dramatúrgicamente un protagonismo muy activo cuyo sentido es importante analizar.

Las dos deidades más recurrentes, Diana y Venus, responden a arquetipos de mujer muy concretos, que se corresponden con los dos ejes del discurso moral sobre las mujeres: o se les atribuye «una excelencia moral basada en el dominio de las pasiones» o se las acusa de una «sensualidad desbordante» (Bolufer, 1998, pág. 53).

a) En el caso de Diana (Artemis), hermana de Apolo, es la protectora de la virginidad femenina y «del mundo salvaje no sometido al yugo doméstico» (García Gual, 2014, pág. 88). Hay que diferenciarla en este sentido de Juno (Hera) representante del matrimonio como institución (Hernández de la Fuente, 2021, pág. 291). Como hemos visto más arriba, paradójicamente, Juno no es una diosa tratada en positivo en las zarzuelas, suele tener un papel secundario e incluso cruel y vengativo como esposa ultrajada de Júpiter. Diana, como diosa de la castidad, en cambio, se muestra decidida en la defensa de su independencia del varón, ese denominado «desdén», a la vez que valientemente se dedica a la caza acompañada de sus ninfas. Sin embargo, en las obras centradas en sus amores, como *Endimión y Diana*[17] o *Eurota y Diana*[18] (algunas inspiradas en las fábulas clásicas y otras claramente inventadas, como la segunda), la diosa cazadora termina rindiéndose al amor y emparejándose con su admirador. Aunque se puede asimilar al concepto de «mujer varonil», valiente, independiente y decidida, e indiferente al amor, el hecho es que lo que se considera socialmente adecuado es que encuentre pareja y se someta al orden convencional. Como defiende Bolufer (1998, pág. 53) en esta época la exigencia de continencia sexual a la mujer es prácticamente una virtud necesaria de carácter social. Las mujeres fueron calificadas por la Iglesia como «sexo casto» y «sexo devoto», y consideradas, en palabras de Feijoo, «mejores en sí mismas». Podríamos pensar que defender esta condición moral superior de la mujer justifica la frecuencia con que esta diosa aparece en las zarzuelas y también de la presencia de otras heroínas vírgenes como Dafne o Io.

Por otro lado, no deja de tener interés constatar que, frente a la recurrente presencia de Diana, apenas encontramos rastro en el siglo XVIII de otra diosa muy relevante del olimpo, Minerva (Atenea en la tradición griega), diosa de la sabiduría y también ajena al amor sensual. Aparece en *La estatua de Prometeo*, de Calderón (ca. 1672), con un tratamiento muy simbólico; en *Selva encantada de Amor* (c. 1695-1699) como aliada improbable de Cupido, castigando a los habitantes de Chipre por su impiedad, e igualmente en su faceta de diosa de la sabiduría y de la ciencia, aparece

en *La guerra de los gigantes* (c. 1701),[19] pero a partir de aquí rara vez forma parte de tramas de trasfondo amoroso, ni siquiera cuando hay rivalidades o pugnas territoriales, pese a ser, también, la diosa del arte de la guerra y de la política.[20] Esto nos lleva a dos reflexiones de distinta índole: desde el punto de vista teatral, aunque la diosa Minerva también protagoniza desdenes y huidas,[21] sus más relevantes acciones se producen en los ciclos míticos de la *Ilíada* y la *Odisea*, acudiendo en apoyo de los héroes en peligro como Odiseo, pero son tramas complejas que apenas se utilizan en la zarzuela, básicamente centrada en otro tipo de enredos;[22] por otro lado, en lo que se refiere a las mujeres, y aunque se las trate en los argumentos como personajes fuertes, decididos e inteligentes, parece que se quiere dejar de lado esta cualidad cuando atañe directamente a la propia esencia de la mujer. Es decir, se puede entender que la diosa de la castidad o la diosa del amor actúen de forma inteligente, que lo hacen, pero se elude la idea de que la propia mujer «sea» en sí misma inteligente. En este sentido iba la crítica de Feijoo en su discurso y parece confirmarse en los argumentos de las obras de teatro musical.

b) Venus (Afrodita) corresponde a la diosa del amor, del deseo sexual, invencible en el campo de batalla del amor. En las zarzuelas es claramente el papel que representa, incluso sometiendo a la propia Diana: «Venus es la diosa agradable de los amores, y Diana la diosa esquiva de los desdenes», como aparecen descritas en *Alfeo y Aretusa*, de Diamante. Entre ellas se produce esa contraposición que tan bien funciona dramáticamente entre el amor ordenado y la pasión desenfrenada. Al final resulta una conveniente fusión, ya que el amor triunfa sobre el desdén, pero se encauza en lo admitido socialmente, que en ocasiones es un matrimonio y en otras simplemente una unión bendecida por la sociedad representada en un cuatro a la griega que suele terminar la obra con la moraleja de la historia. Además de la función didáctica que desempeña el teatro, no hay que perder de vista la posible acción de la censura, que impide la representación de cualquier obra cuyo contenido se considere inadecuado.

Así como la contraposición entre Apolo y Amor conllevaba una dicotomía de orden intelectual (la razón frente a la irracionalidad del amor), en el caso de Diana y Venus se trata de la contraposición de orden carnal entre la castidad (en este caso «esquivez»), actitud racional que implica apartarse del amor y del contacto sexual, frente a la pasión sensual. Pero al igual que en el caso anterior, en el teatro triunfa el amor (ya sea

representado en Cupido como en Venus) frente a la razón (Apolo) o el desdén (Diana).

Venus aparece frecuentemente como madre del rebelde e indomable Cupido (Eros),[23] al cual se suele representar como un jovenzuelo ciego y alado que con sus flechas provoca un irrefrenable amor. Simboliza la ceguera de la pasión. El amor sensual era connotado negativamente por los moralistas como pecado de concupiscencia (Sabik, 1994, pág. 170), lo que conlleva la relación de la pasión erótica, la sensualidad, con la ceguera, tradicionalmente atribuida al dios Cupido como símbolo de lo errático de su proceder. Dado el predominio de la temática amorosa en el teatro musical de los siglos XVII y XVIII, la participación de estos dos dioses es muy apropiada. No sólo aportan un notable volumen de fábulas, sino que su sola presencia estimula nuevos juegos amorosos entre personajes conocidos o desconocidos. El retrato de un Cupido desenfrenado, habitual en las zarzuelas,[24] nos acerca a la concepción moralizadora del teatro, puesto que siempre se restaura el orden al final de la obra y todos los nudos se resuelven dentro de lo socialmente correcto.

Vemos, sin embargo, con la recurrencia con que desde el Siglo de Oro se hacía vencedor a Amor en las sucesivas tramas, la cierta libertad con que determinados temas se tratan en el teatro frente a las convenciones de la época.

En *Endimión y Diana* (1675), de Melchor Fernández de León, podemos apreciar en conjunto las formas de comportamiento de las dos diosas, puesto que aparecen como figuras antagónicas, Diana, la diosa del desdén y Venus, la diosa del amor. Aunque Diana es la presunta protagonista y dirige con autoridad y sin piedad su territorio y su templo, la participación de Venus (en este caso junto a Cupido) tiene la misma importancia y es también decisiva en la resolución de la historia apoyando, como siempre, al aspirante masculino y suavizando los rigores. Éste, por otro lado, y como sucede también con frecuencia, es un personaje bastante desdibujado cuya iniciativa se limita a introducirse en los territorios de Diana, donde no se admite la entrada de varones. A partir de ahí descubrimos que ha tenido un comportamiento liviano con otra mujer, Fílida, a la que ha abandonado después de seducirla. Ésta llegará paralelamente al bosque arcádico y quedará bajo el cuidado de Diana, mientras Endimión será amparado por Venus. Esta situación dará pie a diversos lances más propios de una comedia de enredo, así como a un tratamiento muy barroco en el texto de la contraposición de las dos

diosas a través de los coros, por ejemplo, el «Muera el amor y viva el desdén», de las ninfas de Diana será contestado con «Muera el desdén y viva el amor», de las de Venus (*Parte quarenta y dos...*, 1676, pág. 343). Será en este caso Cupido el que armonizará la situación cambiando las flechas y el arco de la diosa por los suyos de amor e impidiendo así que mate a Endimión, lo que poéticamente se reflejará en que los dos coros cantarán, por fin, el mismo texto. Es interesante observar que Cupido queda moralmente por encima de las dos diosas, en tanto árbitro que encarna al amor trascendente de raíz platónica, no sólo sensual.

El argumento se basa remotamente en la fábula de Endimión y Diana, la cual, en otra de sus formas, Selene, la luna, se enamora de Endimión, un pastor de gran hermosura, y para poseerle por las noches sin que nadie lo sepa le mantiene eternamente dormido. En la zarzuela también conoce Diana a Endimión dormido, pero el desarrollo de la trama se aleja del original. Endimión es aquí hijo de Aristeo, deidad campestre de segunda categoría, y va en busca de Diana de la que se ha enamorado a través de un retrato. La trama se enriquece con una serie de personajes secundarios, todo lo cual lo acerca al tratamiento de la comedia de enredo. Lo importante para nuestro análisis, además de varios rasgos que hemos visto en obras anteriores, es el papel secundario con que se presenta el personaje masculino, que se corresponde con el galán de la comedia, cuya actitud lánguida tras su amada recuerda al amor cortés, quedando toda la trama sostenida por las dos diosas y su pugna. Dado el empate al que conduce la tozudez de ambas, será Cupido el que intervenga para poner un cierto orden en la situación.

En estos versos de los graciosos de *Amando bien no se ofenderá un desdén o Eurotas y Diana* (1721), de José de Cañizares con música de José de San Juan, otra zarzuela planteada como comedia de enredo, vemos la opinión generalizada sobre una diosa, Diana, que, aunque útil para refrenar las bajas pasiones amorosas, no parece contar con excesivas simpatías:

> Silena: Por la que las sombras
> Bruñendo de plata
> Visita de noche
> Por no estar en casa

BATO: Por la que ceñuda
Deidad marimacha
Doncella es con harto
Dolor de su alma

Los graciosos, con su constante desmitificación y burla de los protagonistas, aluden en este caso a las hipócritas visitas de Diana como Selene (la Luna) a un Endimión dormido, y de forma sarcástica, a la castidad de que hace gala la diosa. También alude a esa cualidad de «mujer varonil» que se le atribuye. Realmente, en estas obras en que Diana se enamora finalmente, el personaje de la diosa corresponde al personaje prototípico de dama inicialmente desdeñosa que termina enamorándose, recurrente en las comedias. Seguramente por la condición de los propios libretistas, esta actitud esquiva no es la preferida en las mujeres, mejor que sean accesibles que lo contrario, si bien, de cara a la conveniencia social y al decoro del teatro, tampoco se quiere estimular una excesiva libertad que empañe la respetabilidad de las mujeres ante el matrimonio.

5. La perspectiva masculina y la construcción dramática

En la construcción de los personajes femeninos, sin embargo, su fuerza y su iniciativa sí parecen chocar con la situación de inferioridad y sumisión que les adjudicaba la sociedad de finales del XVII y comienzos del XVIII. Las razones de esta aparente contradicción podrían estar, por una parte, en una cierta intención de halagar a las posibles destinatarias de las obras (reinas y nobles patrocinadoras) con la presencia de mujeres fuertes e inteligentes en las tramas, pero también en la propia construcción dramatúrgica de las obras teatrales de la época. Y por completar el panorama de paradojas, no podemos obviar el hecho de que los libretos fueron escritos por varones, y, por tanto, los discursos construidos en torno a las mujeres estarían condicionados en tanto se realizan sobre la percepción que sobre ellas se tiene desde el género masculino.

Desde el punto de vista literario y dramático, en las zarzuelas de este periodo, los personajes tanto femeninos como masculinos, aunque procedentes de la mitología, se tratan como los personajes-tipo de la comedia, y en la construcción de la trama aparecen todos los tópicos literarios

de la época (el retrato, el hado, el destino, los augurios...) por lo que, en gran medida, deben analizarse dentro del mismo universo teatral y conceptual.

Los personajes femeninos, especialmente los protagonistas, son generalmente decididos y enérgicos, y los personajes masculinos (galanes), con los que presentan un contraste notable, Endimión, Adonis, Eurotas, Anfriso, Acis, etc., quedan en un segundo plano frente a la potencia dramática de las diosas o ninfas.[25] Este hecho puede analizarse desde el punto de vista técnico de la construcción del drama, como defiende Serralta, «el hecho de que las mujeres tomen en la Comedia muchas más iniciativas que los hombres se tiene pues que relacionar con su mayor disponibilidad técnica para los dramaturgos». (Serralta, 1988, pág. 135). En opinión de este filólogo, es más un recurso genésico del drama que una actitud deliberada con significado social. Los dramaturgos no pretenderían enfatizar el potencial o la inteligencia de las mujeres, es decir, darles visibilidad en el sentido feminista actual, ni tampoco responder a un afán compensatorio ante su situación social desfavorable, si bien, según Serralta, se valían de su inteligencia superior para convertirla en el motor de la acción. Si estaban o no de acuerdo con ideas de igualdad de los géneros como las mostradas por Feijoo, lo desconocemos; según Serralta, el recurrir a la mujer como motor de la trama es, simplemente, un recurso dramático eficaz.

En esta línea, si bien con otro enfoque, tenemos la opinión de José María Ruano, quien con respecto a las mujeres de las comedias considera que el hecho de que sean inteligentes frente a galanes más bien tontos no responde a «ningún motivo feminista, sino a que la comedia trata de cosas improbables y un caso así era improbable en la sociedad».[26] Podríamos pensar, en este sentido, que una sociedad que repartía los papeles entre los géneros de forma tan estricta no permitiría fácilmente tal iniciativa a la mujer y que estos textos utilizan el recurso dramatúrgico del «mundo al revés», que se sustenta en la idea de que se las presenta así como subversión paródica del orden social, en que la figura de la mujer dominante tiene un papel protagonista. Esta idea está avalada por numerosas imágenes y rituales del Antiguo Régimen, la sátira, la imaginería popular, las prácticas carnavalescas o el propio mundo de las amazonas (Bolufer, 1998, pág. 54). Sin embargo, a este respecto también hay opiniones contrapuestas, como la de María Luisa Lobato, en

línea con Bolufer, que consideran que las mujeres se han sabido mover más de lo aparente en los estrechos márgenes que las constreñía:

> Una cosa es lo que se le permitía hacer y otra lo que hacía. En la sociedad de la época la mujer no tenía un papel pasivo. Aunque aparentemente sometida a una serie de reglas, siempre ha sido la iniciadora de muchos asuntos. El acierto de los dramaturgos del Siglo de Oro fue captar la tan peculiar psicología femenina y lograr llevarla a las tablas para poner de manifiesto que las mujeres, finalmente, se salen con la suya.[27]

En el caso de la estabilidad del orden social, el mantenimiento de la jerarquía parece fundamental y esa posición de inferioridad de las mujeres, propugnada como «natural», constituye la mayor garantía de orden, frente al cual «la rebeldía femenina constituía un emblema por excelencia de la subversión» (Bolufer, 1998, pág. 54). Por eso, el tratamiento de las mujeres, en este caso diosas, en línea con lo que era frecuente en la comedia desde el siglo XVII, como personas con independencia de criterio, no sometidas a los designios de ningún varón y con una notable libertad de acción, parece constituir una licencia meramente literaria ajena a la realidad. Además, en las zarzuelas esas notables protagonistas son diosas, y, por tanto, no asimilables a las mujeres humanas. Y así era entendido dentro de un contexto organizado sobre una fuerte jerarquía de sexos, más allá de que en la intrahistoria las mujeres hayan podido tener una mayor capacidad de movimientos.

Por un lado, la normalidad con que se da esta representación femenina en las obras teatrales, no sólo musicales, implica un modelo muy asentado y por tanto poco eficaz como recurso político, por lo que no parece lógico atribuir a los libretistas algún tipo de intención subversiva. Sin embargo, sí es posible que el recurso del «mundo al revés» haya propiciado un tratamiento de las mujeres en el teatro que permite atisbar un nuevo discurso, en línea, de forma intencionada o no, con las nuevas ideas vertidas por Feijoo, que, en cierta manera, pudo constituir un camino a seguir para las mujeres de la época.

Parece claro que la mitología grecolatina, materia prima habitual de las zarzuelas, y del teatro musical en general en España, no se trata de forma fiel ni inocente, sino que, manteniendo su aroma mítico, es manipulada y presentada con una nueva perspectiva moralizadora enfocada a defender y consolidar los valores de una sociedad fuertemente

jerarquizada. Hemos visto en los apartados anteriores que las convenciones sociales planean sobre las reescrituras de las fábulas mitológicas, en lo que se refiere al amor sensual, al matrimonio, a la castidad, a la honorabilidad del varón. Todo entra en lo que puede ser previsible con relación a la ideología de la época, que en definitiva busca establecer claramente el papel y el lugar de las mujeres más allá de la imagen que de ellas se pueda transmitir como personajes de comedia.

6. Obras citadas:

Angulo, Raúl (2016). *La música escénica de Sebastián Durón*. Codalario.

Angulo, Raúl (2017). *Apolo y Dafne*. Edición crítica. Ars Hispana.

Blanco Corujo, Oliva (2014). La Ilustración deficiente. Aproximación a la polémica feminista en la España del siglo XVIII. En Celia Amorós y Ana De Miguel, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. I. De la Ilustración al segundo sexo* (págs. 145-173). Minerva Ediciones.

Bolufer, Mónica (1998). *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Institución Alfons el Magnànim.

Bolufer, Mónica (2006). Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII). *Saitabi* (56), 121-148.

Bolufer, Mónica (dir.) (2008). *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad.

Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Capel Martínez, Rosa M.ª (1995). Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español. *Cuadernos de Historia Moderna* (16), 103-119.

Feijoo, Benito Jerónimo (1726). *Teatro crítico universal [...]*. Joachin Ibarra (nueva edición de 1778).

García Gual, Carlos (2014). *Historia mínima de la mitología*. Turner.

Gottschalk, Aenne (2022). *Espacio, género y religión en la literatura del siglo XVIII español*. Iberoamericana, Vervuert.

Hernández de la Fuente, David (2021). *Mitología clásica*. Alianza Editorial.

Ovidio. *Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Cervantes, bit.ly/4889Bfk

Parte quarenta y dos / de comedias/ nuevas, nunca impressas / escogidas de los mejores / ingenios de España [...] (1676). Roque Rico de Miranda a costa de Juan Martin Merinero [...]

Pizá, Antonio (2002). *Antoni Literes: introducció a la seva obra*. Documenta Balear.

Presas, Adela (2018). El tratamiento de la mitología en los dramas con música realizados para ámbitos privados en la primera mitad del siglo XVIII. *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* (28), 157-189. DOI: https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.157-189.

Sabik, Kazimiers (1994). *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia.

Sabik, Kazimiers (1989). El teatro de corte mitológico en la corte de Carlos II. (Texto y escenografía). En Javier Huerta Calvo, *et al*. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. III (págs. 775-792). Rodopi.

Serralta, Frédéric (1988). El enredo y la comedia: deslinde preliminar. *Criticón* (42), 125-137.

7. Notas

1 Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación I+D «Música y poder. El teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», ref. PID2019-110404GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.

2 En otro momento viene a decir que el público espera "reconocerse en el arte", en este caso, el teatro, buscando "un refuerzo de su certeza de sí" (Bourdieu, 1988, pág. 294).

3. Recordemos que la mitología clásica no tiene una única fuente, sino que se ha transmitido a través de distintos autores, por lo que en muchos casos no existe un relato único ni de las genealogías de los dioses o los héroes, ni de muchas de las fábulas, y además constituye un rico universo en el que se producen conexiones e interacciones frecuentes y variadas entre los personajes y sus historias.

[4] Destacamos, además, *La teogonía* y *Trabajos y días*, de Hesíodo, la *Ilíada*, la *Odisea*, y los *Himnos homéricos*, de Homero, junto a otros textos de Pausanias, Heródoto, Apolodoro, Platón, Horacio, etc., que constituyen el epítome de una rica tradición transmitida de forma oral.

[5] Existe una edición crítica de *Apolo y Dafne* (Angulo, 2017) a partir de la partitura conservada en la BNE, sign. M/2208. Todas las citas de la obra provienen de esta edición.

[6] La autoría literaria de esta obra es incierta, Angulo (2016, págs. 629-636) atribuye la primera jornada a Antonio de Zamora y la segunda a José de Cañizares.

[7] Hernández de la Fuente (2021, pág.160) narra así la fábula original: «Cuando Apolo llegó a Delfos, habitaba allí cierto dragón, llamado Pitón, que guardaba los secretos del oráculo y el arte adivinatoria. Apolo le dio muerte y recibió su poder, y en recuerdo del dragón estableció unos juegos fúnebres, los Juegos Piticos [...]». Anteriormente, esta fábula ya fue utilizado por Agustín Salazar y Torres en la zarzuela *Triunfo y venganza de Amor*, de 1681.

[8] Aunque Angulo (2016, págs. 637-638) considera que ésta es una zarzuela enteramente cantada, y por tanto que, aunque no se conserva el libreto, estamos manejando el texto completo, hay secciones de la obra que no quedan suficientemente claras.

[9] Esta misma magnanimidad de Amor/Cupido se muestra en *Las nuevas armas de Amor* (ca. 1702-1703), otra zarzuela también de Durón con libreto de José de Cañizares, en la que el dios, después de su pugna con Júpiter, termina restableciendo el orden amoroso que previamente había desbaratado con sus flechas.

[10] Es interesante anotar que en *El laurel de Apolo* (1658), en la que se basa parte de la trama de esta obra, sí se produce el intento de violación.

[11] Angulo (2016, págs. 220-221) discrepa de esta atribución y considera que la autoría de la música corresponde a José de Torres.

[12] Tomás de Añorbe era capellán del Monasterio de la Encarnación de Madrid lo que puede hacer pensar en alguno de los maestros de capilla de esta institución (Presas, 2018, pág. 179). Antoni Pizá le adjudica la música de la zarzuela del mismo nombre de Antonio Literes, fechada ca. 1700 (2002, pág. 114). El análisis de ambas obras desmiente absolutamente que pudieran haber compartido la misma música.

[13] Acrisio, rey de Argos, conoce por un oráculo que el hijo de su hija Dánae le dará muerte. Para impedir que el oráculo se cumpla, Acrisio encierra a Dafne en una cámara de bronce para que no pueda tener contacto con ningún varón. Pero Júpiter se enamora de ella y consigue llegar hasta la cámara y violarla en forma de lluvia de oro dejándola encinta del héroe Perseo. Éste, tras a ser abandonado junto a su madre en una barca a la deriva, y después de notables vicisitudes, finalmente cumplirá el oráculo y, sin saberlo, dará muerte a su abuelo (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 247-255).

[14] Según se cuenta, Júpiter sedujo a la tebana Sémele y la dejó encinta. Engañada por una disfrazada Juno, Sémele le pide a Júpiter que se muestre en todo su esplendor de dios, y éste, al verse obligado a hacerlo y a pesar de sí mismo, la fulmina con sus rayos. Consigue sin embargo sacar a su hijo, de 6 meses de gestación, de sus entrañas y coserlo a su muslo para que pueda llegar a término. Este hijo es Baco (Dionisos), dios de la embriaguez, del vino y de la vegetación, que rescatará a su madre del mundo de los muertos (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 180-182).

[15] García Lorenzo en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 137).

[16] Medusa es una de las tres gorgonas, la única de ellas mortal, cuya simple contemplación convertía en piedra a los hombres. Perseo, ayudado por Atenea, Hermes y Hades, consiguió cortarle la cabeza, que aún sin vida, seguía convirtiendo en piedra a todo aquel que la miraba (Hernández de la Fuente, 2021, págs. 247-255).

[17] *Endimión y Diana*, de Melchor Fernández de León, estrenada en 1675, fue una zarzuela de mucho éxito, repuesta con algunas variantes musicales en 1679, 1689, 1690, 1720 y 1722.

[18] *Eurotas y Diana*, estrenada en 1721, con texto de José de Cañizares y música en gran parte perdida de José de San Juan, maestro de capilla del Monasterio de Las Descalzas Reales.

[19] *Tanto Selva encantada de Amor* como *La guerra de los gigantes* son obras de Sebastián Durón.

[20] Frente a Marte, el dios de la guerra y hermano suyo, Minerva (Atenea) "pelea con sabia táctica y furia contenida, inteligentemente, y no con fuerza ciega" (García Gual, 2014, pág. 78).

[21] Rechaza a Vulcano (Hefesto), del que también tiene que huir para evitar su violación, y los requerimientos amorosos de su tío, el dios marino Neptuno (Poseidón).

[22] Hay pocas zarzuelas centradas en la *Odisea*, pero una de ellas, *Juicio de París y robo de Elena*, (1742), de Diego de Torres Villaroel, dramatiza el juicio de Paris y el rapto de Elena, muy tergiversado y con el tono de una comedia de enredo. No incluye las decisivas intervenciones de Atenea.

[23] No existe una única versión del origen de Cupido. Generalmente se considera hijo de Venus pero con padres diferentes como Vulcano o Marte; según Platón, carece de padres, y según Hesíodo, brotó del caos.

[24] Ejemplarizado en zarzuelas como *Salir el Amor del mundo* (1696), de José de Cañizares; o *Venir el Amor al mundo* (1679), de Melchor Fernández de León.

[25] Excepción hecha de Cupido, que, como hemos visto, tiene una relevante participación en las tramas.

[26] José María Ruano en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 136).

[27] María Luisa Lobato en la mesa redonda recogida en Serralta (1988, pág. 136).

DEL CAMPO (SEMIÓTICO) A LA «CAZUELA»: EL ESPACIO TEATRAL DE LA MUJER Y SU REPRESENTATIVIDAD EN LA OBRA DRAMÁTICO MUSICAL DE BLAS DE LASERNA

FROM THE FIELD (OF SEMIOTICS) TO THE STEWPOT: WOMEN'S THEATRICAL SPACE AND REPRESENTATIVENESS IN THE DRAMATIC-MUSICAL WORKS OF BLAS DE LASERNA.

Luis Felipe Camacho Blanco
Universidad Autónoma de Madrid
(luis.camacho@inv.uam.es)
https://orcid.org/0009-0005-0064-0870

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Este estudio analiza la representación física y simbólica de las mujeres en el teatro español del siglo XVIII y su influencia en la dramaturgia de las tonadillas de Blas de Laserna. Desde una perspectiva semiótica, examinamos la disposición de las mujeres en el espacio teatral, centrándonos en la cazuela de los corrales de comedias, así como en otros espacios que niegan o refuerzan la feminidad.

Sostenemos que la configuración simbólico-social de estos espacios se refleja cognitivamente en la obra de arte, generando un sistema semiótico complejo, influido también por la cultura de la época. Nuestro enfoque general se basará en la semiótica de Charles S. Peirce y la semiótica topológica de Algirdas J. Greimas.

A través de este análisis, buscamos arrojar luz sobre la relación entre el espacio teatral, las normas sociales y la creación artística, y esperamos

contribuir a una comprensión más profunda de la complejidad de la representación femenina en el teatro del siglo XVIII.

Palabras clave: teatro español, siglo XVIII, espacio teatral, semiótica topológica, semiótica teatral

Abstract: This study examines the physical and symbolic representation of women in 18th-century Spanish theater and its influence on dramaturgy of Blas de Laserna's tonadillas. From a semiotic perspective, we analyze the placement of women within the theatrical space, with a specific focus on the «cazuela» in the «corrales de comedias» and other spaces that either challenge or reinforce femininity.

We argue that the socio-symbolic configuration of these spaces is cognitively reflected in the artwork, generating a complex semiotic system influenced by the culture of the time. Our overarching approach is rooted in Charles S. Peirce's semiotics and Algirdas J. Greimas' topological semiotics.

Through this analysis, we aim to shed light on the relationship between theatrical space, societal norms, and artistic creation, with the hope of contributing to a deeper understanding of the complexity of female representation in 18th-century theater.

Keywords: Spanish theater, 18th century, theatrical space, topological semiotics, theatrical semiotics

Sumario: 1. Algunas notas históricas sobre el espacio teatral femenino y la cazuela. 2. La cazuela en el espacio teatral. 3. La cazuela en el espacio simbólico. 4. Conclusiones.

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)

Luis Felipe Camacho Blanco es doctorando en la Universidad Autónoma de Madrid, donde investiga sobre la metáfora como recurso semiótico en el lenguaje musical. Se graduó en Historia y Ciencias de la Música por la misma universidad, donde también cursó el máster de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura. Su trabajo académico se centra en el análisis semiótico y retórico de la música, especialmente de la tonadilla escénica del siglo XVIII, sobre la que ha publicado varios artículos. Ha desarrollado una carrera profesional como músico, compositor, productor musical y especialista en comunicación cultural.

1. Algunas notas históricas sobre el espacio teatral femenino y la cazuela

Cuando en el siglo XVI los escenarios efímeros dieron paso a los coliseos y corrales de comedias, esto es, a espacios pensados, reglados y compartimentados para la representación teatral y la acomodación del público (Allen, 2003, pág. 629), surgió un problema social de difícil solución que conllevaría importantes consecuencias en el espacio simbólico del teatro: las dinámicas e interacciones del público femenino y masculino en el espacio teatral (Granja, 1991, pág. 177). En una sociedad profundamente religiosa (Pérez-Agote, 2012, págs. 57-65) donde la interacción entre los sexos era siempre vista con sospecha, un lugar de congregación como el teatro se consideraba un peligro para el decoro, especialmente de las mujeres. Como respuesta a este desafío, se optó por designar espacios segregados, dando origen a la «cazuela», un graderío exclusivo para mujeres durante las representaciones teatrales. En este artículo, exploraremos la historia de la cazuela, analizaremos su papel como espacio significante y examinaremos cómo y qué representa la cazuela como signo en las tonadillas de Blas de Laserna.

Antes de abordar la cazuela en detalle, es importante contextualizar su papel dentro del teatro, considerando otros espacios mixtos como la entrada, los aposentos y el escenario. Estos espacios, aunque menos segregados, también enfrentaban dinámicas de género complejas y desempeñaban roles significativos en la regulación social y cultural del comportamiento femenino en el teatro. Al explorarlo, podremos apreciar mejor la significación única de la cazuela y su papel en la historia del teatro y la sociedad de la época.

La entrada al teatro, a pesar de que en algunos casos estaba segregada por género, se convertía en un punto de encuentro para ambos sexos antes, durante los intermedios o después de las funciones teatrales, lo que generaba dinámicas y problemas entre ellos. En este espacio, se sabe que las mujeres, ya sea solas o en compañía, intentaban llegar temprano para asegurarse los mejores lugares en la cazuela, donde podían disfrutar de una visión y una audición óptima de la actuación. Durante los entreactos, los intercambios de miradas, gestos galantes y coqueteos entre los espectadores en el patio —hombres de clase media—, los palcos —ocupados por hombres de clase alta— y la cazuela se intensificaban en interacciones más cercanas, lo que a menudo resultaba en la

cazuela vaciándose gradualmente a lo largo de la tarde. De ese modo, al finalizar la función o en los intermedios, maridos, padres, hijos o pretendientes esperaban pacientemente en la entrada a que las mujeres salieran de la cazuela. Estas dinámicas, impulsadas por la segregación, daban origen a una serie de representaciones simbólicas: reglamentos y normativas, en la mayoría de los casos, pero también anécdotas y fragmentos literarios que capturaban estas interacciones y situaciones.

A través de los reglamentos nos podemos hacer una idea más clara de las dinámicas entre hombres y mujeres en el espacio teatral. Podemos encontrar numerosas reglas sobre cómo debían comportarse las mujeres dentro del teatro: «La mujer estaba tan integrada en el coliseo que la autoridad política del Juez Protector de Comedias dictaba frecuentes leyes para regular el comportamiento del sector femenino» (Palacios, 2008, ii/3). En el caso del Teatro de los Caños del Peral se imponen algunos reglamentos para las mujeres en el espacio teatral:

> IV. siendo sumamente esencial precaver de toda confusión y tropelía al entrar o salir del Teatro a la clase numerosa y muy atendible de la gente de a pie, cuidará la Junta que se practiquen en la parte lateral del Coliseo, [...] una entrada separada, a la cual sola podrán arrimar los coches, y otra destinada a las mujeres de la cazuela en la parte opuesta. [...]
>
> VIII. La cazuela, en que no podrán entrar los hombres, [...] abrazará la mitad de la Sala, quedando con separación la otra mitad para la Tertulia, a la que, como tampoco a las Lunetas, podrán admitirse las mujeres. (*Diario Curioso n.º 203 19 de enero*, 1787, págs. 79 – 80)

En la misma publicación, el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, se incluye posteriormente una nueva regla:

> XV. En la cazuela observarán las mujeres la modestia y compostura que corresponden a su sexo. (*Diario Curioso n.º 211 27 de enero*, 1787, pág. 118)

En una Real Cédula de 1725 realizada por Felipe V con el consejo de eruditos de la Universidad de Alcalá y el Obispo de Guadix (Diego José de Cádiz, 1789, pág. 9) se prohibía que las mujeres entraran a la casa de comedias a vender fruta o agua, siendo esa labor realizada exclusivamente por hombres. Igualmente, los hombres no debían bajo

ninguna circunstancia entrar en los vestuarios ni esperar a la entrada de las mujeres al teatro. Del mismo modo, las mujeres que representaban papeles masculinos debían hacerlo con todo el cuerpo cubierto de ropa: «con basquiña que cubra hasta el zapato» (Diego José de Cádiz, 1789, pág. 9). Más adelante, Fernando VI incluyó nuevas reglas o expandió las que ya existían. Determinó que las comedias debían comenzar antes para evitar que se diesen en la oscuridad de la noche desórdenes bajo el «concurso de ambos sexos» (Diego José de Cádiz, 1789, pág. 8). Estableció que: «ningún hombre entre en la cazuela con pretexto alguno, ni hablen desde las gradas y patio con las mujeres que estuvieren en ella; y a la salida de la Comedia no se permitan embozados en los tránsitos de los aposentos» (Diego José de Cádiz, 1789, pág. 9).

Si bien las reglas eran numerosas, no se puede decir que se respetaran de forma habitual. Muestra de ello son los aposentos. Aunque en la Real Cédula de Felipe V se prohibía que hombres y mujeres compartieran lugar en los aposentos —los palcos de la clase alta—, en el reglamento de Fernando VI se exige que las celosías de los aposentos sean bajas y que los hombres y las mujeres se comporten con la decencia que les corresponde. A pesar del intento de segregación, los aposentos fueron un lugar mixto donde eran comunes las intrigas, los cortejos y las disputas amorosas: «En los [aposentos], alquilados por gente de la nobleza o de la burguesía, recalaban los cortejos, ya que era el único lugar donde no existía la habitual separación de sexos, o las jóvenes para lucir su figura a la moda y entretenerse» (Palacios, 2008, ii/3).

Debido a la falta ocasional de respeto a las normas o a la limitación de espacio en algunos teatros para alojar una cazuela, en numerosos recintos teatrales no se aplicaba una segregación por sexo. Por ende, tanto hombres como mujeres compartían el mismo espacio sin distinción. Esta situación generó importantes contratiempos, ya que a los alborotos intrínsecos al patio de comedias se sumaban comportamientos impropios señalados por la Iglesia y la necesidad de incrementar la seguridad tanto en el teatro como en sus alrededores. Un ejemplo ilustrativo es el caso del Patio de Comedias de Loja de Alonso de Montenegro, que debió cesar sus operaciones hasta poder destinar un espacio exclusivo para las mujeres. Esto se debía a que en cada función teatral, todas las autoridades locales tenían que asistir, dejando desprotegido al resto del municipio y desencadenando un grave problema de seguridad pública (Granja, 2001, pág. 182). Del mismo modo, era común observar que cuando se

habilitaba una tarima o grada para mujeres en el patio de comedias, éstas ocasionalmente sobrepasaban las barreras de separación o intercambiaban posiciones con los hombres presentes en el patio (Granja, 2001, págs. 184 – 185).

Otro lugar habitual para las mujeres, en este caso las cómicas, era el propio escenario. Su presencia en el escenario, que llevaría un estudio mucho más detallado que el que aquí se expone, fue la conquista de un espacio vetado que generó numerosas tensiones y disputas. En 1600, se convocó una junta de Teólogos y de Consejeros para debatir sobre cómo debían ser las comedias. Entre los puntos que proponía este consejo, destaca el tercero: «que no representase mujeres en ninguna manera, porque en actos tan públicos provoca notablemente una mujer desenvuelta, en quien todos tienen puestos los ojos» y que «si representasen muchachos en hábito de mujeres, no se presentasen con afeites ni compostura deshonesta» (Pellicer, 1804, págs. 153 – 155). No obstante, debido a que un muchacho vestido de mujer podría crear situaciones poco piadosas, se consideró «mucho menos inconveniente» (Pellicer, 1804, pág. 155) que las mujeres tuvieran acceso al escenario como cómicas.

Durante todo el siglo XVII, se propusieron numerosas reglas y reglamentos de conducta con el propósito de limitar la presencia y mantener el decoro de la mujer en las representaciones (Pellicer, 1804, págs. 216 -220). Reglas, reglamentos y críticas a las mujeres en el escenario que encontramos aún a finales del siglo XVIII. Por ejemplo, el Obispo de Orihuela escribía en 1777 al Rey sobre los excesos de las comedias, describiendo así a las mujeres en el escenario: «los bailes más escandalosos tanto por sus movimientos obscenos, como por practicarse las más veces por mujeres sin el vestido propio y ordinario de su sexo» (Diego José de Cádiz, 1789, pág. 10).

Más allá de los reglamentos eclesiásticos o públicos, existían las recomendaciones éticas y morales. En la obra *Nobleza Virtuosa* de Luisa María de Padilla Manrique y Acuña, Condesa de Aranda, se recomienda a las nobles de buenos modales excluir de sus amistades a las mujeres «que tratan de ir al teatro a ver comedias» y, por supuesto, no asistir al teatro para no juntarse con quienes lo acostumbran (Padilla, 1637, pág. 300).

La influencia de estos reglamentos y normativas, tanto públicas como eclesiásticas, así como las recomendaciones éticas y morales de la época, se reflejaba directamente en la configuración y uso de los espacios teatrales, especialmente en la cazuela. Este espacio, reservado

exclusivamente para las mujeres, era un testimonio de las dinámicas de género y las preocupaciones sociales de su tiempo.

Durante la representación, las mujeres eran asignadas a la cazuela, un corredor, galería, graderío, habitación o palco donde sólo podían acceder las mujeres, el cual se encontraba justo en frente del escenario en un lugar alzado (Andioc, 1976, pág. 11). No obstante, cuando no era posible la disposición de una cazuela o en representaciones donde se estimaba que habría más público femenino, se habilitaba en el patio —lugar predominantemente masculino— una grada o tarima para las mujeres (Granja, 1991, pág. 184). De ese modo, aunque ambos sexos estuviesen próximos, el hecho de contar con una tarima ofrecía cierta separación y prevenía ciertas actividades «indecorosas».

A pesar de que el término «cazuela» evoca la cocina, una actividad tradicionalmente asociada a las mujeres, las distintas teorías etimológicas acerca de su nombre lo vinculan al hecho de que en ese espacio se congregaban mujeres de diferentes clases sociales en algunos casos, o al ambiente incómodamente cálido que allí se experimentaba en otros. En el *Diccionario de la Lengua Castellana* (RAE, 1729, pág. 248), se dice: «Por semejanza se llama [cazuela] en los Corrales de las Comedias el sitio que está en frente del tablado donde se representa, en el cual ven las mujeres la comedia. Debiose de llamar así porque entran en él todo género de mujeres, y están mezcladas unas con otras». Además, este lugar también era conocido como «gallinero» (Simeon Deogracias, 1838, pág. 10), debido a uno de sus atributos, el ruido, y como «jaula de Mujeres» (Pellicer, 1804, pág. 198), ya que desde el patio se observaba a las mujeres tras la barandilla, dando la impresión de estar enjauladas. No obstante, aunque todos los nombres tengan una explicación más o menos plausible, el doble juego de la metáfora que se da en «cazuela», «gallinero» o «jaula de mujeres» es muestra del tipo de atribuciones semióticas y culturales que tenía este lugar y, por extensión, las mujeres que se encontraban en él: ruidosas, liantas, lisonjeras, disolutas; pero también diversas y libertinas, para bien y para mal.

Su incorporación en los corrales de comedias parece haber tenido lugar hacia mediados del siglo XVII. A finales del siglo XVI, la necesidad de su existencia ya era evidente, tal como se refleja en el siguiente fragmento de la obra *Microcosmia, y gobierno universal del hombre christiano* de Marco Antonio de Camos:

> Mr.— No sé cómo os mostráis favorable a las comedias, si sólo en el rato que se allega la gente y aguardan que comiencen la representación pasan deshonestidades y cosas de que Dios se ofende y mucho.
>
> Val.— En eso que advertís he yo reparado muchas veces, y me parece sería muy justo que los hombres estuviesen separados de las mujeres y que entrasen por puertas diferentes. (citado en Cotarelo y Mori, 1904, pág. 130)

Las cazuelas perduraron como elementos del espacio teatral hasta alrededor de mediados del siglo XIX, momento en el cual dejaron de ser incorporadas en los teatros modernos (Christmas, 1851, pág. 218). En 1843, se propuso y se aceptó quitar la cazuela del Teatro de la Cruz de Madrid, por ser un «anacronismo» que frecuentaban «mujeres de mal vivir» y que, además, estaba compuesta por localidades oscuras y «ahogadas» (Thomason, 2005, pág. 40 y 52). Una evidencia de esta paulatina desaparición puede verse en la edición de 1853 de la obra *El Fénix de los Ingenios* de Tomás Rodríguez Rubí, donde al mencionar la palabra «jaula», se añade una nota al pie que aclara que se está haciendo referencia a la «antigua cazuela» (Rodríguez y Díaz Rubí, 1853, pág. 18).

Las cazuelas se situaban habitualmente frente al escenario, en la primera planta o en un lugar alzado del patio. En el corral del Príncipe, la cazuela estaba dispuesta como un graderío con cinco metros de fondo y tres metros y medio de altura con un aforo, según Salazar, de cincuenta mujeres (Salazar, 2005, págs. 24 – 25). No obstante, en algunos documentos se cita que sólo en *la delantera* del Príncipe, esto es, la primera fila de la cazuela, cabrían treinta mujeres y que esta cazuela tenía aproximadamente la mitad del tamaño que la del cercano Teatro de la Cruz (Thomason, 2005, pág. 32 y 138). De tal modo que podemos calcular que cabrían en torno a ciento ochenta mujeres —según el espacio de la cazuela del Príncipe y el aforo de la cazuela de la Cruz—. De igual forma, habitualmente se excedía el aforo y se ponían gradas auxiliares, labor que llevaba a cabo el apretador de mujeres o una acomodadora (Sáez, 1992, pág. 144), siendo así un espacio incómodo que daba lugar a numerosas disputas. En el Príncipe, además, existía una cazuela alta, esto es, dos pequeños palcos en lo alto del teatro (Salazar, 2005, pág. 24). El precio de la cazuela era parecido al del patio, lo que se consideraba un precio asequible, aunque a diferencia del patio, en la cazuela

las espectadoras podían sentarse. En el Teatro de la Cruz, la cazuela se encontraba entre la planta baja y la primera planta y tenía un aforo de trescientas sesenta y cinco mujeres, siendo veintidós asientos *de delantera* (Thomason, 2005, pág. 40), los cuales costaban algo más que el resto de localidades. Por ejemplo, en comedias de teatro y autos, la delantera de la cazuela costaba tres reales de plata, mientras que el resto de lugares dieciséis cuartos (1,8 reales); diferencia que se hacía más notable en las fiestas diarias, costando la delantera cuatro reales y el resto de localidades doce cuartos, esto es, poco más de un real (Thomason, 2005, págs. 92-93).

Tal como hemos observado, la cazuela, nuestro principal objeto semiótico, representaba un espacio de dimensiones reducidas donde la visibilidad y audición de lo que acontecía en el escenario eran deficientes. El ambiente que predominaba en la cazuela se caracterizaba por su hostilidad, sus olores desagradables, un ruido constante y un calor asfixiante. Este entorno era propenso a confrontaciones, discusiones y, en los casos más desafortunados, incidentes violentos. En última instancia, este lugar contribuía a la formación de una percepción negativa en torno a las mujeres que lo frecuentaban, ya fuera por sus actitudes o debido a la percepción pública.

Además, con el propósito de añadir entretenimiento a las tardes de comedias, en algunas representaciones se arrojaban ratas, culebras y otros animales a la cazuela, generando un espectáculo alternativo. No obstante, a lo largo de la historia teatral, nunca escaseó el público femenino en los teatros. Por lo tanto, a pesar de las descripciones negativas, es probable que la cazuela no haya sido tan desagradable como se la retrata y sus asistentes posiblemente no fueran tan incivilizadas como a menudo se sugiere.

A partir de este punto, nuestra intención será desarrollar una conceptualización de la cazuela en calidad de signo. Con este enfoque establecido, procederemos a examinar su representación en el ámbito de las tonadillas compuestas por Blas de Laserna.

2. La cazuela en el espacio teatral

La semiótica del espacio, esto es, el estudio del espacio como signo —«algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto

o carácter» (Peirce, 1974, CP 2.228)— puede anticiparse en el estructuralismo de Lévi-Strauss, pero se hace patente y se consolida en el libro *Semiótica y Ciencias Sociales* (1980) del semiólogo Algirdas J. Greimas. En él, Greimas propone una semiótica topológica a través de un enfoque estructuralista que toma como fundamento la semiología de Saussure y Hjelmslev.

Greimas propone una primera distinción entre la *extensión* como sustancia continua y el *espacio* como forma discontinua. Para entender mejor la diferencia entre ambos conceptos, debemos comprender cómo Saussure entendía el habla, la *parole*. En su *Curso de Lingüística General* (Saussure, 1945), considera las ideas y los sonidos como dos continuos, dos grandes masas confusas y difusas en las que las unidades o signos son escindidos a consecuencia de la asociación de un sonido con una idea. Es decir, al atribuir ciertos sonidos a determinadas ideas estamos creando un discontinuo, una serie de escisiones que relacionan partes unitarias de cada continuo. En palabras de Saussure: «El papel característico de la lengua frente al pensamiento no es el de crear un medio fónico material para la expresión de las ideas, sino el de servir de intermediaria entre el pensamiento y el sonido, en condiciones tales que su unión lleva necesariamente a deslindamientos recíprocos de unidades» (Saussure, 1945, pág. 137). Estas unidades, estas escisiones o deslindamientos discontinuos del continuo, serían para Saussure las palabras.

Bajo ese enfoque, Greimas considera la *extensión* como el mundo continuo, difuso y sin partes que, debido a la percepción semiótica del ser humano, se deslinda en unidades con significado que llamamos espacio o espacio significante. Al convertirse la *extensión* en espacio significante, esto es, en signo, pierde su viveza, su carácter de objeto «real», pero gana la capacidad de significar y representar: «lo que pierde en plenitud concreta y vivida está compensado por las adquisiciones múltiples de significación» (Greimas, 1980, pág. 141), lo que lo transforma esencialmente en un «objeto» distinto.

Desde la perspectiva estructuralista a la que Greimas se circunscribe, la adquisición de significado se produce por *oposición*, esto es, por la diferencia de significado y forma que tienen las distintas unidades significantes (Saussure, 1945, pág. 145). Por ello, Greimas considera que «un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación con otro lugar» (1980, pág. 142). Sólo de esta manera, el espacio puede «hablar» o comunicar.

Esta comprensión semiótica del espacio, propuesta por Greimas y basada en Saussure, nos ofrece un marco interpretativo esencial para analizar la cazuela en el teatro. La *extensión* del teatro se ve escindida en unidades que toman su significado de un modo negativo, es decir, la cazuela se torna espacio significante en tanto que se diferencia de la tertulia o el patio por una serie de significados que le son conferidos por su función, su uso, la cultura, la convención (el reglamento) y/o propiedades emergentes. De ese modo, la extensión física y real del lugar no convierte a la cazuela en lo que es, sino una serie de propiedades semióticas que tienen impacto en otros discursos o signos y que la diferencian del resto de espacios teatrales.

Aunque el teatro, como edificación, tiene sus lugares físicamente separados, la idea de espacio significante no se percibe simplemente por sus límites físicos, aunque estos ayudan a la percepción y cierre del signo. En cambio, los espacios significantes pueden no estar físicamente limitados, pero sí cognitivamente. En *El Espacio Vacío*, Peter Brook describe el acto teatral como espacio simbólico de la siguiente manera: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otra persona le observa, y esto es todo lo que se necesita para que se produzca un acto teatral» (Brook, 1996, pág. 9). De un modo performativo, aunque también motivado por el ritual teatral, se forman los tres espacios mínimos del acto teatral: el escenario, el intersticio y la platea. En los teatros del siglo XVIII, estos espacios están expandidos, estilizados (o reglados) y escindidos en nuevos lugares significantes: la cazuela, el patio, los aposentos, la tertulia, etcétera; cada uno con sus propios significados. Un ejemplo notable y clarificador de espacio significante lo da Joseph Courtés en su libro *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación* donde analiza un paso fúnebre (1997, págs. 43 – 51). En su análisis, en el cual el paso fúnebre es un espacio que, además, está en movimiento, describe qué tipo de relaciones semióticas ocurren en cada zona del paso. De ese modo, mientras el espacio que va junto al féretro adquiere propiedades como marcialidad, tristeza, dolor, relación social estrecha con el difunto; los espacios de la periferia, en relación con el primero, son relajados e, incluso, alegres.

Siguiendo la misma línea de reflexión, la comprensión de la cazuela como espacio de significado va más allá de simplemente reconocerlo como el área destinada a las mujeres en el teatro. Es fundamental

explorar cómo se relaciona con otros espacios dentro del teatro, por un lado, y examinar las correspondencias semióticas que se manifiestan intrínsecamente en dicho espacio, por otro. La exploración inicial de este primer punto ha sido abordada en la sección previa, donde hemos investigado la concepción de la cazuela en relación con los demás lugares del teatro: un espacio femenino, incómodo, con cierto grado de exclusión, ruidoso y hostil. Estas características sólo emergen al contrastar este espacio con el resto de áreas del teatro.

El segundo punto, las correspondencias semióticas que se manifiestan intrínsecamente en dicho espacio, al igual que la interpretación que Courtés realizó del paso fúnebre, puede ser estructurado según la proximidad o distancia al escenario. De esta manera, las mujeres ubicadas en *la delantera* tenderían a estar más comprometidas con la representación, ya que habrían tomado la iniciativa de llegar temprano para asegurarse un buen sitio. Al contrario, aquellas en la parte trasera posiblemente estarían más conectadas con el aspecto social del teatro. Además, se podría suponer que las mujeres en los lugares delanteros tendrían un mayor poder adquisitivo y gozarían de una posición más privilegiada en comparación con las de las filas posteriores: «si recordamos que el abanico de los precios de entrada en la cazuela era de cuatro a ocho reales en 1806, podremos concluir que la composición del amplio palco de mujeres no era uniforme» (Andioc, 1976, pág. 499).

Una breve carta enviada al director de *El Centinela* —revista del siglo XIX en Buenos Aires— escrita por María de la Paz «Odiabulla», ilustra de manera clara estas relaciones semióticas presentes en la cazuela (Figura 1). En este testimonio, se evidencian las marcadas diferencias sociales y de comportamientos entre las mujeres situadas en *la delantera*



Figura 1: Análisis semiótico de Courtés (1997: 43 – 51) (Izquierda). Análisis propio de la cazuela (Derecha). Fuente: Elaboración propia.

y aquellas en la «retaguardia» (mulatas, desvergonzadas), lo cual pone de manifiesto estas distinciones de manera palpable:

> El patio que tantas veces se eriza, y no sin razón, contra la cazuela cuando nuestras criaturas (¡pobrecillos!) gritan por mamar, o cuando las mulatas desvergonzadas que forman nuestra retaguardia se ponen a disputar sobre si el abonado de la luneta número tal, es mejor mozo, o más generoso, que el del número cuál; el patio, digo, que debería observar el silencio que nos pretende imponer, se hace cada noche más y más insufrible con la charlatanería de unos cuantos de los doctores que a él asisten (El Centinela, 1823, pág. 197)

Debido a su naturaleza semiótica, que equivale a decir a su naturaleza fenomenológica, el punto de vista del intérprete del signo desempeña un papel crucial en la formulación de significados. En el testimonio previo, se ilustra cómo la relación entre la delantera y la retaguardia está influenciada por la perspectiva de una mujer perteneciente a la sección delantera. Si el mismo extracto fuera escrito por una mujer de la retaguardia, es muy probable que se manifestaran otro tipo de conexiones semióticas. De manera similar, la concepción de la cazuela como espacio con significado está mayormente influenciada por una visión masculina en una cultura patriarcal y católica. Esto implica que las asociaciones ligadas al espacio y a las mujeres que lo ocupan se fundamentan en prejuicios negativos arraigados en esta cultura.

Sin embargo, esto no implica necesariamente que estas asociaciones serían completamente distintas si fueran descritas por una mujer. La cultura patriarcal es internalizada como un interpretante por todos sus miembros, sin importar su género y con pocas excepciones, ya sea mediante aceptación o resistencia. Lo que sí conlleva es que la cazuela será perpetuamente concebida por el género masculino como una heterotopía, es decir, como un espacio otro o de los otros (Foucault, 1997, pág. 86; Greimas, 1980, pág. 142). Esas otras, separadas y «enjauladas», veladas por mantillos y distanciadas del espacio común del teatro.

De igual manera que el lenguaje y el espacio requieren de diferencia y oposición para adquirir significado, es decir, de la alteridad, lo mismo ocurre con el género. Por lo tanto, ese espacio de las otras es indispensable para los hombres con el fin de mantener y perpetuar su posición de patriarcas, ya que la jerarquía sigue a la oposición. Todos los

términos opuestos, como describió Derrida (1986), están estructurados en relaciones de jerarquía, donde uno ocupa el rol principal y el otro es el marcado. Esta noción fue anticipada y destacada de manera excepcional en el ámbito de los estudios feministas por Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo*:

> La humanidad es masculina, y el hombre define a la mujer, no en sí misma, sino en relación consigo mismo; no la considera un ser autónomo. [...] Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decide [...]. Ella está determinada y diferenciada en relación al hombre, mientras que él no lo está en relación a ella; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto; él es el Absoluto. Ella es el Otro (Beauvoir, 1949, pág. 26).

Más allá de eso, como suele suceder con lo velado, lo diferente y lo prohibido, donde lo primero se vuelve más visible y lo segundo y tercero genera mayor atracción, el espacio otro de la cazuela se convirtió en un punto de enfoque y un imán para la atención. Los testimonios de los viajeros europeos ponen de manifiesto esa visión ahora anhelante de la cazuela y muestran un microcosmos de connotaciones culturales y sociales, reflejando las actitudes y normas de su tiempo. Escribe Laborde:

> Su aspecto [el de la cazuela] es de lo más curioso; todas están cubiertas con sus mantillas, una especie de velo blanco o negro, y dan la idea de un coro de monjas. Es el lugar de la cháchara, y entre los actos sale de la cazuela un ruido confuso, como el zumbido de las abejas, que asombra y divierte a todos los que lo oyen por primera vez. Apenas ha terminado la representación, cuando la puerta de este palco, sus galerías, pasadizos y la escalera que conduce a él, son asediados por una gran multitud de hombres de toda condición, unos atraídos por la curiosidad, otros que vienen a esperar a las mujeres que están en él. (Laborde, 1809, pág. 196)

Mackenzie la describe así:

> Al contemplar los rostros pálidos, las mantillas negras y los ojos aún más negros de las damiselas reunidas, uno casi podría creer que se trata de un grupo de monjas [...]. Este engaño, sin embargo, no es más que momentáneo, pues las internas de la cazuela son, muchas de ellas, cualquier cosa menos monjas. Es un tanto desfavorable para el

> sexo débil observar que, mientras que en las lunetas todo transcurre con orden, la cazuela es a menudo escenario de reprimendas y disputas. Esto, sin embargo, puede deberse a que ellas están más amontonadas que los hombres, y a que, además, están completamente solas, mientras que los hombres son vigilados y cuidados por varios «realistas» de aspecto feroz. Sea como fuere, a veces había más diversión en mirar la cazuela que en mirar el escenario; porque, entre la confusión de voces, el arreglo de cabellos y mantillas, los asentimientos, las miradas y la agitación de los abanicos, era una escena singular, y bien podría compararse con la algarabía y el aleteo de una bandada de cuervos (Mackenzie, 1829, pág. 128)

Así se describe en el *The Quarterly Review* de 1837:

> Este denso conjunto de trenzas de marta, cabellos de cuervo y ojos más negros, parece a primera vista la galería de un convento de monjas; sin embargo, es un símil de disimilitud, pues si se hace una pausa en la obra, surgen en este corral de tórtolas, arrullos y graznidos, miradas indiscretas, aleteos de mantillas, crujidos de sedas, tal funcionamiento telegráfico de los abanicos, tal comunicación eléctrica con los petrimetres de abajo, que miran hacia arriba con miradas de zorro melancólico el oscuro viñedo en racimo tan tentadoramente colocado por encima de su alcance, que todas las ideas de reclusión, pena o mortificación se disipan al instante. [...] [La cazuela] es la caja de Pandora de las travesuras (*The Quarterly Review*, 1837, pág. 80)

A partir de todas estas consideraciones, la cazuela emerge como un espacio de alteridad que fundamentalmente encarna lo femenino. A su vez, este concepto de lo femenino es moldeado por las connotaciones culturales y contextuales de su época y ubicación, lo cual conlleva la generación de nuevos significados. Aquí se revela que el espacio significante trasciende su mera ubicación para convertirse en un «objeto» semiótico con una abundancia de significados interrelacionados.

No obstante, lo que se desprende de las reflexiones previas es la demarcación distintiva del espacio de la cazuela, que se configura como un espacio emblemático de lo femenino, estableciendo un contraste con el resto del teatro, que se percibe como masculino. En esencia, esto se convierte en una analogía o un correlato de la configuración del cosmos

social del siglo XVIII, en el cual el mundo se considera propiedad del hombre, siendo el lugar donde él crea y existe. Esto contrasta con los espacios considerados femeninos, como la casa o el convento, donde la mujer lleva a cabo y es, en una relación de *oposición* y aislada respecto al resto del mundo. En *La Poética del Espacio*, Bachelard lo expone de este modo: «El ama de casa despierta los muebles dormidos. Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Los hombres sólo saben construir las casas desde el exterior» (2000, págs. *75 – 76*).

Esta visión trágica y sombría, que en última instancia es una perspectiva masculina, ciertamente se mantendría inalterada si no hubiera mujeres que en realidad desafiaron y sobrepasaron las fronteras que se les imponían. Sin lugar a dudas, fueron las cómicas quienes ejemplificaron esto al estar en el escenario, en una posición opuesta a la de la cazuela, tanto espacial como simbólicamente (Figura 2). Oposición que podemos representar con una frase de la *Defensa de las Mujeres* de Feijoo:

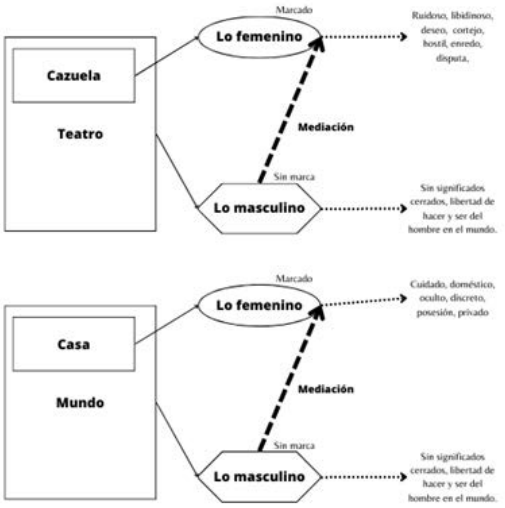


Figura 2: Esquema que representa el correlato entre la cazuela y el teatro y la casa y el mundo en base a la marcación de lo femenino frente a la generalidad de lo masculino.
Fuente: Elaboración propia.

«Allí la esclavitud; aquí el imperio. Allí la mazmorra; aquí el solio» (Feijoo, *Teatro Crítico Universal*: I-xvi).

Lo que el escenario ofrecía era una ventana hacia la libertad, aunque no completamente despejada, ya que además de las reglas evidentes, las actrices cómicas debían cumplir con la expectativa de representar la virtud de su género: «Una virtud femenina que consigue incluso apaciguar al hombre, vencer desde la contención el impulso y el desorden pasional masculino, y generar una convivencia matrimonial agradable, sustentada en la amistad y el cariño» (Angulo, 2016, pág. 473). A pesar de esto, esos destellos de libertad y de una identidad positiva, independiente del hombre, se revelan en los gestos, el baile, los guiños y en todos aquellos elementos performativos que esencialmente tomaban control del teatro y se fortalecían dentro de él. Asimismo, a finales del siglo XVIII, cuando la Ilustración comenzaba a permear en el territorio teatral español, los discursos músico-teatrales adquirieron tintes reivindicativos y de defensa de las mujeres. De ese modo, las cómicas, especialmente en las tonadillas, pudieron manifestar en lenguaje llano y con cierto desparpajo una nueva feminidad que poco a poco vendría a quedarse y que, en parte, hizo desaparecer la necesidad de una cazuela:

> las *comediantas*, probablemente sin pretenderlo ni ser conscientes de ello, contribuyeron de forma decisiva a dar los primeros pasos para la aparición de un nuevo modelo de mujer con poder, iniciativa e independencia; aunque por ello tuvieron que sufrir lo más enconados ataques de la parte más puritana y conservadora de la sociedad que les tocó vivir» (Astuy, 2019, pág. 69)

3. La cazuela en el espacio simbólico

Una vez convertida en espacio significante, la cazuela trasciende la significación topológica, siendo así posible utilizarla como signo para otro tipo de discursos. Dice Greimas: «el significado inmediato, presente en el proceso mismo de transformación del espacio, se destaca de su significante, recibe nuevas articulaciones y se erige en discursos autónomo»

del espacio; pero «puede también desbordar este significante [espacial] y utilizar otros lenguajes de manifestación: lenguaje pictórico, cinematográfico y, sobre todo, las lenguas naturales, para 'pensar' la significación del espacio humano» (Greimas, 1980, págs. 144 – 145). De ese modo, la cazuela aparece en la literatura, la música o la pintura como signo que trasciende su espacialidad.

En esencia, los diversos testimonios y reglamentos que hemos explorado en relación con la cazuela son ejemplificaciones de este fenómeno. Al igual que sucede con todos los espacios emblemáticos, como el bosque, la casa o la cueva, entre otros, la cazuela se halla saturada de significado y connotaciones rastreables en los diversos discursos culturales.

Nuestro propósito será ver cómo la cazuela se significa y cómo representa a través de las tonadillas de Blas de Laserna. La elección no es casual. La tonadilla es un género que, al igual que el sainete o el entremés, abarca y emplea el espacio teatral, a menudo siendo considerada una forma de metateatro. Es importante mencionar que el teatro representado en la tonadilla no se limita a ser un teatro idealizado o abstracto; más bien, la trama se sitúa en el propio teatro donde se está representando la tonadilla. Esto disuelve el intersticio que existe entre el escenario y el público, permitiendo que todo el espacio teatral sea auténticamente representado y representativo. En este contexto, se encuentra el hecho de que los autores, los cómicos y las cómicas se conciben a sí mismos como comunicadores que comprenden el espacio donde se comunican y representan. Este fenómeno es denominado «cenestesia comunicativa» por Tomás Albaladejo, y se define como «la conciencia que quien pronuncia el discurso tiene del espacio comunicativo que el propio discurso crea y ocupa, en quién puede influir, a quién puede agradar, a quién puede disgustar, a qué sentimientos o convicciones puede afectar, etc.» (Albaladejo, 2009a, pág. 5). En última instancia, todo esto implica un entendimiento de las distintas audiencias y las diversas interpretaciones que éstas pueden atribuir al discurso, lo que Albaladejo denomina «poliacroasis»: «la audición y la interpretación plurales de un discurso retórico» (Albaladejo, 2009b, pág. 1).

Los ejemplos que vamos a exponer tratan de explorar tres ideas: la cazuela como representación de lo femenino, la cazuela y su representación espacio-simbólica, y verificar si los significados asociados o connotaciones del espacio significante de la cazuela se pueden encontrar en las tonadillas de Blas de Laserna.

Aunque afirmar que la cazuela representa a la mujer en las tonadillas podría parecer tautológico, ya que los ejemplos de esto son claros, aún no se han analizado en profundidad los mecanismos semióticos que dan origen a esta conexión ni la misma esencia de dicha relación.

Desde la perspectiva de la semiótica de Charles S. Peirce, la cazuela como un signo que representa lo femenino puede ser comprendida como un *legisigno simbólico remático* o un *legisigno indicial remático*. Notamos que la única diferencia entre ambas descripciones radica en si estamos tratando con un símbolo o un índice. Para llegar a este punto, es fundamental explicar por qué se trata de un legisigno y un rema. La cazuela es un legisigno porque opera como un tipo general de cazuela, sin ser en sí misma una cazuela real; en otras palabras, es un concepto que rige todos los casos de cazuela (el espacio, la palabra, la pintura, etcétera). Asimismo, es un rema porque representa a la mujer como una posibilidad, sin limitar completamente su significado. Si consideramos que la cazuela —como signo— es un índice (*legisigno indicial remático*), es porque establece una relación de existencia con el objeto que representa. Dicho de otro modo, la cazuela representa lo femenino (o a la mujer) porque es el lugar donde efectivamente las mujeres se congregan en el teatro.

No obstante, también es válido considerar que la cazuela —como signo— es un símbolo (*legisigno simbólico remático*), ya que el hecho de que las mujeres ocupen ese espacio es resultado de una ley o convención establecida de manera arbitraria por la sociedad. En realidad, ambas descripciones son igualmente acertadas. Si simplemente consideráramos a la cazuela como un símbolo, no podríamos abordar la noción del espacio significante. De manera similar, si la tratáramos meramente como un índice, no podríamos describir sus reglas ni comprenderla como una proyección metafórica del contexto social del siglo XVIII.

Independientemente de estas consideraciones técnicas, lo verdaderamente relevante es que en las tonadillas, la manera en que se emplea la cazuela como signo es principalmente indicial. En otras palabras, se utiliza como una forma de señalar o indicar a las mujeres para representarlas o atraer su atención mediante una interpelación. De forma habitual, esta interpelación va seguida o precedida de una búsqueda de protección, un halago o un recurso retórico de *captatio benevolentiae*. De ese modo, además de llamar la atención del público femenino, elemento necesario si tenemos en cuenta que la tonadilla era un género que se interpreta en los intermedios, cuando el público está socializando;

el cómico o la cómica podía dirigir su mensaje de forma específica al público femenino. Así lo vemos en la tonadilla *Cazuelita de mi vida* (Biblioteca Nacional de España, MC/3052/16) de Blas de Laserna:

Cazuelita de mi vida,
mis luceros adorados,
escuchad un buen consejo
que esta tarde viene a daros

vuestra amada Faustina
la que os quiere en tanto grado
que en la última temporada
empieza alegre cantando

Como vemos, esta interpelación utiliza la cazuela como forma de representar al público femenino del teatro.

Más interesante es ver cómo en ciertas tonadillas a solo, las cuales habitualmente se construyen en torno a una idea, una analogía o un marco cognitivo; el espacio teatral se proyecta metafóricamente en otros espacios con los que comparten ciertas características. De esa manera, se crea un correlato entre el teatro y sus espacios, y otros lugares o ideas y sus «espacios» significantes.

Un ejemplo de ello es la tonadilla *La Esfera del Teatro* (Biblioteca Nacional de España, MC/3052/8), en la cual se produce un correlato entre el teatro y la esfera celeste. Los espacios teatrales se proyectan en esta tonadilla en los planetas y otros cuerpos celestes, tomando como cualidades, además, las características de los dioses romanos que les dan nombre (en el caso de los planetas) u otros juegos de palabras. Con base en ello, los palcos son el Sol, el patio es Marte y, como no podría ser de otra forma, la cazuela es Venus:

Para dar a Venus gracias,
a la cazuela iré afable
que si allí no encuentro a Venus,
encontraré sus vestales.

Como vemos, la cazuela se relaciona con Venus el planeta, espacio que, como la cazuela, representa lo femenino. Igualmente, aparecen dos

diosas romanas: Venus, la del amor, y Vesta (o sus sacerdotisas), la del hogar y la fidelidad. Todas ellas, en esencia, representaciones de lo femenino.

Un ejemplo parecido lo encontramos en la tonadilla *El Golfo del Teatro* (Biblioteca Nacional de España, MC/3052/5), en el que el mar se utiliza como analogía del teatro: «Es el teatro mar en todo porque hay calmas y tormentas y también porque hay mil golfos que a los del mar se asemejan». Más allá del divertido equívoco, la construcción de la tonadilla se fundamenta en la idea espacial del mar. De ese modo, la tertulia es el Mar Negro, la luneta es un Mar innavegable, el patio es el Golfo del León y la cazuela no es otra cosa que el Golfo de las Sirenas:

La cazuela si se mira,
la cazuela si se deja,
según encantan en ella
viene a ser del mar del Teatro
el Golfo de las Sirenas.

De nuevo, la proyección metafórica toma como cualidad lo femenino para constituirse y forma un correlato entre las sirenas y las mujeres de la cazuela. Podemos proponer a partir de ambos ejemplos un pequeño esquema que muestra la representación del Patio como lo masculino y de la cazuela como lo femenino.

	Lo masculino	Lo femenino
El Teatro	El patio	La cazuela
La Esfera del Teatro	Marte	Venus
El Golfo del Teatro	León	Sirena

Para terminar, nos preguntamos si las connotaciones de la cazuela como ambiente hostil, oloroso, tórrido, incómodo y lleno de indecencias se traslada a las tonadillas de Blas de Laserna. En general, la visión que se muestra de las mujeres en la obra del autor riojano no es constante. Por un lado, las ideas más o menos conservadoras, especialmente aquellas que tienen que ver con la mujer deseosa, libidinosa y que lleva al pecado, son habituales y propias de su tiempo. Podemos verlo en tonadillas como *La Academia* o en *El Abate y la Dama*:

En *La Academia* (Biblioteca Nacional de España, MC/3051/7):

Después de empezado [la función]
niñas entraron
a la caza de muebles
o de apoderados

En *El Abate y la Dama* (Biblioteca Nacional de España, MC/3056/1):

Por mi abate chusco
me privo de otros
que no es poco hoy día
querer a uno solo
porque es moda en las niñas
querer a todos.

No obstante, como demostró Ingartze Astuy de manera convincente, el contenido de las tonadillas de Blas de Laserna también revela facetas reivindicativas, feministas y críticas en relación con la postura adoptada por los hombres. Estas tonadillas muestran cómo los hombres limitan las libertades, la educación y las capacidades de las mujeres del siglo XVIII, o las critican por llevar a cabo acciones que ellos mismos realizan (Astuy, 2019).

Lo que parece claro es que, más allá de las reivindicaciones y provocaciones, las tonadillas de Blas de Laserna no presentan de manera explícita las connotaciones negativas de la cazuela. Más bien, se hace una alusión indicial a la cazuela como una simple llamada de atención. En ciertas menciones a este espacio, se hace referencia al hecho de que la cazuela, junto con el patio, eran lugares donde el público expresaba su aprobación o desaprobación con gritos, aclamaciones o silbidos. Esto se evidencia en la tonadilla *Admirada Confusa* (Biblioteca Nacional de España, MC/3052/18):

Me encargo que no disguste
a la cazuela jamás
porque suelen salir de allá
palmadas de Barrabás.

Otro ejemplo semejante es la tonadilla *La Tímida* (Biblioteca Nacional de España, M/3583), donde Manuel García introduce a una nueva cómica al teatro, Tadea Ribera, y pide al público su aprobación.

Cuidado señores.
Por dios, madamitas,
dadla al salir siquiera
dos palmaditas.

¿Harás lo que te pido,
cazuela amada?

No lo han de hacer,
si está allí toda
la gracia de España.

Más adelante, el cómico saca a Tadea al escenario y le dice:

Ya te encomendé a las hembras,
recomiéndate a los hombres.

En las coplas, Tadea pregunta al cómico qué debe temer de cada parte del teatro. En el caso de la cazuela, vemos que ese temor lo infunde la desaprobación en forma de gritos (los estragos), a lo que él contesta con un cumplido con el fin de ganarse el favor de las damas.

Ella: Y dime de la cazuela,
¿podré temer el estrago?
Él: No puedo hablar de ese sitio
que me gusta demasiado.

Todos los ejemplos proporcionados, extraídos de una muestra que abarca aproximadamente ciento cincuenta tonadillas, pertenecientes a la vasta colección de más de quinientas composiciones de Blas de Laserna, evidencian que: 1) se observa una escasez de referencias al espacio de la cazuela, 2) la mayoría de estas referencias son indiciales, interpelativas o deícticas, y 3) no se plasman representaciones que

sugieran las connotaciones históricamente desfavorables asociadas a dicho espacio. La fundamentación subyacente a estas observaciones radica en la naturaleza de la tonadilla como un género que, a pesar de ciertas sátiras presentes en su contenido, aboga por la exaltación y el elogio del hecho y el espacio teatral, así como de los participantes en él. En términos más explícitos, la tonadilla, como manifestación representativa de la industria teatral, evitaría alienar a su audiencia describiendo el espacio como hostil, ruidoso o malhumorado, ya que esto podría resultar en la pérdida significativa de su clientela. En consecuencia, se eluden conscientemente las connotaciones negativas con el propósito de ganarse efectivamente el favor del público y asegurar un retorno continuado de mujeres a la cazuela.

4. Conclusiones

A lo largo de este análisis detallado del espacio significante de las mujeres en el teatro del siglo XVIII, y tras una exploración histórico-documental de la cazuela, hemos observado cómo este espacio adquiere significado a través de diversos procesos semióticos.

Desde la perspectiva de la semiótica topológica de Greimas, hemos discernido que la cazuela se convierte en un espacio significante mediante un proceso de oposición con el resto del teatro. La construcción de este espacio significante surge de prácticas, necesidades y regulaciones que segregaban a la audiencia por géneros. Es vital resaltar que la configuración de la cazuela como espacio marcado estaba intrínsecamente ligada a una cultura patriarcal y católica, imponiéndole connotaciones negativas y características asociadas.

En este sentido, la cazuela se erigía como un espacio «otro» o un espacio jerárquicamente inferior al espacio masculino, que ocupaba el resto del teatro. De esta manera, el espacio teatral se manifestaba como un correlato del espacio social de la época, donde el mundo pertenecía al hombre y los lugares femeninos, como espacios marcados dentro de ese mundo, pertenecían a la mujer.

Además, al aplicar la semiótica de Peirce, hemos establecido que la cazuela puede considerarse un índice o un símbolo que representa la feminidad. En el primer caso, como índice, debido a su relación existencial con el objeto que representa. En el segundo caso, como símbolo,

debido a las convenciones y reglamentos que determinan y rigen el espacio. Esta construcción semiótica del signo «cazuela» permite que este espacio significante represente lo femenino en otro tipo de discursos o códigos semióticos. En nuestro estudio, ese otro tipo de discurso han sido las tonadillas de Blas de Laserna.

Al examinar ejemplos concretos en las tonadillas de Blas de Laserna, hemos observado cómo la cazuela se utiliza como un signo que alude, señala o interpela a las mujeres presentes en el teatro. Las analogías presentes en algunas tonadillas han arrojado luz sobre cómo la naturaleza fragmentada del espacio teatral se proyecta en otros sistemas de significado, estableciendo una correlación entre lo masculino y lo femenino.

Finalmente, hemos constatado que, en las tonadillas de Blas de Laserna, las referencias a la cazuela son poco numerosas y que, además, este espacio no suele verse afectado por las connotaciones negativas impuestas por la cultura de la época. Proponemos que esto se debe a que, debido a su función comercial y encomiadora del teatro, la explotación de estas connotaciones en el discurso de la tonadilla podría poner en riesgo el retorno de mujeres a la cazuela.

El análisis de la cazuela como un espacio significativo constituye una vía expeditiva para alcanzar una comprensión más esclarecedora del sistema simbólico inherente al ámbito teatral. A través del examen detenido de reglamentos, representaciones escénicas, connotaciones simbólicas y convenciones sociales vinculadas a todos los espacios del teatro, así como de sus interrelaciones y articulaciones, se puede construir la posibilidad de una aprehensión más profunda y fenomenológica del sistema teatral en su totalidad. La comprensión de dicho sistema, del microcosmos teatral, confiere una herramienta adicional para desentrañar la cultura teatral específica del siglo XVIII.

En conclusión, el presente análisis ha desvelado la intrincada complejidad y riqueza de las representaciones semióticas y culturales asociadas a la cazuela en el teatro del siglo XVIII, especialmente en las tonadillas de Blas de Laserna. Estos hallazgos no solo contribuyen a una comprensión histórica más enriquecedora, sino que también incitan a reflexiones sobre la persistencia de dinámicas de género y la configuración de sistemas en el entorno teatral y social. La aprehensión de un espacio «otro» como la cazuela dentro del sistema teatral del siglo XVIII facilita la identificación y un mejor conocimiento de los «lugares

otros» en nuestra vida cotidiana y, en particular, en nuestras industrias culturales.

5. Obras Citadas

Albaladejo, Tomás (2009a). La Poliacroasis en la Representación Literaria: un componente de la Retórica Cultural. *Castilla: Estudios de Literatura* (0), págs. 1–26.

Albaladejo, Tomás (2009b). Retórica de la comunicación y retórica en sociedad. En Helena Beristáin y Gerardo Ramírez (Eds.), *Crisis de la historia, condena de la política y desafíos sociales* (págs. 39-58). Universidad Nacional Autónoma de México.

Allen, John Jay (2003). Los espacios teatrales. En J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español* (Vol. 1, págs. 629-654). Gredos.

Andioc, René (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia.

Angulo, María (2006). Virtuosa, Casta y Heroica: la mujer española en el melólogo del XVIII. *Revista de Literatura*, (136), págs. 471-488.

Astuy, Ingartze (2019). «Cómicas de Madrid: Libertad, Indecencia y ¿Reivindicación feminista?». En Adela Presas y Miguel Salmerón. (Eds.), *Estudios Musicales del Clasicismo. Estética del teatro musical* (págs. 47-71). Arpegio.

Bachelard, Gastón (2000). *Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bosch, Mariano G. (1910). *Historia del Teatro en Buenos Aires*. El Comercio.

Brook, Peter (1996). *The Empty Space*. Touchstone.

Calderón de la Barca, Pedro (2020). *Entremeses y mojigangas para autos sacramentales. Burlas profanas y veras sagradas* (V. Roncero López & A. Madroñal Durán, Eds.). Reichenberger.

Cotarelo y Mori, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Est. Tip. De la Rev. Archivos, Bibl. Y Museos.

Courtés, Joseph (1997). *Análisis semiótico del Discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos.

CHRISTMAS, HENRY (1851). *Shores and Islands of the Mediterranean*. (Ed.) Bentley, R.

DE BEAUVOIR, SIMONE (1949). *The Second Sex*. Random House.

DE LA GRANJA, AGUSTÍN (1991). «Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de las normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII». En Pardo, I. y Serrano, A. (Eds.) *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (págs. 177-186). Instituto de Estudios Almerienses.

DERRIDA, JACQUES (1986). *De la Gramatología*. Siglo XXI Editores.

DIEGO JOSÉ DE CÁDIZ (1798). *Dictamen: Comedias y Bailes*. Biblioteca Nacional de España, R/60134

Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial. Tomo III (1987).

FEIJOO, BENITO JERÓNIMO (1778). *Teatro Crítico Universal*. Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M.

FISAS, CARLOS (1988). *Historia de las reinas de España. La Casa de Austria*. Planeta.

FOUCAULT, MICHEL (1997). De los Espacios Otros. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, n.º 7*. págs. 83–91.

GREIMAS, ALGIRDAS J. (1980). *Semiótica y Ciencias Sociales*. Fragua.

INGLIS, HENRY (1831). *Spain in 1830. Vol. I*. Whittaker, Treacher, and Co.

LABORDE, ALEXANDRE (1809). *A view of Spain*. Longman, Hurst, Rees, And Orme; and R. Dulau and Co.

MACKENZIE, ALEXANDER (1829) *A year in Spain*. Hilliard, Gray, Little, and Wilkins.

MIÑANO Y LAS CASAS, ANDRÉS (1802) *El gusto del día. Comedia en dos actos*. Imprenta de Villalpando.

MURRAY, J. (Ed.) (1837). *The Quarterly Review July & October 1837* (59).

ODIABULLA, MARÍA DE LA PAZ (1823). *El Centinela*. Imprenta de Expósitos.

PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, LUISA MARÍA (1637) *Nobleza Virtuosa*. Juan de Lanaja y Quartanet.

PEIRCE, CHARLES S. (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión.

PELLICER, CASIANO (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*.Imprenta de la administración del Real arbitrio de beneficencia.

PÉREZ-AGOTE, ALFONSO (2012). *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Real Academia Española. (1726) *Diccionario de la lengua castellana*. (Ed.) Imprenta de Francisco del Hierro.

Rodríguez y Díaz Rubí, Tomás (1853). *El Fénix de los Ingenios*. Imprenta a cargo de C. González.

Palacios Fernández, Emilio (2008). *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-y-las-letras-en-la-espana-del-siglo-xviii--0/

Salazar, Javier (2005). *Teatros y Escenarios del Siglo de Oro*. Consejería de Educación de la Embajada de España en Andorra.

Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de Lingüística General*. Losada.

Simeon Deogracias, Gorria (1838). *Sahumerio para ministros y demás gente ordinaria*. Diego Negrete.

Thomason, Phillip Brian (2005). *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*. Tamesis Books.

Valladares de Sotomayor, Antonio (1787) *Seminario Erudito. Tomo XXXI*. Antonio Espinosa.

GOZANDO ALEGRE DE MI LIBERTAD: MUJERES FUERTES, DESPEJO Y MARCIALIDAD EN EL TEATRO MUSICAL EN ESPAÑOL DE LA ILUSTRACIÓN

"GOZANDO ALEGREMENTE DE MI LIBERTAD": STRONG WOMEN, 'DESPEJO' AND 'MARCIALIDAD' IN ENLIGHTENMENT SPANISH MUSICAL THEATRE

Juan Pablo Fernández-Cortés
Universidad Autónoma de Madrid
(juanpablo.fernandez@uam.es)
https://orcid.org/0000-0002-0103-3440

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.03
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo se plantea analizar las bases teóricas y los recursos que se emplearon en el teatro musical en español durante los reinados de Carlos III y Carlos IV para representar una nueva feminidad, alejada de los cánones tradicionales y más cercana a los ideales de la Ilustración que enfatizaban la igualdad racional entre los sexos y abogaban por una mayor participación de las mujeres en el espacio público. Con este fin, se estudian las transformaciones que se producen en los estereotipos y las expectativas asociadas con los géneros masculino y femenino, que se trasladan al teatro en personajes de extracción popular que ponen en escena a mujeres fuertes, naturales en la expresión de sus sentimientos y actitudes corporales. Este nuevo comportamiento, que incorpora características tradicionales de «lo masculino», se refleja

a través de una terminología específica, como los términos «despejo» y «marcialidad» que aparecen con frecuencia en la literatura crítica y satírica de la época, términos que generan también un campo semántico que se codifica y traslada en forma de símbolos sonoros a las intervenciones musicales de personajes populares en tonadillas y zarzuelas.

Palabras clave: siglo XVIII, género, mujeres, marcialidad, tonadilla, zarzuela.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the theoretical bases and resources used in Spanish musical theatre during the reigns of Charles III and Charles IV to represent a new femininity, far removed from the traditional canon and closer to the ideals of the Enlightenment, which emphasised the rational equality of the sexes and advocated greater participation by women in the public sphere. The paper examines the changes in stereotypical expectations of male and female roles in the theatre, where women have been portrayed as powerful and natural in the expression of their feelings and physicality. This new trend, which included traditional masculine characteristics, is reflected in specific terms such as «despejo» and «marcialidad» which recur in the critical and satirical writings of the time, creating a coded semantic field that is transmitted through sound symbols in the musical performances of popular characters in tonadillas and zarzuelas.

Keywords: 18th century, gender, women, *marcialidad*, *tonadilla*, *zarzuela*.

Sumario: 1. Introducción. Lo masculino y lo femenino en la Ilustración 2. «Una libertad masculina». 3. «Mujeres Guerreras»: La marcialidad y el despejo en el teatro musical del siglo XVIII. 4. Conclusiones.

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)

JUAN PABLO FERNÁNDEZ-CORTÉS es profesor y subdirector del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid y Coordinador del Grado en Historia y Ciencias de la Música y Tecnología Musical. Su línea de investigación se centra en el estudio y análisis del patrimonio musical de los siglos XVII al XX. Ha dirigido proyectos de producción y recuperación de obras compuestas por importantes compositores activos

en la España del siglo XVIII y ha publicado ediciones en partitura y CD de varias de ellas. Entre sus trabajos destacan dos libros sobre la música en las casas nobiliarias de Osuna y Benavente y varias ediciones críticas de obras teatrales con música del siglo XVIII.

1. Introducción. Lo masculino y lo femenino en la ilustración

Con la irrupción de los ideales de la Ilustración en España, comienzan a gestarse nuevas formas de interacción social que cuestionan y transforman los estereotipos de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. En los espacios de sociabilidad urbanos promovidos por las clases dominantes se generan a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII nuevas conductas que debaten los valores normativos, tanto de lo masculino como de lo femenino (Bolufer, 2008a). El énfasis en la importancia de la razón y la educación, la autonomía individual y la libertad de pensamiento fueron proyectados en las identidades masculinas, mientras que para la construcción de la identidad femenina normativa se actualizaron estereotipos como el de la mujer-madre, cuya virtud ejemplar se concretaba en el matrimonio y en la laboriosidad de la vida familiar, modelo de comportamiento de la mujer ilustrada, tal y como se refleja en la iconografía de la época (Figura 1).



Figura 1.

D. Q. Albarracín, *La educación de una buena madre laboriosa* (finales del s. XVIII). Biblioteca Nacional de España, INVENT/15743

Aunque la mentalidad patriarcal había consolidado la idea de superioridad moral e intelectual de los hombres, punto de partida en los debates culturales e intelectuales sobre la cuestión de género conocidos como la «Querella de las Mujeres» que se perpetuaron hasta finales del siglo XVIII[1], el Siglo de las Luces marca también un avance inicial en la evolución de la masculinidad y, como afirma Elisabeth Badinter, puede considerarse un «primer paso en la historia de la virilidad» en donde los valores tradicionalmente masculinos se debilitan o disminuyen su prominencia. El papel de la guerra en la sociedad disminuye su relevancia en comparación con épocas pasadas. Actividades tradicionalmente masculinas como la caza, se transforman en una mera distracción o pasan a un segundo plano, mientras que los jóvenes nobles prefieren emplear su tiempo en los salones o en los espacios femeninos en lugar de entrenarse como soldados. Por otro lado, los valores considerados como femeninos ganan influencia entre los miembros de la aristocracia y la alta burguesía. En este contexto, la evolución del sentido de lo sensible desempeña un papel crucial. En las élites del siglo XVIII se produjo un cambio en la valoración de la sensibilidad, antes entendida principalmente como femenina, que pasa a considerarse como una virtud socialmente deseable para alinearse con las normas de urbanidad y civilización. La sensibilidad se asociaba con la empatía y la capacidad de respuesta emocional y los hombres empezaron a adoptar estos rasgos en busca de una conducta más refinada. La sutileza en palabras y gestos prevalece, por tanto, sobre los rasgos típicos de la virilidad tradicional y, al menos en las clases dominantes, se observa una inclinación hacia una mentalidad que se opone al dualismo de género que caracteriza al patriarcado (Badinter, 1993, pág. 29**).** Asimismo, la idea racionalista e ilustrada de la igualdad entre los sexos asienta las bases de un «tipo de pensamiento antropológico moral y político» que se considera como parte de los orígenes del feminismo histórico (Amorós, 1997, pág. 70).

Si bien, siguiendo a la filósofa Amelia Valcárcel, podemos mantener que el feminismo sería de algún modo «el hijo no querido de la Ilustración» (Valcárcel 2012, pág. 11) —puesto que la propuesta emancipatoria a través de la ciudadanía deja fuera a las mujeres, quienes desde la época del barroco venían expresando su descontento y demandando la

igualdad— se admite que en los albores del Siglo de las Luces se producen en el mundo occidental los orígenes de los movimientos sociales que reivindicaron el empoderamiento femenino.

En la sociedad ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII se asignaban roles, expectativas y representaciones específicas a hombres y mujeres, lo que reflejaba diferencias jerárquicas y desigualdades de género arraigadas en las estructuras sociales y en las relaciones de poder de la época, que, como veremos a lo largo de este trabajo, también se plasman en la literatura y en el teatro. El análisis presentado por el filósofo británico Victor J. Seidler en su obra *La sinrazón masculina* destaca cómo en el discurso liberal de la Ilustración y en la construcción de lo moderno, se establecen atributos esenciales asociados principalmente a los hombres, mientras que a las mujeres se les asignan características consideradas como opuestas o complementarias. Seidler señala que, en este discurso, los hombres se apropian de la razón, la mente y la cultura, mientras que a las mujeres se las asocia con las emociones, el cuerpo y los sentimientos. Se genera así una dicotomía que refleja una visión dualista en la que «lo masculino» se convierte en el estándar universal y objetivo, mientras que «lo femenino» es relegado a lo «otro», al desconcierto de las emociones, y se considera inferior o menos valioso en términos de racionalidad y progreso (Seidler, 2000).

La dicotomía entre razón y emoción, mente y cuerpo, cultura y naturaleza, refleja una visión tradicional en la que se atribuyen características específicas a cada género y se establece una jerarquía basada en esas diferencias. Esta construcción de género influye en cómo se comprenden y valoran los roles de hombres y mujeres en la sociedad ilustrada, así como en la distribución del poder a la que, no obstante, se opusieron algunos autores como Juan de Mirabel, quien ya en una fecha tan temprana como 1720 reflexionaba sobre el hecho de que la supuesta falta de racionalidad o inferioridad intelectual de las mujeres, entendida como consustancial de lo femenino, acaso fuera solo producto de una carencia educativa:

> Es yerro, y no de pocos, tachar por falta el no saber. Equivocan con lo sabio, lo entendido, mostrando cuan poco hay en ellos de uno y otro. El saber supone estudio; el entendimiento no; este se viene con el ser; aquello se adquiere con sudores, más o menos, según el fondo de aquel. Luego es enorme necedad culpar a las mujeres de poco entendidas, porque no

> saben aquello a que les fue imposible el estudio. Impaciencia me dio oír a un necio, que venía murmurando del ingenio de las Damas, porque no le entendieron un latín; y jactaba simplicísimamente su ingenio, siendo así que apenas él, después de largos años, que maceó la dureza del suyo por aprendelle, llegó a más que a saberle malamente construir. [...] Quede, pues, que por no saber tanto como ellos, merecen el nombre de menos entendidas, que los hombres las mujeres; pues es cierto que se puede hallar la ignorancia con mucho ingenio y con muy poco entender, el saber algo. (Mirabel, 1720, págs. 56-57).

A medida que avanzaba el siglo XVIII surgieron voces discrepantes que abogaron por una mayor equidad entre los géneros, lo que también se reflejó en la producción artística de la época. La defensa de la capacidad intelectual y la lucha contra la misoginia arraigada en la sociedad de su tiempo es también el eje de *Defensa de la mujer*, discurso XVI del *Teatro Crítico Universal* de Benito Feijoo (Feijoo, 1729), en donde no solo se cuestionó la percepción común de la inferioridad de las mujeres, sino que también se comenzó a generar las bases para su reconocimiento en áreas académicas y profesionales. En este texto, ampliamente divulgado y reconocido como una obra crucial para investigar y comprender los cimientos y la evolución histórica del feminismo, se enfatizaba, asimismo, la dignidad igualitaria de las mujeres en comparación con los hombres. Feijoo estaba buscando un cambio en la mentalidad colectiva en relación con el género y aunque no podemos etiquetar sus ideas como «feministas» en el sentido moderno, debido a las evidentes diferencias culturales y de época, es innegable que su trabajo marcó un avance en la consideración de las mujeres como seres capaces de adquirir una educación más allá de los roles tradicionales.

Las obras literarias y especialmente los géneros teatrales donde convergen, además, muchas de las tensiones sociales, ideológicas y estéticas son una ventana privilegiada para observar cómo se manifiestan las dinámicas de género en los diferentes momentos históricos y ámbitos geográficos y culturales. El teatro es, sin duda, un reflejo y un agente de cambio en la percepción y representación de los roles de género en una sociedad en constante evolución. Estudiar las apropiaciones individuales y colectivas de los modelos literarios y normativos es fundamental para comprender cómo las personas negociaron y desarrollaron sus vidas en relación con las expectativas culturales y ayuda también a arrojar luz

sobre el modo en que las sociedades respondieron a las tensiones que se generaban entre las representaciones ideales y la realidad vivida.

El análisis de las piezas teatrales se convierte, por consiguiente, en una fuente excelente para entender las percepciones y las actitudes hacia la masculinidad y la feminidad, ya que a menudo ponen en escena personajes que encarnan arquetipos de género y se exploran las interacciones entre ellos. En el caso concreto del teatro español de la Ilustración, en donde las representaciones públicas eran controladas por el Estado y tenían un impacto significativo en la sociedad, las obras podían influir también en cómo se veían y se comportaban los hombres y las mujeres de la época. Las piezas de mayor éxito, que se mantenían en cartel durante un período prolongado, eran un espejo de las percepciones y actitudes de género y, por tanto, nos ayudan a comprender cómo se concebían la masculinidad y la feminidad, cómo se relacionaban entre sí y cómo eran influenciadas por las normas y expectativas sociales. Este trabajo se plantea analizar los recursos empleados para la construcción de una nueva feminidad, basada en gran parte en la adopción de actitudes directas y espontáneas en la expresión oral y corporal, tradicionalmente asociadas a lo masculino, que emergen en el teatro musical en español del último tercio del siglo XVIII como reflejo de las transformaciones sociales que se produjeron durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

Las obras teatrales estrenadas en los escenarios públicos de España en las últimas décadas del siglo XVIII muestran una complejidad en la presentación de rasgos tradicionalmente asociados con la feminidad y la masculinidad que pueden analizarse como una dinámica en la que los valores y características de género se difuminan y se acercan, como resultado de las transformaciones sociales y culturales de la época. La nueva sensibilidad burguesa contribuye a aproximar las clases sociales y, en el teatro, fomenta la difuminación de las diferencias entre los sexos. Se produce de este modo un proceso de «simetría ilustrada» que permitía aproximar las identidades femenina y masculinas en una relación armónica entre el sexo masculino y femenino que tenía su reflejo en costumbres como el cortejo, habituales en las tramas del teatro popular, en las que se limitaban las pasiones y «quedaban excluidos los entusiasmos excesivos e irracionales» (González Troyano, 1997, pág. 211).

Dentro de este proceso de asimilación de las identidades, en las tragedias y comedias neoclásicas se llegan a subvertir los valores

convencionales atribuidos a cada uno de los géneros, al otorgar a las figuras femeninas protagonistas características consideradas como masculinas —como la audacia o la ambición de poder— e institucionalizar un modelo de hombre sensible capaz incluso de llorar en público, como acaece en las comedias sentimentales o lacrimógenas que se estrenan con gran éxito en los escenarios españoles en las dos últimas décadas del siglo XVIII (García Garosa, 1990). Por el contrario, en los géneros más populares, como el sainete y la tonadilla, y también en las zarzuelas ilustradas, aparecen estereotipos caricaturizados en el contexto de una división social donde algunos sectores rechazan las influencias europeas y buscan modelar comportamientos y expresiones en contraposición a las modas foráneas. A ellos pertenece la figura del petimetre, con su excesiva preocupación por la moda al que se le atribuyen rasgos considerados femeninos, dentro de un discurso crítico con la adopción de costumbres extranjeras y cosmopolitas. Rebecca Haidt explora cómo se desmonta la imagen del petimetre al utilizar metáforas relacionadas con lo femenino. Haidt argumenta que la proyección de características femeninas dificulta que los hombres que no se ajustan al ideal masculino ocupen un lugar de influencia en la jerarquía social (Haidt 1998, págs. 125-185).

Las figuras del majo y la maja cumplen también un papel similar, pero dirigido a enseñar modales y actitudes a aquellos que rechazan las tendencias europeas. Pretenden escenificar una tipología popular que representa a un sector social reacio a las influencias extranjeras en lenguaje, hábitos y vestimenta. La citada «simetría ilustrada» permitía asimismo que a las mujeres que encarnaban los personajes de maja se les pudiera atribuir la arrogancia, la pasión, el vitalismo y la vehemencia, características similares a las que presentan los hombres que asumen el papel de majo. Además, en muchos sainetes, las majas desempeñan roles laborales (como vendedoras o criadas, entre otros) lo que les otorga autonomía en relación con los hombres que las rodean y reafirma la imagen de mujeres autosuficientes. La feminidad de la maja adquiere así ciertos rasgos tradicionalmente atribuidos a los hombres, mientras que la masculinidad del majo pierde su dureza para acercarse, de manera más sutil, a la nueva actitud representada por los personajes femeninos (González Troyano, 1997, págs. 208-211), si bien es necesario tener en cuenta también que los personajes populares a menudo se representaban

de manera distorsionada, especialmente en las piezas de teatro breve (Haidt, 2011).

En resumen, aunque las representaciones de género en el teatro en español de la segunda mitad del siglo XVIII continuaban reflejando las diferencias jerárquicas y las relaciones de poder entre lo masculino y lo femenino, y reforzando en buena medida los roles tradicionales, tanto en los géneros más populares como en el teatro de corte neoclásico surgieron muestras de resistencia y cuestionamiento del patriarcado, dentro de las coordenadas de un pensamiento reformista y renovador ilustrado, que se plasmaron en la relajación de las características atribuidas tradicionalmente a hombres y mujeres, características que también adquieren una plasmación sonora en el caso de los géneros teatrales con música.

2. «Una libertad masculina»

A principios de los años sesenta del siglo XVIII, la literatura, el teatro y el periodismo favorecieron la consolidación de un arquetipo femenino que encarnaba las transformaciones en las costumbres y la incipiente independencia de las mujeres. Con la irrupción de las ideas ilustradas en España, algunas mujeres comenzaron a desafiar la tradicional dicotomía entre lo privado y lo público. El acceso a una educación más amplia, la adopción de valores laicos y la participación en la sociabilidad y la conversación, proporcionaron la capacidad de dedicarse a la lectura, la escritura y la publicación con mayor facilidad que en el pasado. Y aunque no siempre tuvieron entrada a los espacios formales de la sociabilidad ilustrada, algunas mujeres contribuyeron significativamente a la formulación de un pensamiento crítico sobre las persistentes desigualdades y límites de su género. Figuras como Josefa Amar, María Gertrudis Hore, María Rosario Romero, Josefa Jovellanos o Rita Caveda, entre otras, participaron activamente en conversaciones, tertulias y debates culturales en diversas regiones abordando cuestiones cruciales como la desigualdad de género (Bolufer, 2008b, págs. 262-270).

La presencia femenina en los espacios públicos facilitó también la interacción entre los sexos a través de formas de entretenimiento como la música, el baile o la conversación en ambientes más relajados e igualitarios. Así puede apreciarse, por ejemplo, en representaciones pictóricas como *Parejas en un parque* o *Una romería* (Museo Nacional del Prado, *ca.*

1795) de José Camarón Boronat que escenifican, dentro de un estilo rococó, dos escenas de galanteo y entretenimiento en las que varias mujeres, vestidas con los atuendos habituales en las majas madrileñas, se mueven con naturalidad y franqueza y disfrutan del baile, mostrando así una actitud muy alejada del comportamiento serio y grave que se presumía para la mujer tradicional española (Figuras 2 y 3).



Fig. 2. José Camarón Boronat, *Parejas en un parque*, *ca*. 1785
Museo Nacional del Prado



Fig. 3. José Camarón Boronat, *Una romería* o *El bolero ca*. 1785
Museo Nacional del Prado

Este modelo de comportamiento, que puso en escena una nueva forma de entender las relaciones entre hombres y mujeres, aparece también reflejado en obras teatrales como *La petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín, en los sainetes de Ramón de la Cruz y en ciertas publicaciones periodísticas notables como *El cajón de sastre catalán* elaborado por Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà y publicado entre 1769 y 1819 o *El Pensador* (1762-1767) de José Clavijo y Fajardo (Sala-Valldaura, 2008, pág. 102).

La modernidad de las nuevas formas de comportamiento femenino, alejadas del recato que tradicionalmente se venía asignando a la mujer, pasaba por la reivindicación de una expresión más espontánea y libre de los sentimientos, una característica habitualmente asociada a lo masculino, como se refleja también en las obras teatrales que se producen durante los primeros años del reinado de Carlos III, siguiendo las directrices de la estética ilustrada. En el comienzo del segundo acto de *La Petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín, el personaje de María denuncia la discriminación que sufren las mujeres en las relaciones amorosas y anhela las libertades que permiten a los hombres expresarse y comportarse de una manera desenvuelta, sin someterse a las cautelas y al silencio a las que ellas se ven obligadas por la tradición:

> ¡Oh, mal haya el que primero
> reputó por liviandades
> el que las mujeres sientan
> y que lo que sientan hablen.
> Y ¡oh de los hombres dichosas
> las eternas libertades,
> porque dicen lo que quieren
> y al fin cuanto quieren hacen!
> Mas, ya que de esta manera
> lo quieren los cielos, ame,
> note, obligue, solicite,
> sufra, advierta, espere y calle.
>
> (Fernández de Moratín, 1989, versos 1122-1133)

Para reclamar su lugar en el espacio público, las mujeres españolas se ven impulsadas a adoptar actitudes que son interpretadas como

masculinas por los hombres. Así sucede, por ejemplo, en el ámbito de los juegos de seducción, en los que la mujer decide tomar la iniciativa. Christian August Fischer, un viajero alemán de paso por Madrid y Cádiz a finales del siglo XVIII, relata esta imagen sobre las mujeres españolas de las que destaca su papel activo y su libertad de elección en lo amoroso:

> Es verdad que la española habla de estos asuntos con una libertad masculina y que sus ojos, sus labios y sus oídos no son nada honestos, pero su orgullo les impide entregarse. La iniciativa por parte del hombre supondría una preponderancia intolerable, y como ella quiere ser la vencedora, rechaza con desprecio cada oferta, cada deseo. Ella quiere elegir y no ser elegida, de modo que adopta el papel del hombre y a él no le queda más remedio que entregarse y sacrificarse por ella. Por eso los hombres tímidos, tontos y fríos tienen más suerte [con las mujeres] que los amantes más feroces y apasionados. (Fischer, 1799, pág. 196)[2]

La imagen desenvuelta, desprejuiciada y «masculina» de la mujer se refleja también con frecuencia en las obras del teatro breve en español y, especialmente, en las tonadillas a solo o unipersonales interpretadas por mujeres en donde era más sencillo trabajar con códigos que transgredían preceptos del decoro, especialmente en piezas que tenían la seducción como argumento. Como ha estudiado Aurèlia Pessarrodona, en muchas de las tonadillas a solo protagonizadas por mujeres, la provocación se entrelaza con una función pedagógica en forma de escuela de costumbres, al tiempo que se resalta la ambivalencia de un estilo teatral que fluctúa en el límite entre lo normativo y lo periférico o marginal. (Pessarrodona 2016a).

La libertad para elegir y el papel diligente en la seducción adoptado por las mujeres españolas podía incorporarse a las obras teatrales con un propósito benéfico para la sociedad, al permitir que determinadas actrices utilizaran en escena comportamientos activos asociados a lo masculino. Esto se hacía posible gracias a la experiencia de las actrices intérpretes de tonadilla quienes, al situarse fuera de los límites sociales aceptados, podían experimentar y relatar tales vivencias, aun cuando estas pertenecieran «al más manido estereotipo y sirviera[n] como excusa para manifestaciones sugerentes e insinuantes» (Pessarrodona 2016a, pág. 222).

La independencia de las tonadilleras para orientar al público con actitudes activas en la escena, que podían considerarse como masculinas, radicaba, por tanto, en la misma esencia de la actriz como un ser situado en el margen que divide lo moral y socialmente aceptado de la sublimación de lo irracional. Las tonadilleras tenían la capacidad de interpretar tanto en el escenario como en su vida cotidiana, lo que creaba un vínculo cercano entre su imagen pública y su vida personal. Esta mezcla entre lo público y lo privado fue, sin duda, uno de los factores que contribuyeron al éxito de este género del teatro musical breve en el que la audiencia se sentía atraída por la conexión directa con los intérpretes, lo que agregaba un elemento de autenticidad y familiaridad a las actuaciones.

Las historias que se presentaban las tonadillas a solo interpretadas por mujeres, y ocasionalmente en los sainetes, a menudo se centraban en presentar una ficcionalización sobre las propias intérpretes y sus problemas personales, lo cual generaba un tipo de conexión emocional entre los actores y el público. El enfoque en lo personal y lo íntimo de las tonadillas comportaba características de «libertad masculina» y rebeldía en la expresión y comunicación de los sentimientos. Estas actitudes no solo tenían implicaciones estéticas, al desafiar al buen gusto ilustrado, sino que adquirían un trasfondo ideológico más profundo ya que cuestionaban el orden patriarcal al socavar la autoridad masculina y poner en tela de juicio las estructuras sociales y familiares canónicas de la época, por lo que habitualmente «se convirtieron en el blanco directo de los dardos cómicos y satíricos» (Díaz Marcos, 2010, pág. 60).

3. «Mujeres guerreras»: la marcialidad y el despejo en el teatro musical del siglo XVIII

Los tipos femeninos de mujeres fuertes que desafiaban los roles de género, con cualidades y actitudes asociadas tradicionalmente con lo masculino, como la valentía o la inclinación a la lucha, no eran nuevos en el teatro español. Estas tipologías de personajes femeninos, que pueden encontrarse tanto en el teatro popular del siglo XVIII como en las obras de carácter neoclásico, enlazan directamente con estereotipos asentados del teatro áureo.

Impía, ruda y sanguinaria, la mujer masculinizada que aparece en el teatro del siglo XVII persistió en escena como una excepcionalidad y no

como un ejemplo válido de comportamiento. Féminas belicosas, líderes de levantamientos armados, bandoleras y cazadoras, mujeres varoniles o guerreras, como las amazonas o ciertos personajes históricos, se presentan también en la escena española en el último tercio del siglo XVIII como protagonistas o personajes secundarios de comedias heroicas, escritas por algunos de los dramaturgos más populares como Luciano Comella, Gaspar Zavala y Zamora o Luis Moncín entre otros, que gozaron de una gran aceptación para el público (Fernández Cabezón, 2003).

La falta de decoro y verosimilitud de los personajes femeninos que mostraban en la escena actitudes «contra el común carácter de su sexo» como podían ser la ostentación de fuerza o valentía, fueron objeto de crítica en la prensa de la época:

> La segunda calidad y condición que deben tener las costumbres introducidas en los personajes de los dramas, es que sean propias y del genio y carácter de cada uno y que guarden el decoro debido al sexo, a la edad, educación, empleos, oficios [...] y todas las demás circunstancias o adjuntos. Así, hacer guerreras y valentonas a las mujeres, y que salgan a cada paso con espada en mano contra veinte o cuarenta hombres, o un ejército entero; que en la caza corran tras de un oso o un jabalí; que en el estrado sean muy filósofas y aun escolásticas, de modo que parezca que aprendieron todas las formas y figuras de los silogismos: es contra el común carácter de su sexo y, por consiguiente, impropias todas estas cosas en las comedias (*Memorial instructivo y curioso de la corte de Madrid, mayo de 1784*, pág. 83).

Sin embargo, dado que la historia del gusto dramático es un asunto complejo que requiere de la utilización de fuentes diversas, es importante reconocer que las perspectivas y reacciones del público podían variar ampliamente y no representar siempre las opiniones de los críticos y teóricos. El teatro es, ante todo, un espectáculo comercial. Los dramaturgos debían garantizar el éxito potencial de las piezas que escribían y, para ello, empleaban cualquier recurso que contara con la aceptación popular. Por esta razón, las representaciones de mujeres guerreras encontraban eco y aceptación entre audiencias que buscaban entretenimiento y emociones, incluso si estas representaciones iban en contra de las normas establecidas.

El teatro proporcionaba un espacio donde las mujeres podían ser poderosas y valientes, no solo en la escena, sino también como parte del público, lo que contrastaba con su posición subordinada en la sociedad de la época. La aparición de personajes representando mujeres fuertes en los escenarios de las últimas décadas del siglo XVIII podría responder a la relevante presencia femenina en el público de los teatros de la época. A pesar de las restricciones normativas, las mujeres del siglo ilustrado disfrutaban viendo actuar a heroínas históricas luchando y vistiendo ropas militares en actitudes similares a las adoptadas por los varones. Les atraía que estos personajes que representaban mujeres audaces fueran elogiados por su fortaleza y valentía, lo que acaso podría interpretarse como un reflejo de las tensiones y desafíos que la sociedad estaba experimentando, al verificarse una forma de reparación por la inferioridad social que las mujeres debían soportar en su vida cotidiana (Fernández Cabezón, 2003, pág. 134).

En los sainetes y en los géneros musicales como las tonadillas o zarzuelas, la incorporación de los personajes populares de carácter ligero o cómico facilitó también la actualización de los estereotipos de mujer fuerte e independiente, que presentaban en escena actitudes directas en la expresión oral y corporal, atribuidas tradicionalmente a lo masculino. Como veremos a continuación, uno de los recursos utilizados fue la adaptación a los tipos populares del estereotipo de la mujer guerrera a través del uso de un vocabulario específico, asociado a la confrontación y en última instancia a lo bélico, que tendrá también su plasmación en la utilización de determinados recursos musicales que se incorporarán como estereotipos sonoros.

Términos asociados tradicionalmente a lo militar y a lo bélico, el sustantivo «marcialidad» y el adjetivo «marcial» aparecen con frecuencia en el teatro breve de la época para identificar a personajes femeninos que ponen en escena un cambio de actitud respecto al comportamiento tradicional de las mujeres españolas. La marcialidad comportaba un carácter abierto a las nuevas modas y placeres en detrimento de la discreción y honestidad femenina tradicional e incorporaba a la seducción y el cortejo cualidades de la identidad masculina como la desenvoltura y la naturalidad en la expresión de los sentimientos y las actitudes corporales (Oliveira, 2012, págs. 219-244).

Ramírez y Góngora describía en su *Óptica del Cortejo* la marcialidad femenina como un «hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y

desechar los melindres de lo honesto» (Ramírez y Góngora, 1790, pág. 4) una actitud que, como ha señalado Álvaro Molina, encontraba su paralelismo también en la supuesta feminización del hombre petimetre (Molina, 2013, pág. 401). Este autor criticó, además, satíricamente la adopción por las mujeres modernas en España de nuevos modales y actitudes alejadas del decoro tradicional habitual en las recatadas «antiguas damas españolas» que ocultaban su cuerpo con largas vestimentas, tapaban sus rostros y se expresaban «con el rojo pudor de la vergüenza» (Ramírez y Góngora, 1790, pág. 5). La adopción de la «marcialidad» comportaba también una expresión corporal y una comunicación más directa que permitía a las mujeres aumentar su presencia en el espacio público y en los lugares de sociabilidad y controlar su relación con el género masculino:

> Antes con el recogimiento padecían las mujeres mil engaños por la falta de noticia, conque se criaban; pero ahora que vamos sacando la cara al mundo, tratamos gentes y nos comerciamos con frecuencia y marcialidad, conocemos los ardides de los hombres y aun en tal disposición los barajamos, que aun ellos no se entienden con nosotras (Ramírez y Góngora, 1790, pág. 6).

El uso del sustantivo «marcialidad» cuando se asocia al proceder de las mujeres en sus relaciones, comportaba, no obstante, una asociación con lo beligerante y lo castrense que tergiversaba su significado original, tal y como lo reclamó la escritora y periodista Beatriz Cienfuegos en 1763:

> Este abuso autorizado se graduó con el nombre de marcialidad... Por qué quieren ser Vms. marciales o seguir la marcialidad, si no han de conquistar plazas, vencer rebellines, batir castillos, ni asaltar murallas? Las plazas que Vms han de conquistar, las batallas que han de vencer, y los peligros que han de superar, no ha de ser con la marcialidad licenciosa, ha de ser con el recato honesto, con la discreción juiciosa, con la gracia comedida, con la compostura seria (Cienfuegos, 1763, Tomo I, pág. 30]

La voz «despejo» aparece también vinculada al comportamiento varonil de las mujeres del siglo XVIII como sinónimo de naturalidad en el

trato, en las acciones y en la expresión corporal (Oliveira, 2012, págs. 243-244). En 1786, Estefano Gamti relacionó el despejo con la disposición de la capacidad discursiva en el espacio público y la habilidad de una joven para ejecutar diferentes movimientos y expresiones faciales durante la ejecución en sociedad de los bailes de moda:

> ¿Qué cosa más agradable puede hacer una madre que presentar a sus hijas á las comedias, tertulias, saraos y Prado? ¿No es cosa que encanta oír una niña de quince años como refiere los principales pasos de la comedia que acaba de ver? [...] ¿Qué madre tendrá el corazón tan duro, que al ver que su hija llena de admiración a todos los concurrentes con tan críticos y sabios discursos poseída de la más santa alegría no vierta muchas lágrimas, dando gracias al Cr[e]ador por los talentos de su hija, y por el buen uso que de ellos hace? ¡Ah! Esto no es nada, díjome días pasados una madre hablando de su hija, en comparación de la rara habi[li]dad que tiene para presentarse a bailar el baile inglés, aquello es despejo, las diferentes posiciones de piernas, el manejo de los brazos aquellas miradas, las cabriolas, y en fin toda aquella demás bataola de mutaciones atraen la atención de todos los jóvenes: la alemanda la baila perfectamente, para seguidillas y fandango se pinta sola (Gamti, 1786, págs. 26-28).

Marcialidad y despejo aparecen también asociados a las habilidades en la música, el canto y el baile y a los comportamientos libres y desenvueltos de las mujeres jóvenes que adoptan las nuevas modas y presumen de su atractivo y su carisma personal para socializar, como quedó plasmado en un soneto crítico y satírico publicado en 1792 titulado *Definición de una niña de moda*, atribuido a Juan Pablo Forner:

> Yo soy de poca edad, rica y bonita;
> tengo lo que suelen llamar *salero*,
> y toco, y canto, y bailo hasta el bolero,
> y ando que vuelo con la ropa altita;
> Si entro en ella, revuelvo una visita,
> y más si hay militar o hay extranjero;
> voy a tertulia, y hallo peladero;
> a paseo, y me llevo la palmita;
> Soy marcial: hablo y trato con despejo;

a los lindos los traigo en ejercicio,
y dejo y tomo a mi placer cortejo;
Visto y peino con gracia y artificio...
Pues ¿qué me falta?... Oyóla un tío viejo,
y le dijo gruñendo: Loca, el juicio.

[Juan Pablo Forner]: *«Definición de una niña de moda»*, Diario de Sevilla, I, 11/11/1792, 296).

En el teatro musical en español de la segunda mitad del siglo XVIII, la marcialidad y el despejo se concretan también en la adopción de determinados estereotipos musicales, con los que se intenta plasmar sonoramente, a través de características asociadas tradicionalmente a lo masculino, la desenvoltura, la naturalidad y sobre todo la libre expresión de los sentimientos y la libertad en las actitudes corporales, que se reivindican con las nuevas actitudes, tanto de las mujeres que acceden a los espacios de sociabilidad y cuestionan el orden social patriarcal, como de los personajes masculinos que dentro del citado proceso de «simetría ilustrada» aproximan su identidad a lo femenino.[3]

En el número introductorio de la tonadilla a dúo *El abate y la dama* con música de Blas de Laserna (1781), que fue interpretada en los teatros madrileños por el dúo cómico formado por Tadeo Palomino y María Pulpillo, el personaje del abate, clérigo de origen francés, presenta sus múltiples habilidades y muestra su deseo de desposarse con una joven a la que está enseñando a cantar, para lo cual pretende desertar de su empleo.[4] El personaje finaliza su intervención ironizando sobre su actitud afectada que considera como «aire y marcialidad», lo que da a entender que su comportamiento está fuera de lo convencional, como es habitual en las caracterizaciones teatrales de los petimetres, estereotipos que, dentro de una sátira a las costumbres extranjeras y cosmopolitas, solían adoptar rasgos considerados tradicionalmente como femeninos:

Yo soy fontanero, yo soy cascabel,
y yo soy a veces torero de a pie.
Y así el Doctor Pilatos me llaman a mí,
porque aprendí las ciencias allá en Mompelier.
A ver a una niña me voy desde acá

que para marido me quiere atrapar.
Yo la quiero mucho, me quiero casar
(y por eso ahora la enseño a cantar)
porque de mi gremio quiero desertar.
Este sí que es aire y marcialidad,
voy corriendo a hablarla que me espera ya.

(Blas de Laserna, *El abate y la ∂ama*, BHM-MUS 100-7)

Desde el punto de vista musical, este número se desarrolla en un compás binario de dos por cuatro. Su carácter específico se refuerza, además, con la aparición circunstancial de ritmos punteados en el momento en que se hace alusión a la «marcialidad», recurso musical que caracteriza al estilo militar que suele aparecer en las tonadillas como recurrente y reconocible para facilitar la rápida comprensión y evocación por parte del público de la música francesa (Pessarrodona, 2016b, págs. 17-24) y que en este contexto, tal y como hemos comentado, podría funcionar también para el público como la caracterización musical de un personaje no normativo que asimila las modas cosmopolitas a través de una aproximación de su identidad a lo femenino.

El cortejo y las relaciones entre hombres y mujeres son también el eje sobre el que se articula *La fontana ∂el placer*, una zarzuela en dos actos estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid en julio de 1776 con libreto de Bruno Solo de Zaldívar y música del compositor José Castel, cuya trama gira en torno a dos mesoneras que anhelan promocionar socialmente y buscan concertar una boda con algún personaje relevante. En esta obra, que se desarrolla en una fonda, se aborda el tema del matrimonio desigual, una preocupación recurrente en el teatro de la Ilustración en España. La trama cobra especial relevancia tras la promulgación de una ley conocida como la «Pragmática Sanción» el 23 de marzo de 1776, que establecía que los hijos menores de veinticinco años no podían contraer matrimonio sin el consentimiento paterno. *La fontana ∂el placer* representa, por tanto, un ejemplo notorio de cómo el teatro ilustrado se utilizaba para transmitir mensajes pedagógicos y explorar nuevas dinámicas sociales, incluyendo el papel de las mujeres de las clases populares en la sociedad ilustrada (Castel, 2016, pág. XXXVII).

La elección de un lenguaje musical adaptado de la ópera bufa para los números solistas cantados por los empleados de la fonda, que se define

por el empleo de un estilo vocal silábico y poco adornado, contribuye a la comprensión del texto y facilita la comunicación de las ideas. Este estilo caracteriza las intervenciones de la mesonera Juana, uno de los personajes cómicos de la zarzuela, que simboliza la lucha por la independencia y la elección propia del matrimonio en un contexto social y cultural en evolución. En su aria del primer acto, Juana reivindica su autonomía respecto a los hombres a través de la alusión a la «marcialidad» que, de nuevo, se plasma en la representación de una expresión corporal no normativa, alejada de los cánones tradicionales de lo femenino, a través de la emulación de movimientos físicos de carácter soldadesco:

> (Remeda lo que dice)
> Que no es tener manejo
> esta marcialidad
> este mover el brazo
> en tono de bailar
> y este llevar los pies
> a golpe de timbal (Paseo)
> para que un galopín
> lo quiera disfrutar.
>
> (Castel, 2016, pág. LXIII)

La marcialidad de Juana se concreta musicalmente con la adopción de un ritmo de marcha militar, de nuevo en compás de dos por cuatro, con una textura sencilla de melodía acompañada y una instrumentación reducida a las trompas, cuerdas y continuo. Asimismo, se requiere también que la cantante camine «a golpe de timbal», momento en el que el conjunto instrumental, con un ritmo punteado característico de lo militar y lo francés, fluctúa de forma persistente entre los acordes de tónica y la dominante de Do Mayor, dando lugar a una secuencia armónica habitual en las marchas militares (Castel, 2016, págs. 72-83).

En la intervención en el primer acto de la mesonera Pascuala, compañera de Juana en *La fontana del placer*, se reivindica también una transgresión del orden patriarcal a través de la música y el texto. El aria prescinde de la repetición final de la primera parte lo que da lugar a una mayor verosimilitud en la dimensión temporal del discurso dramático que facilita la expresión natural de los sentimientos de Pascuala, quien

reclama su derecho para mantenerse soltera y disfrutar de su libertad si no encuentra un marido adecuado:

> Aunque me hallo pobrecita
> tan bonita,
> tan chusquita,
> no me quiero malcasar,
> que sois todos picarones,
> zalameros, socarrones,
> embusteros y bribones,
> buenas cañas de pescar,
> vayan todos a pasear.
> Que yo en tal caso
> sola me paso
> gozando alegre de mi libertad.
>
> (Castel, 2016, pág. LVIII)

Un rápido cambio de tempo de *Moderato* a *Vivo* en la última sección del aria y una prolongación de la desinencia cadencial subdominante-dominante-tónica, en una repetición persistente del último verso *gozando alegre de mi libertad*, proporcionan a este final del número un carácter pseudomarcial que apuntala musicalmente la reivindicación de la mesonera para quebrantar el orden social, romper con las expectativas tradicionales y reclamar su derecho para adoptar decisiones personales sobre su vida (Castel, 2016, págs. 48-58).

4. Conclusiones

A pesar de la persistencia de los roles y valores tradicionales, en la producción dramatúrgica y musical estrenada en el último tercio del siglo XVIII en España surgieron también muestras de resistencia y cuestionamiento del patriarcado, en línea con el pensamiento reformista y renovador de la Ilustración que promovía la igualdad y la racionalidad. En el teatro musical en español esto se tradujo en la puesta en escena, especialmente en géneros de gran aceptación como el sainete, la tonadilla o la zarzuela, de personajes populares femeninos que, a través de actitudes

y comportamientos asociados a lo masculino como la marcialidad o el despejo, desafiaban con su expresión corporal y verbal los rasgos codificados y polarizados tradicionalmente atribuidos a hombres y mujeres. De este modo se alcanzaba una mayor flexibilidad en los roles de género representados dentro de un proceso de «simetría ilustrada» que permitía aproximar los comportamientos entre los géneros. Si bien se requiere un estudio de mayor calado que el realizado en este trabajo, en el que se aborde de forma sistemática la caracterización sonora de lo masculino y lo femenino en el teatro de los reinados de Carlos III y Carlos IV, los ejemplos analizados sugieren que la música pudo haber desempeñado también un papel destacado en la expresión de estas ideas de resistencia y cambio en las representaciones de género.

La reevaluación de aspectos concretos de períodos históricos precedentes, como la Ilustración, mediante el empleo de nuevas perspectivas analíticas, ofrece una valiosa oportunidad para examinar cómo los estereotipos y las expectativas asociadas con los géneros masculino y femenino fueron modificados e incluso desafiados. Este enfoque, crítico y reflexivo, no solo enriquece nuestra comprensión de la historia cultural y de los estudios de género aplicados a la música y el teatro, sino que, además, tiene implicaciones significativas en la actualidad al cuestionar y revisar las creencias, ideas y valores que históricamente han estado centradas en lo masculino y han perpetuado visiones sesgadas y patriarcales en la academia y en la sociedad en general.

5. Obras citadas

Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Cátedra.

Angulo Egea, María (2000). María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII. En Luciano García Lorenzo, *Autoras y Actrices en la historia del teatro español* (págs. 309-327). Universidad de Murcia.

August Fischer, Christian (1799). *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798*. Johan Friedrich Unger.

Badinter, Elisabeth (1993). *XY La identidad masculina*. Alianza.

Bolufer, Mónica (2008a). *Mujeres e ilustración: La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Diputació de València.

Bolufer, Mónica (dir.) (2008b). *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (Siglos. XVIII-XX)*. Instituto de la Mujer.

Castel, José (2016). *La Fontana del Placer. Zarzuela en dos actos (1776)*. Edición de Juan Pablo Fernández-Cortés. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cienfuegos, Beatriz (1763). *La Pensadora Gaditana*. M. Espinosa de los Monteros.

Díaz Marcos, Ana María (2010). Mujeres de genio amargo: La crisis matrimonial en los sainetes de Ramón de la Cruz. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* (25), 56-69.

Feijoo, Benito (1729). *Theatro crítico Universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Imp. F. del Hierro.

[Forner, Juan Pablo] (1792): «Definición de una niña de moda», Diario de Sevilla, I, 11/11/1792, 296.

Fernández Cabezón, Rosalía (2003). La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII. *Anuario de Estudios Filológicos* (26), 117-136.

Fernández de Moratín, Nicolás (1989). *La Petimetra*, edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo. Universidad de Extremadura.

GAMTI, ESTEFANO (1786). *Carta satirico-crítica sobre los abusos que cometen los que siguen ciegamente las modas, para desengaño de los que viven en la Corte y ciudades capitales y para consuelo de los aldeanos*. Imprenta Real.

GARCIA GARROSA, MARÍA JESÚS (1990). *La retórica de las lágrimas: La comedia sentimental española, 1751-1802*. Universidad de Valladolid.

GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO (1997). Simetría ilustrada y distorsión romántica. Lo masculino y lo femenino en el mundo del teatro. En Alberto Ramos Santana, *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX* (págs. 207-213). Universidad de Cádiz.

HAIDT, REBECCA (1998). *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*. St. Martin's Press.

HAIDT, REBECCA (2011). *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Voltaire Foundation.

Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid. Mayo de 1784.

MIRABEL, JUAN DE (1720). *El jardín de las damas y recreo de caballeros, o sea desagravio de las mujeres a las que venera el orbe*. Imp. Pedro J. Alonso Padilla. 1720.

MOLINA MARTÍN, ÁLVARO (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*. Cátedra.

OLIVEIRA, MÁRCIA REJANE DE (2012). *El léxico relativo a los tipos, usos y trajes en la literatura española del siglo XVIII*, Tesis doctoral. Universidad Complutense. https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/9c5d661b-6081-4843-9cc9-1419ec78c5e3/content

PESSARRODONA, AURELIA (2016a). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies*, (93), 211-238. https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1035046.

PESSARRODONA, AURELIA. (2016b). Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas. *Mélanges de La Casa de Velázquez* (46–1), 167–193. https://doi.org/10.4000/mcv.6937.

RAMÍREZ Y GÓNGORA, MANUEL ANTONIO [atribuida a José Cadalso] (1790). *Óptica del Cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo*. Viuda de Piferrer.

SALA VALLDAURA, JOSEP MARÍA (2008). El erotismo y la modernidad de La petimetra, de Nicolás Fernández de Moratín. *Scriptura* (19), 95-110.

SEIDLER, VÍCTOR J. (2000). *La sin razón masculina. Masculinidad y teoría social*. Paidós.

6. NOTAS

1 Para el siglo XVIII véase el trabajo de Oliva Blanco Corujo, *La polémica feminista en la España ilustrada*. Almud Ediciones, 2010.

2 Original en alemán, traducido por el autor del artículo.

3 En los puntos subsiguientes se aplica la teoría de los tópicos musicales, presentada por Leonard Ratner en 1980, que se sitúa en el ámbito de la semiótica musical. En esencia, la teoría, expuesta en *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Schirmer Books, 1980), examina cómo ciertos motivos, figuras melódicas o gestos musicales específicos, conocidos como «tópicos», eran empleados en la música del siglo XVIII y cómo estos elementos se cargaban de significado dentro del contexto cultural y estilístico de la época. Ratner sostiene que estos tópicos no solo eran elementos musicales aislados, sino que llevaban consigo una carga simbólica que los oyentes de la época podían reconocer y comprender.

4 Blas de Laserna, *El abate y la dama*. Materiales musicales conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM MUS 100-7). Sobre María Pulpillo véase Angulo 2000.

EL *CUERPO CANTANTE* COMO CONFIGURADOR DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO DEL SETECIENTOS HISPÁNICO

THE SINGING BODY *AS SHAPER OF GENDER IDENTITY: A THEORETICAL APPROACH TO THE STUDY OF LYRIC THEATER IN THE HISPANIC EIGHTEENTH CENTURY*

Aurèlia Pessarrodona Pérez
Universitat Autònoma de Barcelona
(Aurelia.Pessarrodona@uab.cat)
https://orcid.org/0000-0002-4154-1394

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo propone herramientas teóricas y conceptuales para analizar el papel del cuerpo cantante en la configuración de las identidades de género en el siglo XVIII, momento en que se pasa de una concepción barroca, fluida, del cuerpo en la que hombres hacen de mujeres, mujeres de hombres y seres híbridos de héroes míticos, a otra moderna en la que se sientan las bases para una visión supuestamente naturalista y realista de las tipologías vocales asociadas a los géneros femenino y masculino que se consolidará en los años 1840.

Estos marcos teóricos son el punto de partida para ofrecer una primera aproximación al caso hispánico, sobre todo madrileño, desde la perspectiva del paso del modelo de sexo único al de dos sexos que observa Thomas Laqueur a lo largo del siglo. En el artículo se observa que

estas herramientas pueden ayudar a entender de manera más contextualizada la preponderancia femenina vocal en las tablas madrileñas, así como la recepción española del *dramma per musica* metastasiano y la apabullante hegemonía del cuerpo cantante femenino en la tonadilla.

Palabras clave: cuerpo cantante, *castrati*, modelo de sexo único, modelo de dos sexos, dramma per musica, travestismo, ópera bufa, zarzuela, tonadilla

Abstract: This article proposes theoretical and conceptual tools to analyze the role of the singing body in shaping gender identities in the 18th century. In this period there is a shift from a baroque, fluid conception of the body in which men perform women, women perform men, and hybrid beings mythical heroes, to a modern conception laying the foundations for a supposedly naturalistic and realistic view of vocal typologies associated with the female and male genders that will be consolidated in the 1840s.

These theoretical frameworks serve as the starting point to provide a first approach to the Hispanic case, especially in Madrid, from the perspective of the transition from a single-sex model to a two-sex model observed by Thomas Laqueur throughout the century. The article notes that these tools can help understand in a more contextualized way the vocal predominance of women on the Madrid stage, as well as the Spanish reception of Metastasian *dramma per musica* and the overwhelming hegemony of the female singing body in the *tonadilla*.

Keywords: singing body, *castrati*, one-sex model, two-sex model, dramma per musica, transvestism, opera buffa, zarzuela, *tonadilla*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marcos teóricos: del psicoanálisis lacaniano a los estudios del cuerpo. 3. El complejo siglo XVIII. 4. Algunas reflexiones sobre el caso hispánico. 5. Conclusiones

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)

Aurèlia Pessarrodona Pérez es licenciada en Humanidades (Univ. Pompeu Fabra), doctora en Musicología (Univ. Autónoma de Barcelona), postgraduada en Archivística (UNED) y cantante lírica. Su investigación se ha centrado en la música escénica e instrumental del siglo XVIII hispánico, sobre todo la tonadilla, la recepción de la ópera italiana, la danza y los aspectos dramático-musicales, performativos, gestuales y comunicativos de estos géneros. Entre sus publicaciones destacan los dos volúmenes de las tonadillas de Jacinto Valledor en la colección Monumentos de la Música Española (nº 84 y 86) del CSIC, su artículo «El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido» (ganador del segundo premio del Otto Mayer-Serra Award) y artículos en revistas como *Acta Musicologica*, *The Journal of Musicology* o *Bulletin of Spanish Studies*. En la actualidad es profesora lectora Serra Húnter del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

1. Introducción

Los cantantes cantan con el cuerpo; es su instrumento y su manera de comunicarse con el mundo. Al cantar proyectan mucho más que una voz abstracta, ya que la escucha de una voz también implica sentir el cuerpo que la emite. Para entender esta relación entre el cantante y su cuerpo partimos del concepto de *cuerpo cantante*,[1] según el cual el cantante implica su cuerpo como emisor de la voz cantada, como presencia sobre el escenario, como intérprete de tal o cual personaje y, en general, como creador de significados e identidades.[2]

Entre estas identidades también se encuentran las de género. De hecho, el poder de seducción de la voz es uno de los tópicos más longevos de nuestra historia, que podemos rastrear desde al menos las míticas —y femeninas— sirenas. A lo largo de la historia occidental se ha querido controlar el poder de este cuerpo cantante, esencialmente femenino y potencialmente peligroso, así como ajustarlo a las diversas maneras de entender las identidades de género.

En este sentido, el teatro lírico, sobre todo italiano, del Setecientos es crucial. A lo largo del siglo se pasa de una concepción barroca, fluida, del cuerpo en la que hombres hacen de mujeres, mujeres de hombres y seres híbridos de héroes míticos, a otra *moderna* en la que se sientan las bases para una visión supuestamente naturalista y realista de las tipologías vocales asociadas a los géneros femenino y masculino. Esta visión no se consolidó hasta los años 1840, cuando se asentó definitivamente la asociación de voz «de pecho» a lo masculino y «de cabeza» a lo femenino (Aguilar Rancel, 2022, págs. 199-201).[3]

Este fenómeno fue reflejo de la construcción de las identidades de género que se llevó a cabo a lo largo del siglo XVIII, cuando se forjaron las bases de la modernidad y la definición de los valores de las sociedades contemporáneas. Desde este punto de vista, el teatro lírico hispánico, sobre todo el de los teatros municipales madrileños, es especialmente sugerente, ya que se pasó de una hegemonía vocal femenina de corte barroco a una paulatina inserción de cantantes masculinos, pero con el desarrollo paralelo de un género lírico breve esencialmente femenino: la tonadilla. Desde hace unos años ha crecido el interés por el estudio de los intérpretes vocales de este periodo, sobre todo de las actrices de cantado de estos teatros municipales madrileños (Angulo, 2000; Labrador, 2003; Flórez, 2006b; Lolo, 2006; Pessarrodona, 2015, 2019, 2021, 2023;

González Marín, 2021; Soriano, 2021; Astuy, 2017, 2022), pero todavía faltaría entender este fenómeno desde el punto de vista del cuerpo cantante como configurador de las identidades de género. Así pues, el objetivo de este trabajo es ofrecer herramientas teóricas y conceptuales para estudiar este asunto de cara a entender mejor los fenómenos sucedidos en el siglo XVIII hispánico e incentivar posteriores estudios sobre el tema.

2. Marcos teóricos: del psicoanálisis lacaniano a los estudios del cuerpo

Existe un claro consenso sobre el poder de seducción inherente a la voz cantada,[4] pero su corporeidad ha sido entendida de maneras muy distintas, incluso antagónicas. En líneas generales, han predominado dos puntos de vista: uno que tiende a desvincular al cantante de su corporeidad y otro que enfatiza el papel fundamental de su cuerpo tanto en el escenario como en la experiencia misma del oyente. Veamos, de manera sucinta, ambas posturas a partir de los autores más ilustrativos.

En la visión descorporeizadora del cantante ha sido clave la enorme influencia del psicoanálisis de Jacques Lacan,[5] sobre todo a partir de los múltiples trabajos de Michel Poizat (1986, 1991, 1996, 2001). Según este autor, el máximo goce o *jouissance* del aficionado operístico se alcanza en esos instantes en los que el cantante, al llegar al «grito puro», deviene solo voz. En esos momentos de goce, el oyente de ópera se olvida de lo visual para entregarse a un vacío que le conecta con el —lacaniano— grito infantil perdido (Poizat, 1986, págs. 142-146). Esta experiencia implica la descorporeización de la voz y la aniquilación del cantante como sujeto (Poizat, 1986, pág. 59), ya que queda reducido a su voz, lo que se convierte, para el oyente, en un *objeto de deseo* (Poizat, 1986, págs. 141-142).

Este deseo no debe entenderse como algo meramente sexual ni sexualizado, sino como una pulsión de deseo de algo perdido (Poizat, 1986, pág. 150). No obstante, según Poizat las voces agudas son las que mejor permiten alcanzar ese «grito puro», considerando la voz femenina como la «candidata natural» (Poizat, 1986, pág. 217). Esto lleva a Poizat a establecer un interesante paralelismo entre esta voz-objeto y lo femenino donde resuena la imagen arquetípica de la *femme fatale*: la mujer deseada

pero inaccesible, ángel y demonio (Poizat, 1986, págs. 217-218). Como contrapartida, Poizat considera que los *castrati*, junto con los niños, son la «voz divina por excelencia» (Poizat, 1986, pág. 166).

En esta manera de concebir la voz —aguda, femenina e incluso divina— como objeto de deseo encontramos ecos del concepto lacaniano de *falo*, entendido no como el pene físico sino como símbolo ancestral de lo masculino. Para Lacan, el falo se erige como significante de la diferencia sexual y de la *falta*: el varón se comprende como tal en tanto que *tiene* falo y, por tanto, desde un punto de vista simbólico constituye la esencia categórica de ser *hombre*; mientras que la mujer, que no lo posee, *es* falo (Marqués, 2007; Surmani, 2014). Este concepto psicoanalítico de *falo* ha influido enormemente en la manera de entender el fenómeno de los *castrati*: «*the castrato's virility, the phallus, has been displaced into his voice*» (Dame, 2006 [1994], pág. 144). La consecuencia más radical de esta *castración* ha sido la total descorporeización del *castrato*, llegando a despersonalizarlo al reducir su identidad a su voz como mero instrumento: «*Because this sound was a strange voice in the wrong body (insofar as it belonged to any natural body), it became impersonal, more a musical instrument than a voice at all.*» (Reynolds, 1995, pág. 137).

Pero ese mismo hecho pudo ser la causa, justamente, del enorme poder erótico del *castrato*. Según Roland Barthes (2011 [1970], págs. 154-155) en su comentario de la novela de Balzac *Sarrasine*, el erotismo de la música italiana provenía del hecho de ser interpretada por «cuerpos sin sexo» que aglutinaban toda su sexualidad y carnalidad en la garganta. Barthes entra así en la exploración de la corporeidad inherente a la percepción de la voz cantada, aspecto que trata sobre todo a partir del concepto de *grano de la voz*: «El 'grano' es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (Barthes, 1986 [1970], pág. 270). En realidad, Barthes acuña el concepto de *grano de la voz* como posible criterio estético para juzgar interpretaciones vocales, pero su posicionamiento implica volver la voz del revés, donde aquello que se valora ya no es solo la pulcritud de la técnica vocal, sino cómo esa voz transmite la interioridad (incluso visceral) del cantante.

Esta línea entronca con mi posicionamiento sobre el cuerpo cantante. En mi doble rol de cantante y de investigadora me cuesta entender la voz como algo tan alienante y desligado del cuerpo, aunque las ideas de los autores nombrados sean especialmente sugerentes y atractivas intelectualmente. Como se ha apuntado al inicio, considero que, cuando

oímos una voz, estamos percibiendo —sintiendo— también el cuerpo que lo emite, su *grano*. La escucha de la voz nos permite *empatizar* corporalmente con su emisor, sentirlo físicamente y reconocerlo. En este sentido, el interés musicológico por el cuerpo desarrollado por los investigadores de la New Musicology —gracias a la influencia de los *body studies*, los estudios de género y la fenomenología— impulsó aproximaciones al tema realmente sugerentes. Uno de los trabajos más radicales es *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance* de Sam Abel (1996), que se propone analizar cómo el público del teatro de ópera responde física y eróticamente a los cuerpos que cantan e interpretan sobre el escenario. La conclusión de Abel es, simple y llanamente, que *la ópera es un acto sexual* (Abel, 1996, págs. 82-83): a modo de giro carnal de Poizat, Abel transforma la *jouissance* en un *operatic orgasm* que acaece, sobre todo, en los puntos culminantes del melodrama en cuestión (Abel, 1996, pág. 86). Evidentemente, no se trata de un acto sexual real, sino más bien de una interacción sexual entre un cuerpo y una imagen mental, pero, al contrario que la mera fantasía, es una experiencia que se da en un plano carnal verdadero (Abel, 1996, pág. 84).

De hecho, Abel empieza el libro citando a Wayne Koestenbaum en su *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (1993, pág. 43):

> A singer's voice sets up vibrations and resonances in the listener's body [...]. The listener's inner body is illuminated, opened up: a singer doesn't expose her own throat, she exposes the listener's interior: Her voice enters me, makes me a «me,» an interior, by virtue of the fact that I have been entered.

Si bien el objetivo principal del libro de Koestenbaum es justificar el gusto homosexual por la ópera, esta cita ofrece un aspecto interesante para el tema que nos ocupa: la capacidad de la voz cantada para crear identidades. La experiencia vocal, vibracional y carnal, permite la identificación del yo del oyente como tal: como individuo que siente la experiencia, a modo de «siento, luego existo» operístico.

Es cierto que estos autores se centran en la fenomenología de la experiencia operística —pasiva— del oyente, pero, al contrario que la visión psicoanalítica que despersonalizaba al cantante convirtiéndolo en una mera voz-objeto, la empatía corporal permite entender al cantante como

otro sujeto. Es, de hecho, lo que propone la filósofa Adriana Cavarero en *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (2022 [2003]), donde analiza la capacidad de la voz para crear identidades desde el cuerpo, partiendo de la siguiente cita del cuento de Italo Calvino *Un re in ascolto*: «*Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimento, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci*». En palabras de Cavarero, «*La voce di chi parla è invece sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse*» (Cavarero, 2022 [2003], pág. 7).

Dentro de estas identidades también están las de género. Ya se ha apuntado la tendencia general a asociar el placer de la voz con las voces agudas, básicamente femeninas, así como la problemática de entender ciertas voces en cuerpos no normativos. De hecho, la anterior cita de Koestenbaum menciona al cantante como *she*. En efecto, en la tradición occidental hay un consenso claro en considerar el canto como algo femenino, ligado a la esfera del cuerpo y, por tanto, opuesto a lo racional, lo masculino; tal como afirma rotundamente Cavarero: «*Per dirla con una formula: la donna canta, l'uomo pensa*» (Cavarero, 2022 [2003], pág. 10). En este sentido, Lucy Green (1997, pág. 29) identificó cuatro características de la feminidad asociadas al canto de las mujeres: la toma de conciencia del cuerpo —la mujer es dueña de sí misma, pero a la vez es peligrosamente seductora—, la asociación con la naturaleza, la apariencia de disponibilidad sexual y la simbolización del cuidado materno. En nuestro imaginario colectivo esto se ha materializado en dos arquetipos femeninos: el de la *femme fatale*» asociado a Lilith o Eva— que, como las sirenas, seduce con la voz; y el maternal —el de la Virgen María— que canta al bebé en un ámbito doméstico.

Así pues, el canto ha sido el ámbito musical femenino por excelencia, donde la mujer ha podido desarrollarse profesionalmente con mayor libertad a lo largo de la historia, pero también donde ha sufrido mayor censura, ya que la cantante ha sido entendida como una mujer que se exhibe y que, por tanto, se muestra disponible sexualmente. Esto se habría dado porque el tipo de exhibición institucionalizado más común ha codificado al exhibidor como femenino y al espectador como masculino (Green, 1997, pág. 25). En definitiva, la mujer que canta en público está exhibiendo su cuerpo y mostrando su disponibilidad, aunque de forma enmascarada y convencional, cosa que llevó a conflictos morales que afectaron directamente a nuestro siglo XVIII.

3. El complejo siglo XVIII

¿Cómo se manifiesta todo lo expresado anteriormente en el teatro musical del siglo XVIII? De una manera especialmente compleja. De entrada, se hereda la moda de los *castrati*, que proviene de una prohibición explícita de que las mujeres cantaran primero en los templos y luego en los teatros de Roma —en los estados papales las mujeres tuvieron prohibido subir a un escenario hasta 1798—; aunque, en los teatros públicos de Madrid había un claro predominio de mujeres cantantes. En las primeras décadas del Setecientos encontramos, en general, cuerpos ambiguos, mucho travestismo y preponderancia clara de voces agudas, pero a medida que avanza el siglo se va imponiendo el modelo que exporta sobre todo el melodrama cómico italiano, más realista y burgués, donde no hay *castrati*, se prefieren las voces masculinas graves para los hombres (sobre todo el bajo bufo) y el travestismo se ha integrado en los argumentos ficcionales de las obras.

¿Cómo podemos entender este cambio dentro de su contexto histórico? Uno de los principales problemas de algunas de las teorías expuestas en el epígrafe anterior es el de haber proyectado visiones contemporáneas sobre el cuerpo, el sexo y el género a la ópera de épocas pasadas, ya que, en realidad, su comprensión ha fluctuado y cambiado según los avances científicos y/o la ideología imperante. Desde *Making Sex* de Thomas Laqueur (1992) —y a pesar de las críticas recibidas (Davy, 2019)— resulta poco justificable proyectar nuestra dicotomía hombre/mujer, de apariencia tan biológica y natural, a esas épocas. Según Laqueur, con anterioridad al siglo XVIII predominaba el *modelo de sexo único*, que entendía al ser humano de una manera aristotélica y galénica a partir de la teoría del *calor vital*: aunque hubiera dos géneros, la medicina los entendía como gradaciones de un solo sexo evolucionado según el grado de calor emitido por el cuerpo, donde la mujer era considerada como una versión menor del hombre en un eje vertical de gradaciones infinitas (Laqueur, 1992, págs. 4-5).

Esto nos acerca a cómo se entenderían, en el Barroco, el travestismo en general y el fenómeno de los *castrati* en particular. Así lo mostró Roger Freitas en *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato* (2003), donde aplica la teoría de Laqueur al fenómeno de los *castrati*. Según Freitas, el *castrato* se situaba en un lugar intermedio en esta gradación sexual, como el niño preadolescente o púber. En esta

teoría médica antigua se pensaba que el calor completo de un hombre se desarrolla en la pubertad, cuando los cuerpos de niños y niñas comienzan a diferenciarse. Por tanto, castrar a un niño antes de la pubertad no ponía su sexo en duda, sino que solo lo bloqueaba, situándolo entre medio de la jerarquía del sexo único e impidiéndole llegar al estallido final de calor vital que lo habría llevado a la masculinidad plena. En consecuencia, sexualmente hablando el *castrato* sería como un niño y como tal fue entendido: aunque su cuerpo aumentara de tamaño, la cirugía había asegurado que su calor vital y, por tanto, sus características físicas permanecían en un nivel de juventud menos masculino. Así pues, tanto los *castrati* como los niños fueron descritos como afeminados.

Por tanto, el *castrato* difícilmente se entendería en los siglos XVII y XVIII como una voz sin cuerpo, sino que estaba altamente corporeizado sobre el escenario, situándose en un punto intermedio entre el hombre y la mujer cercano al estereotipo del púber, modelo de belleza ya desde la Antigüedad clásica y que todavía seguía vigente en la iconografía (Freitas, 2003, pág. 208; Freitas, 2009). La voz del *castrato* no sería otra cosa que una voz de niño amplificada por un cuerpo de hombre adulto, aunque con ciertas características físicas que lo acercan al púber —como la falta de vello facial o la cara redondeada— y que, por tanto, lo harían especialmente atractivo (Freitas, 2009). Es por eso por lo que en las óperas del siglo XVII solían interpretar papeles de joven amoroso (Freitas, 2009, pág. 239).

La reforma de la ópera seria de Metastasio intentó masculinizar a los personajes interpretados por *castrati* añadiéndoles características épicas y guerreras, lo que Wendy Heller calificó como una «*reconstruction of operatic masculinity that was a driving force in the reform of Italian opera in the early 18th century*» dentro de un «*complete reworking of [...] gender representation*» (Heller, 1998, págs. 567-568). Seguramente la voz «irreal» de los *castrati* encajaría con la representación de personajes heroicos que pretendían perpetuar los valores del Antiguo Régimen a través de lo *maravilloso* y lo *mágico*, encarnados por cantantes que, con su pirotecnia vocal, encantaban el alma (Feldman, 2007, pág. 70). Esto explicaría la preponderancia, a partir de 1720, de las arias de bravura —el *fiery allegro* según Feldman— en su repertorio, enfocado básicamente en representar la monarquía (Feldman, 2015, capág. 4). Sin embargo, según Freitas (2003, págs. 240-241), la faceta sentimental de estos personajes heroicos interpretados por *castrati* no desaparece, ya que suelen

debatirse entre los deberes políticos y sus sentimientos amorosos. De hecho, Freitas observa, en las óperas serias de Haendel, la tendencia a que la antítesis entre amor y deber —rasgos asociados a lo femenino y lo masculino, juventud y madurez— se relacione, respectivamente, con el uso de tesituras más agudas o graves en los personajes masculinos cantados por *castrati* (Freitas, 2003, pág. 246). Así pues, la reforma metastasiana representaría un paso intermedio hacia la masculinidad moderna en ópera, un movimiento cuyo paso siguiente fue, al menos en la ópera seria, la eliminación del héroe soprano a principios del siglo XIX (Freitas, 2003, pág. 242).

En cualquier caso, los *castrati* se asociaban a un mundo barroco y aristocrático que fue cuestionándose a lo largo del siglo. Un excelente ejemplo es el poema «Kastraten und Männer» de Friedrich Schiller, publicado en la *Anthologie auf das Jahr 1782*, donde se carga sin compasión contra los *castrati*, entre otras cosas, por su asociación con la aristocracia, lo que lleva al yo poético a autoproclamarse paradigma de una masculinidad capaz de romper las barreras sociales:

> Ich bin ein Mann, mit diesem Wort,
> Begegn'ich ihr alleine,
> Jag ich des Kaisers Tochter fort
> So lumpicht ich erscheine (cit. Krimmer, 2005, pág. 1557).

¿Qué sucedió para llegar a tal reivindicación de masculinidad? A lo largo del siglo XVIII se va estableciendo lo que Laqueur denomina el *modelo de dos sexos*, donde los sexos masculino y femenino quedan ya claramente diferenciados biológica y socialmente: los hombres son hombres y las mujeres son mujeres, sin intermedios ambiguos, y cada uno tiene su rol en la sociedad. En el siglo XVIII se establece, pues, la manera *moderna* de entender los sexos y los géneros, donde los *castrati* ya no tienen lugar, por lo que pasan a ser vistos como seres monstruosos, fruto de una práctica abominable y cuyo afeminamiento era socialmente inaceptable (Krimmer, 2005, pág. 1551). Pocos años antes de los versos de Schiller Rousseau (1768, pág. 75) ya había definido los *castrati* de este modo:

> Il se trouvé, en Italie, des peres barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux.

> Laissons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infame usage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espece humaine.

Rousseau, por tanto, considera los *castrati* fruto de una práctica abominable *contra natura*. Precisamente la Naturaleza era la justificación principal que se esgrimía para condenarlos, actuando a modo de trampantojo que infundía una pátina de verdad incuestionable para justificar la hegemonía masculina dentro del orden burgués. En realidad, no fueron solo los descubrimientos científicos los que establecieron el *modelo de dos sexos*, sino sobre todo la pujante ideología burguesa. Según Laqueur (1992, págs. 152 y 194-207), la razón subyacente detrás del cambio era que los cuerpos tenían que ser definidos como sexos opuestos para permitir que el poder fuera concedido formalmente a un grupo —los hombres— y negado a otro —las mujeres—. Así pues, la tendencia general —aunque no única— que se impuso paulatinamente a lo largo del siglo fue la división tajante de los sexos, con un falocentrismo creciente basado en la reproducción como finalidad social del matrimonio, y con el establecimiento de diferencias biológicas entre los sexos que justificaban sus correspondientes tareas, relegando a las mujeres a un ámbito doméstico y a la ocupación principal de crianza y cuidado de los hijos. Esto solo podría suceder si los sexos estaban claramente separados, cosa que la ciencia y la medicina se encargó de legitimar basándose en el poder incuestionable de una naturaleza fetichizada usada como arma ideológica arrojadiza contra el artificio atribuido a los grupos privilegiados (Bolufer, 1997, pág. 24). Dentro de esta ideología el cuerpo y la voz del *castrato* se entienden como algo antinatural y artificial, asociado a la caduca aristocracia del Antiguo Régimen (Feldman, 2015, pág. 5). En cambio, el melodrama cómico italiano se encargó de transmitir los ideales burgueses a través de unas tipologías vocales acordes con esa naturaleza que enarbolaba.

No obstante, Laqueur (1992, págs. 150-151) aclara que el *modelo del sexo único* no desaparece del todo. Los dos modelos coexisten a lo largo del siglo, aunque vocalmente se acabe imponiendo el *modelo de dos sexos*, con sus registros claramente diferenciados. Si bien a finales del siglo

XVIII todavía se usaba el falsete en la zona más aguda de las voces masculinas (Aguilar Rancel, 2022, págs. 192-193), el melodrama cómico italiano dieciochesco exprimía sistemáticamente las posibilidades escénicas de las voces masculinas graves. Sin embargo, existen remanentes operísticos del *modelo de sexo único*, siendo los más evidentes los *papeles de pantalón*. De hecho, no era extraño que mujeres encarnaran a hombres en la ópera seria del Barroco (Rosselli, 2000, pág. 92), lo cual también encajaría en el *modelo de sexo único*, ya que normalmente correspondían a papeles de jóvenes amorosos, es decir, hombres todavía no desarrollados, representados vocalmente a través de la identificación entre juventud masculina y voz aguda. La adaptación de esta convención a la ópera bufa implicó la creación de uno de los personajes más fascinantes del repertorio: el Cherubino de *Le nozze di Figaro* de Mozart. En él no solo encontramos la explosión sexual de la adolescencia —Abel (1996, pág. 154) lo asocia con el *enfant masturbateur* de Foucault— sino que, además, todavía representa el ideal de belleza púber expuesto más arriba, tal como se muestra, sobre todo, cuando Susanna y la Condesa lo disfrazan de mujer, dándose así un doble travestismo sobre el escenario.

Sin embargo, vale la pena recordar que el primer travestismo del personaje se debe al propio Beaumarchais, quien consideró que el paje solo podía ser interpretado por una mujer porque ningún actor del momento sería capaz de «*sentir les finesses*» de ese púber (Beaumarchais, 1809, vol. 2, pág. 54). Por tanto, el primer Chérubin en un escenario fue Jeanne Olivier en 1784, iniciando así la tradición del personaje travestido, que en su adaptación a ópera fue estrenado por la cantante Dorotea Bussani. Aunque a Chérubin/Cherubino se le ha considerado una versión precoz, e incluso rival, del Conde de Almaviva (Andrews, 2001, pág. 226), en realidad se halla en ese estadio intermedio del púber, con toda la explosión temporal de sentimiento y placer que describe la entrada *puberté* de *L'Encyclopédie* (Jaucourt, 1751, vol. 13, pág. 549). Así pues, para encarnar operísticamente al púber Cherubino, se adaptó el antiguo *modelo de sexo único*, con su feminidad intrínseca, al moderno *modelo de dos sexos*, propio de la ópera bufa. Algo similar ya llevaba tiempo sucediendo en las tablas madrileñas.

4. Algunas reflexiones sobre el caso hispánico

Los marcos teóricos y el contexto histórico general comentados pueden brindarnos herramientas para entender cómo los cuerpos cantantes conformaron identidades de género sobre los escenarios hispánicos, sobre todo madrileños. Aquí simplemente se apuntan algunos datos y reflexiones de cara a promover posteriores investigaciones de un asunto que, sin duda, requiere mayor profundización.

De entrada, parece que el *modelo de dos sexos* encontró fácil acomodo en la España dieciochesca (Bolufer, 1997). Los principales textos médicos que sustentan este modelo en España —traducciones de textos principalmente franceses, pero también obras de nueva creación, opúsculos divulgativos incluidos— son de la segunda mitad del siglo e inicios del siguiente (Bolufer, 1997), aunque otros escritos de principios de siglo ya podrían entenderse en este nuevo contexto ideológico.[6]

Sin embargo, todo parece indicar que en el teatro hispánico dieciochesco hubo una hegemonía vocal femenina derivada de la tradición músico-escénica anterior. Según Flórez (2006b, pág. 522), en el Siglo de Oro la música teatral fue interpretada en España mayoritariamente por actrices que encarnaban la mayoría de los papeles, tanto masculinos como femeninos, hasta el punto de que los hombres —salvo los que hacían papeles cómicos, los *graciosos*— quedaron prácticamente excluidos, sobre todo en piezas de géneros mayores como las semióperas o las zarzuelas, pero también en géneros breves. Esta práctica se consolidó en la segunda mitad del siglo XVII, sobre todo por las exigencias que suponía el nuevo repertorio músico-escénico cortesano (Flórez, 2006a, págs. 474-475; Bec, 2016, pág. 27). Esto generó lo que Flórez (2006a, págs. 475-476) denomina *especialización musical sexual*: la técnica vocal aparece como un campo musical fundamentalmente femenino mientras que la composición y la música instrumental pertenecen al ámbito masculino.

Así pues, Flórez concluye que «el teatro, y especialmente el teatro musical, era en definitiva uno de los pocos ámbitos donde las mujeres podían desarrollar su potencial artístico, alcanzando al mismo tiempo notoriedad, influencia e independencia» (Flórez, 2006a, pág. 482). Estas palabras, referidas al siglo XVII, son perfectamente extrapolables a los teatros municipales madrileños del siglo XVIII. Si bien en la segunda mitad del siglo XVII las que cantaban eran principalmente la tercera —o *graciosa*, básicamente de teatro breve—, cuarta y quinta damas, a lo

largo del siglo XVIII hasta la décima podía tener participación musical (Bec, 2016, págs. 28 y 272-274, Astuy, 2022). Sin embargo, Bec observa una creciente especialización en estas categorías actorales, que condujo a la diferenciación entre *damas de cantado* y *de representado* a mediados de siglo, lo cual refleja una nueva orientación lírica del espectáculo teatral que se afianzó sobre todo con el surgimiento y la consolidación de la tonadilla a partir de los años 1760 (Bec, 2016, págs. 287-288).

Sin embargo, en el contexto hispánico también hubo lugar para la importación de los parámetros vocales de la ópera seria italiana, *castrati* incluidos. Como es sabido, a partir de los años 1730 se dio una fructífera recepción de la ópera seria metastasiana en la corte española, con un enorme impacto en la producción y la creación autóctonas.[7] Para ello fue determinante la llegada, en 1738, de una compañía profesional de cantantes italianos para actuar en el recientemente renovado Teatro del Buen Retiro (Carreras, 1996-1997; Carreras, 2000), así como las fiestas reales organizadas por Farinelli en la corte, sobre todo entre 1747 y 1758 (Leza y Marín, 2014, págs. 316-320).

Aunque el repertorio operístico interpretado en la corte era similar al del resto de Europa (Stein y Leza, 2009, pág. 268), tuvo que amoldarse, también vocalmente, a los gustos ibéricos. La adaptación de las óperas metastasianas al contexto dramatúrgico de los teatros municipales madrileños implicó, entre otros cambios, que los papeles cantados fueran interpretados, mayoritariamente, por mujeres (Bec, 2016, págs. 253-267). Quizá esta tendencia autóctona pudo influir en que habitualmente aparezcan mujeres —como las sopranos Elisabetta Uttini y María Heras— encarnando papeles masculinos en las óperas serias interpretadas en el real Teatro del Buen Retiro desde 1738 hasta aproximadamente 1752 (Cotarelo, 1917, págs. 111-157), junto con *castrati* como Francesco Giovaninni o Caffarelli o cantantes masculinos sin castrar como el excepcional Antonio Montagnana, uno de los primeros bajos líricos de la historia de la ópera (Torrente, 2023, pág. 27).

En este sentido resulta significativa la recepción hispánica del libreto de *Achille in Sciro*, escrito por Metastasio en 1736 y que, a través del travestismo del propio héroe protagonista, pone sobre la mesa precisamente la problemática de las identidades vocales de género dentro de la reforma del *dramma per musica*. Heller considera que, al contrario que en versiones anteriores del mito, la de Metastasio enfatiza el momento en el que Achille rechaza su disfraz femenino, canto incluido, convirtiéndose

así en «*eloquent proponent of the reform of Italian opera*» (Heller, 1998, pág. 567). Sin embargo, Freitas (2003, pág. 241) resalta el carácter sentimental del personaje, ya que, justo después de esa transformación, el héroe admite su amor por Deidamia, aspecto que teñirá la prosecución de la ópera. Esta lectura amorosa del libreto pudo ser la base para su recepción hispánica, ya que, para la boda de la infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia en 1744, se optó por una versión, con música de Francesco Corselli, donde Achille fue interpretado por la excelente soprano española María Heras (Torrente, 2023, pág. 28). Si bien un travestismo similar ya se había dado en Nápoles con la contralto Vittoria Tesi (Torrente, 2023, pág. 28), no es descartable que dentro de los códigos músico-escénicos autóctonos encajara bien que una mujer, con su voz aguda, representara a un héroe joven que se debate entre su deber y el amor, enfatizando asimismo su parte femenina en el «*doppio travestimento*» (cit. Torrente, 2023, pág. 28) que, a modo de Cherubino heroico, se da sobre el escenario. De hecho, esta convención se mantuvo en la adaptación del mismo libreto a comedia por Ramón de la Cruz, estrenada el 23 de enero de 1779 por la compañía de Eusebio Ribera en el madrileño Teatro de la Cruz con música de Blas de Laserna (Soriano, 2020, pág. 82).[8] En esta versión Aquiles volvió a ser una mujer, en este caso Josefa Figueras, primera dama de la compañía. Resulta significativo que este personaje sólo tenga un aria, «Si en un pecho inflamas» —equivalente al original metastasiano «Se un core annodi» (Soriano, 2020, pág. 85)—, ya que se trata del momento en que Aquiles, travestido a disgusto suyo, empuña la lira para celebrar, ante los invitados, la llegada de los griegos. De esta manera la voz cantada acentuaría la feminidad no querida del personaje.

Sin embargo, en la recepción española de Metastasio ya se observa cierto interés por la gradual asimilación operística del *modelo de dos sexos*. Esta pudo ser la causa de la paulatina desaparición del travestismo femenino en el teatro de corte que se observa en el último periodo de las funciones organizadas por Farinelli (Cotarelo, 1917, págs. 159-190).[9] Asimismo, Llorens y Torrente (2021, págs. 99-100) han identificado, tanto en la corte española como en la portuguesa, cierta tendencia a diferenciar los sexos de las voces agudas mediante tesituras más graves para los personajes masculinos. Este hecho estaría en la misma línea de la observada por Freitas en las óperas de Haendel (Freitas, 2003, pág. 246),

y, por tanto, corroboraría la tendencia a masculinizar las voces agudas dentro de la reforma de la ópera seria.

Por otra parte, el *dramma per musica* metastasiano también pudo influir en los argumentos de las zarzuelas cultivadas en los teatros públicos en la década de 1740, donde se dejan de lado los argumentos mitológicos para tratar temas heroicos en los que se combinan intrigas políticas con asuntos amorosos (Leza y Marín, 2014, págs. 320-321). Este cambio argumental pudo suponer el paso de un entorno *mitológico* que acogería cómodamente el *modelo de sexo único*, con mujeres encarnando muchachos púberes, amorosos y sentimentales, a otro *heroico* de corte metastasiano y, por tanto, influido por el interés por diferenciar los sexos y masculinizar a los héroes.

Sin embargo, la llegada del melodrama cómico italiano en sus diversas vertientes —tanto los *intermezzi*, que se dan en las representaciones operísticas de la corte desde 1738 con una pareja de bufos boloñeses (Casanova, 2019, pág. 61), como los *drammi giocosi* de corte goldoniano que llegan a España a partir de los años 1750 en general y que se cultivan en los teatros de los Reales Sitios desde 1767 hasta 1777 en particular (Cotarelo, 1917, págs. 197-210)— tuvo que ser determinante para normalizar la interpretación de papeles masculinos por hombres y, en consecuencia, para incentivar la participación de cantantes masculinos en los escenarios municipales madrileños. Así ocurrió en las zarzuelas, sobre todo burlescas, que empezaron a componerse a finales de la década de 1760 para los teatros municipales madrileños, con una interesante síntesis de elementos italianos e hispánicos (Leza, 2009; Fernández-Cortés, 2005, apartado 3.2, y 2016, págs. xxxvii-xl) así como la participación de cantantes masculinos en papeles importantes como Ambrosio de Fuentes, Diego Coronado o Tadeo Palomino. Es cierto que en zarzuelas burlescas de este periodo todavía hay mujeres que encarnan papeles masculinos, sobre todo jóvenes galanes de clase social alta y con arias vocalmente exigentes (Marín y Leza, 2014, pág. 416). Sin embargo, la asimilación de los patrones vocales bufos en estas zarzuelas, así como el mayor desarrollo de la tonadilla como género lírico, conllevaría la consolidación de los cantantes masculinos en la escena pública madrileña y, por consiguiente, una mejora técnica vocal sustancial de los *galanes* de las compañías, como lo muestran casos tan notables como los tenores José Ordóñez *El Mayorito*,[10] Vicente Sánchez *Camas*[11] o el célebre Manuel García (Lolo, 2006).

Tras lo visto, ¿a qué se debería esta hegemonía vocal femenina en los teatros públicos madrileños? Si bien el asunto requiere mayor estudio, sugiero que en origen pudo tratarse de un reclamo comercial, aunque posteriormente estas voces femeninas se explotaran por su mayor desarrollo técnico y también sirvieran como adaptación del *modelo* vocal *de sexo único* en un entorno sin *castrati*. El travestismo teatral de mujeres vestidas de hombre había sido causa de controversias importantes ya en el Siglo de Oro por su atractivo erotizante, acentuado por el uso de prendas ajustadas; pero precisamente debido a su éxito no se pudo impedir su aparición cada vez más profusa y compleja (Escalonilla, 2001, pág. 41). Así pues, los gestores de los teatros públicos serían conscientes del poder de atracción del cuerpo cantante femenino sobre el escenario, no solo por tratarse de mujeres que actuaban con ropa ajustada de hombre, sino porque, en la línea de lo expuesto más arriba, el teatro musical permitiría la exhibición más completa de la mujer sobre el escenario a través de su voz, su gesto, su baile y su cuerpo. A esto se aferran varios textos coetáneos críticos con el teatro, como el de Pedro José de Vera (Díaz, 1742; Cotarelo, 1904, págs. 231-236) donde se comenta cómo las actrices

> representan, cantan, bailan y tocan, no con descuido, sí con todo el primor del arte y aun con estudio, para dar mejor gusto al pueblo que les mira y oye [...]. Allí se atiende al gusto de la letra y a la que la farsante pone de suyo; a la sentencia del verso, al sentido con que le dice; se repara en el aire con que le canta; en la acción con que le mide; en la dulzura de voz con que le quiebra; en la destreza con que le acompaña, ya con instrumentos, castañuela, lazo del baile y con otros mil sainetes y atractivos que usan estas sirenas para arrebatar y dementar los ánimos de los galanes y mozos que miran.

En estas palabras encontramos tópicos muy comunes sobre el tema,[12] como la sempiterna comparación con sirenas que encantan a los hombres, pero esta seducción no solo es causada por el poder erotizante de sus voces sino también por su cuerpo, exhibido sobre el escenario de manera global en actrices, en principio, muy multifacéticas. Precisamente por eso, con la paulatina asimilación del *modelo de dos sexos* en las tablas madrileñas, los gestores de los teatros no estarían dispuestos a perder un reclamo tan importante como el del cuerpo cantante femenino. Así

pues, dentro de la división neoclásica de géneros teatrales —hablados y cantados, serios y cómicos, breves y no breves— que se impone ya a mediados del siglo XVIII (Pessarrodona, 2020), y con el *modelo de dos sexos* vocal asentándose en los escenarios, la tonadilla, sobre todo la unipersonal o *a solo*, pasó a convertirse en el lugar femenino por excelencia sobre las tablas (Pessarrodona, 2016). Resulta significativo que, años más tarde, las críticas a las actrices aparezcan focalizadas exclusivamente en las tonadilleras:

> L'actrice seule fait ordinairement tous les frais des *tonadillas*; c'est vers elle que se dirige principalement l'attention des spectateurs; c'est elle seule qui excite leurs murmures ou qui emporte leurs applaudissements. Un air décidé, des manieres hardies, des gestes libres, un ton effronté, lui attirent les suffrages; elle ne néglige rien pour les mériter: cela pourroit paroître un scandale pour les personnes séveres qui cherchent dans la pureté du théâtre le moyen de corriger les moeurs (Laborde, 1809, vol. 5, pág. 270).

No fue un cambio automático, ya que existen tonadillas primerizas, sobre todo de Luis Misón, con personajes masculinos cantados por mujeres, pero sí que se acabó estableciendo un estándar vocal basado en el *modelo de dos sexos* y una visión presuntamente natural de la voz, no solo con grandes graciosos como José Espejo o Miguel Garrido como estrellas, sino también con excelentes cantantes líricos como los mencionados *Camas*, Tadeo Palomino o Manuel García.

Sin embargo, el peso de lo femenino en la tonadilla es innegable. Entre las aproximadamente 570 tonadillas a solo localizadas en los fondos de los antiguos teatros de Madrid que custodia la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid solo se contabiliza una docena escasa específicamente para hombres (Pessarrodona, 2016), la mitad de las cuales están escritas expresamente para el mayor gracioso del momento, Miguel Garrido, y en una de ellas —*La humorada de Garrido* (1786), con música de Pablo Esteve—, aparece vestido de mujer a modo de guiño grotesco a la feminidad intrínseca de este subgénero (Pessarrodona, 2019, págs. 14-17; Pessarrodona, 2023).[13]

Dicho brevemente, las tonadillas a solo son obras específicas para los cuerpos cantantes femeninos de las compañías. En ellas estos cuerpos se exhiben en todo su esplendor, haciendo lucir lo mejor de ellos: el

canto, el carisma, el baile, etc. Estas obras muestran a mujeres que se empoderan sobre el escenario gracias a su voz cantada: dan consejos a las mujeres del público, critican aspectos de la sociedad, etc. Por tanto, podían tener cierta función moral de corte ilustrado, aunque fuera un pretexto para la exhibición del cuerpo cantante femenino a través de agentes normalmente masculinos como los compositores o los libretistas (Pessarrodona, 2016).

En cualquier caso, la feminidad original de la tonadilla a solo tiñó todo el género.[14] Resulta muy ilustrativa la gran cantidad de tonadillas protagonizadas por mujeres, muchas de ellas pequeñas trabajadoras «emprendedoras», normalmente vendedoras ambulantes como ramilleteras, naranjeras, avellaneras, belloteras, buñueleras, rosquilleras, limeras, y un largo etcétera, tal como reza multitud de títulos de este repertorio. Esto contrasta con el sainete, género emparentado directamente con la tonadilla: en toda la producción sainetística de Ramón de la Cruz he encontrado escasísimos títulos protagonizados por mujeres y siempre en plural —*Las escofieteras*, *Las calceteras*, *Las naranjeras en el teatro* y *Las castañeras picadas*—. Esto nos llevaría a parafrasear el título de una divertida tonadilla tardía de Blas de Laserna, de corte ya muy burgués: en la tonadilla *al fin vence la mujer*.[15]

De todos modos, conviene recordar que el cuerpo cantante femenino en estas compañías madrileñas no fue ni unívoco ni uniforme. Bec (2016, pág. 273) observa, en la primera mitad de siglo, cierta división entre cantantes con tesitura aguda de soprano (normalmente, la cuarta, quinta y sexta damas) y cantantes con voz más grave de contralto que tienden a desempeñar roles más cómicos (sobre todo la tercera o *graciosa*). Más adelante, esta tendencia se observa con la presencia de cantantes técnicamente tan dotadas como María Mayor Ordóñez *La Mayorita*, Lorenza Correa (Pessarrodona, 2021), María Pulpillo o Catalina Tordesillas (Astuy, 2022), y actrices de cantado para las que la voz no es tanto un fin en sí mismo sino un medio para explotar su carisma, su gesto y su baile, como *La Caramba* (Pessarrodona, 2022) o Polonia Rochel (Astuy, 2022). Por tanto, no parece tanto una cuestión de tesituras como apuntaba Bec, sino de que los compositores creaban sus obras según las características actorales de los miembros de las compañías (Pessarrodona, 2019, 2021 y 2023; Astuy, 2022). Y es que en la tonadilla el cuerpo cantante no solo construye la identidad vocal de género, sino también

—y sobre todo— la identidad individual y subjetiva de cada intérprete (Pessarrodona, 2015, 2019, 2021, 2022, 2023).

5. Conclusiones

A modo de conclusión de esta aproximación inicial a un tema muy complejo podemos afirmar que en los teatros públicos madrileños del siglo XVIII se dio una explotación y un aprovechamiento consciente del poder de atracción del cuerpo cantante femenino adaptado a los modelos sexuales comentados por Laqueur y Freitas. Es decir, en estos escenarios se observa un paso del *modelo de sexo único* con preponderancia de voces agudas pero encarnadas por mujeres, al *modelo de dos sexos* con hombres que empiezan a tomar posesión vocal de los escenarios, dejando la tonadilla como reducto para el lucimiento del cuerpo cantante femenino.

Sin duda, quedan muchos interrogantes por responder: por ejemplo, ¿qué modelo de feminidad transmitirían esas mujeres empoderadas sobre los escenarios del siglo XVIII? o ¿cómo encajarían estos cuerpos cantantes con la construcción del *majismo* o con la pujante ideología burguesa? Sin embargo, a lo largo de este trabajo se ha constatado algo importante: la construcción de las identidades de género a través del cuerpo cantante no fue ni unívoca ni uniforme a lo largo y ancho del siglo XVIII. Si queremos llegar a empatizar con esas voces y esos cuerpos y entender su significado conviene conocer el contexto ideológico del periodo y del lugar en cuestión, a lo cual se espera haber contribuido aportando herramientas teóricas para abordarlo.

6. Obras citadas

Abel, Sam (1996). *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Taylor and Francis. Edición de Kindle.

Abbate, Carolyn (1993). Opera; or the Envoicing of Women. En Ruth A. Solie, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (págs. 221-258). University of California Press.

Aguilar Rancel, Miguel Ángel (2015). Corpografías de Tolomeo: cuerpo cantante y género en puestas en escena recientes de la ópera *Giulio Cesare*. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. 83-107). Calanda.

Aguilar Rancel, Miguel Ángel (2022). *El contratenor. Historia y presente de una tipología vocal*. Akal.

Andrews, Richard (2001). From Beaumarchais to Da Ponte: A New View of the Sexual Politics of «Figaro», *Music & Letters* (82-1), 214-233.

Angulo, María (2000). María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII. En Luciano García Lorenzo, *Autoras y Actrices en la historia del teatro español* (págs. 309-327). Universidad de Murcia.

Astuy, Ingartze (2017): Damas de cantado en los teatros de Madrid del siglo XVIII. *Revista Música Autónoma* (diciembre 2017), 1-17.

Astuy, Ingartze (2022): *Arte y oficio de cantatriz: El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.

Barthes, Roland (2011 [1970]). *S/Z*. Siglo XXI.

Barthes, Roland (1986 [1972]). El «grano» de la voz. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (págs. 262-271). Paidós.

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1809). *Oeuvres complètes de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Léopold Collin, 1809.

Bec, Caroline (2016). *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. Honoré Champion.

Bolufer, Mónica (1992). Ecos de la «querelle des femmes» en la España del siglo XVIII. En León Carlos Álvarez Santaló, Carmen María Cremades Griñan, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen* (vol. II, págs. 185-194). Universidad de Murcia.

Bolufer, Mónica (1997). Ciencia, reforma social y construcción de identidades sexuales: la 'naturaleza femenina' en los textos médicos del siglo XVIII, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (4 y 5), 21-39.

Carreras, Juan José (1996-1997). Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9). *Artigrama* (12), 99-121.

Carreras, Juan José (2000). En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738). En Margarita Torrione, *España festejante. El siglo XVIII*, (págs. 323-347). Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Casanova, Teresa (2019). *El intermezzo en la corte de España, 1738-1758* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Consultable en línea: <https://docta.ucm.es/entities/publication/adfc15b4-293f-4a7f-a31f-2703dd00cda9> [último acceso: 26/8/2023].

Cascudo, Teresa (2015). Introducción. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. ix-xxv). Calanda.

Cavarero, Ariana (2022 [2003]). *A più voci. Filosofía dell'espressione vocale*. Castelvecchi.

Cotarelo, Emilio (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Imprenta de José Perales y Martínez.

Cotarelo, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Est. Tipág. de la Revista de Archivo, Bibliotecas y Museos».

Cotarelo, Emilio (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Tipág. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Dame, Joke (2006 [1994]). Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato. En Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology* (págs. 139-154). 2ª ed. Routledge.

Davy, Amber (2019): An Evolving Conception of Sexual Difference: Evaluating Thomas Laqueur's Theory on the Emergence of a «two-sex model» in the Eighteenth Century. *Trinity Women's Review* (3-1), 57-71.

Díaz, Gaspar (1749). *Consulta theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican el dia de oy en España*. Imprenta Real de Marina y Real Casa de Contratación. Consultable en línea: <https://books.google.es/books?id=LoFSGODafbsC&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [última consulta: 26/11/2023].

Dolar, Mladen (2006). *A Voice and Nothing More*. The MIT Press.

Duncan, Michelle (2004). The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity. *Cambridge Opera Journal* (16-3), 283-306.

Escalonilla, Rosa Ana (2001). Mujer y travestismo en el teatro de Calderón. *Revista de Literatura* (125), 39-88.

Feldman, Martha (2007). *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. University of Chicago Press.

Feldman, Martha (2015). *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*. University of California Press.

Fernández-Cortés, Juan Pablo (2005). Estudio preliminar. En Pablo Esteve, *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos* (págs. xvii-lii). Universidad de Granada.

Fernández-Cortés, Juan Pablo (2016). Estudio. En José Castel, *La fontana del placer. Zarzuela en dos actos (1776)* (págs. xix-xlvii). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. Monumentos de la Música Española, 82.

Flórez, María Asunción (2006a). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. ICCMU.

Flórez, María Asunción (2006b). «Los vientos se paran oyendo su voz»: de «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. *Revista de Musicología* (29-2), 521-536.

Freitas, Roger (2003). The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato. *The Journal of Musicology* (20-2), 196-249.

Freitas, Roger (2009). Sex Without Sex: An Erotic Image of the Castrato Singer. En Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth, Catherine M. Sama, Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour (págs. 203-215). Stanford University Press.

González Marín, Luis Antonio (2021). ¿Actrices o cantantes? Aspectos de la vocalidad en el teatro musical de José de Nebra. En María Encina Cortizo y Michela Niccolai, *Singing Speech and Speaking Melodies: Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century* (págs. 160-200). Brepols.

Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

HELLER, WENDY (1998). Reforming Achilles: Gender, *Opera seria* and the Rhetoric of the Enlightened Hero. *Early Music* (26), 562-581.

JAFFE, CATHERINE (1999). Placer sospechoso: escritura de las lectoras en la España del siglo XVIII. *Dieciocho* (22-1).

JAUCOURT, LOUIS DE (1751). Puberté. En *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (vol. 13, págs. 549-550). Briasson, David, Le Breton, Durand. Consultable en línea: <https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/PUBERT%C3%89> [última consulta: 28/8/2023]

KOESTENBAUM, WAYNE (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Poseidon Press, 1993.

KRIMMER, ELISABETH (2005). «Eviva il coltello»? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture, *PMLA* (120-5), 1543-1559.

LABORDE, ALEXANDRE DE (1809). *Itinéraire descriptive de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'Administration et de l'Industrie de ce Royaume*. Nicolle.

LABRADOR, GERMÁN (2003). Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. En *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica* (págs. 38-47). Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid. Consultable en línea: -<https://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/Publicaciones/TemaCulturaYOcio/SanIsidro/PaisajesSon/CATTONA.pdf> [última consulta: 26/11/2023]

LAQUEUR, THOMAS WALTER (1992). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press. Traducción al castellano: (2001). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

LEZA, JOSÉ MÁXIMO (2009): El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780). *Revista de Musicología* (32-2), 503-546.

LEZA, JOSÉ MÁXIMO; MARÍN, MIGUEL ÁNGEL (2014). 1730-1759: la asimilación del escenario europeo. En José Máximo Leza, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII* (págs. 223-352). Fondo de Cultura Económica.

Lolo, Begoña (2006). Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798-1799). En Alberto Romero y Andrés Moreno, *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (págs. 137-158). Universidad de Cádiz.

Llorens, Ana; Torrente, Álvaro (2021). Constructing *Opera Seria* in the Iberian Courts: Metastasian Repertoire for Spain and Portugal, *Anuario Musical* (76), 73-110.

Marqués, Cristina (2007). El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis. *Trama y Fondo* (22), 45-56.

Marín, Miguel Ángel; Leza, José Máximo (2014). 1759-1780: la renovación ilustrada, En José Máximo Leza, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII* (págs. 353-438). Fondo de Cultura Económica.

Miller, Jacques-Allain (1997 [1994]). Jacques Lacan y la voz. En VVAA, *La voz* (págs. 9-21). EOL.

Pessarrodona, Aurèlia (en vías de publicación). Da Figaro a Figarò: nuove indagini sugli adattamenti de *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello sulle scene di Madrid. En Galliano Ciliberti, *Musicisti pugliesi e mecenatismo musicale*.

Pessarrodona, Aurèlia (2015). Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. 109-142). Calanda.

Pessarrodona, Aurèlia (2016). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies* (93-2), 211-238.

Pessarrodona, Aurèlia (2019): El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido. *Diagonal* (4-2), 1-30.

Pessarrodona, Aurèlia (2020): Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo. En Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, *Estudios en torno a Luis Misón* (págs. 61-96). Arpegio, col. Estudios Musicales del Clasicismo, nº 5.

Pessarrodona, Aurèlia (2021): Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787-94). *Acta Musicologica* (93-2), 140-176.

PESSARRODONA, AURÈLIA (2022): The Singing Body in 18th-century Spanish Music for the Stage: Interactions and Identities [comunicación]. *15th International Congress on Musical Signification*. Barcelona: ESMUC.

PESSARRODONA, AURÈLIA (2023): The Singing Body in a Zemic Approach: The Case of Miguel Garrido. En Eero Tarasti, *Transcending Signs. Essays on Existential Semiotics* (págs. 999-1020). De Gruyter Mouton.

POIZAT, MICHEL (1986): *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Métailié.

POIZAT, MICHEL (1991): *La Voix du Diable: la Jouissance Lyrique Sacree*. Métailié.

POIZAT, MICHEL (1996): *La Voix sourde: la société face à la surdité*. Métailié.

POIZAT, MICHEL (2001): *Vox populi, vox Dei*. Métailié.

ROSSELLI, JOHN (2000). Song into Theatre: The Beginnings of Opera. En John Potter, *The Cambridge Companion to Singing* (págs. 83-95). Cambridge University Press.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1768). *Dictionnaire de Musique*. Ches la Veuve Duchesne.

REYNOLDS, MARGARET (1995). Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions. En Corinne E. Blackmer, Patricia J. Smith, *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (págs. 132-151). Columbia Univ. Press.

SORIANO, ANTONIO (2020) *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz y Blas de Laserna. La pervivencia de Metastasio en las comedias populares en el Madrid de la Ilustración, *Scherzo* (360), 82-86.

SORIANO, ANTONIO (2021). ¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del Siglo de las Luces: La autora María Hidalgo. *Dieciocho* (44-1), *7-37*.

STEIN, LOUISE K.; LEZA, JOSÉ MÁXIMO (2009). Opera, Genre and Context in Spain and its American Colonies. En Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti, *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (págs. 244-269). Cambridge University Press.

SURMANI, FLORENCIA (2014). La noción de falo simbólico en Lacan. Su distinción de la noción de significante fálico. En *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología* (págs. 564-567). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología.

TORRENTE, ÁLVARO (2023). *Achille in Retiro*: ópera seria «ma non tanto». En *Aquiles en Esciros (Achille in Sciro)* [notas al programa de la producción del Teatro Real], págs. 24-29.

ŽIŽEK, SLAVOJ (1996). I Hear You with my Eyes: or The Invisible Master. En Renata Salecl, Slavoj Žižek, *Gaze and Voice as Love Objects* (págs. 90-126). Duke University Press.

ŽIŽEK, SLAVOJ (1997). La voz en la diferencia sexual. En VVAA, *La voz* (págs. 47-70). EOL.

ZUCCARINI, CARLO (2008). The (Lost) Vocal Object in Opera: The Voice, the Listener and Joussance. *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, disponible en <http://psyartjournal.com/article/show/zuccarini-the_lost_vocal_object_in_opera_the_voice> [última consulta: 1 de agosto de 2023].

ZUCCARINI, CARLO (2012). *Enjoying the Operatic Voice: a Neuropsychoanalytic Exploration of the Operatic Reception Experience* [tesis doctoral]. Brunel University (publicado en 2018 con el mismo título por Vernon Press).

7. Notas

[1] El término *singing body* aparece sobre todo en manuales y talleres de canto con finalidad terapéutica (Aguilar Rancel, 2015, pág. 86), aunque desde inicios de la década pasada empieza a usarse en el mundo académico para explorar la corporeidad y materialidad de la voz. Encontramos una temprana reflexión teórica sobre el cuerpo cantante en la tesis doctoral de Jelena Novak (2012) donde, a falta de un marco teórico concreto, se repasan las teorías más recientes que han abordado la voz desde su materialidad y su performatividad (Abbate, 1993; Cavarero, 2003: Duncan, 2004; Dame, 2006; Dolar, 2006), llegando a la conclusión de que «*different modalities of the reinvention of the singing body require a different theoretical starting-point every time, taking into account the specifity of the object being analyzed*» (Novak, 2012, pág. 30).

Estas primeras aproximaciones coinciden con el uso del término *cuerpo cantante* que Miguel Ángel Aguilar Rancel y yo le dimos a nuestros sendos artículos publicados en *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (Aguilar Rancel, 2015; Pessarrodona, 2015) y que Teresa Cascudo (2015, pág. xviii) resume de este modo: «La vocalidad en particular genera corporalidad, pero también genera presencia». Aguilar Rancel se centra en puestas en escena actuales de óperas del pasado, mientras que mi artículo trata la corporeidad intrínseca de las obras, es decir, las trazas de cuerpos cantantes presentes en los propios documentos musicales, sobre todo en tonadillas, aspecto que he proseguido en trabajos posteriores (Pessarrodona, 2019, 2021, 2022 y 2023).

[2] Por tanto, el concepto de *cuerpo cantante* no se limita a la voz, sino que aglutina, también, todo aquello relacionado con la corporeidad del cantante, como la presencia escénica, la interpretación, el gesto —danza incluida— o la indumentaria.

[3] Esta es una de las maneras más comunes de mencionar los registros vocales a partir de las sensaciones vibratorias de unos mecanismos laríngeos muchos más complejos, el M1 y el M2 (Aguilar Rancel, 2022, capítulo 2).

[4] Este erotismo intrínseco de la voz cantada podría tener una base neurobiológica, tal como Zuccarini (2012, apartado 4.2) plantea para evaluar la *jouissance* vocal de Poizat o el *operatic orgasm* de Samuel Abel.

[5] Sobre Lacan y la voz véanse Miller, 1997 [1994] o Žižek, 1996 y 1997. Para entender la voz lírica en el pensamiento de Lacan, Poizat y otros, aconsejo Zuccarini, 2008 y 2012, apartado 2.2.

[6] Sería el caso de textos continuadores del debate teórico de la *querelle des femmes* como *La defensa de las mujeres* de Feijoo, de 1726, que preconizan la igualdad, si no la superioridad, de las mujeres (Bolufer, 1992; Jaffe, 1999).

[7] Para un panorama general con bibliografía más completa, véase Leza y Marín, 2014, págs. 307-352.

[8] Los materiales con la música de esta comedia se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 15-3, consultables en línea: < http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=265279> [última consulta: 26/11/2023].

[9] Esto quizá explicaría la participación del tenor alemán Anton Raaff en esta compañía a partir de 1754 (Cotarelo, 1917, pág. 168).

[10] Fue el tenor principal de las óperas interpretadas por la compañía de Eusebio Ribera en los años 1780 (Pessarrodona, en vías de publicación).

[11] Es el primer actor masculino de las listas de las compañías para los teatros públicos de Madrid en el que se especifica que es «solo de cantado», en un año tan tardío como 1791 (Cotarelo, 1899, pág. 470; Astuy, 2022, pág. 83).

[12] Las cantantes profesionales italianas del siglo XVII también tuvieron que lidiar con críticas que ponían en duda su reputación e incluso con contratos donde se especificaba la obligación de aparecer desnudas. Aunque es cierto que en un primer momento hubo, en el teatro veneciano, una estrecha relación entre estas cantantes y las prostitutas de lujo, la mayor complicación de las arias que se dio sobre todo a partir del nuevo siglo implicó una mejora en la reputación de estas intérpretes (Rosselli, 2000, págs. 92-93).

[13] El material musical de esta obra se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 92-1, consultable en línea: < http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=322250&num_id=2&num_total=11> [última consulta: 26/11/2023].

[14] No olvidemos que la tonadilla como género teatral autónomo surgió de estas piezas unipersonales (Pessarrodona, 2020).

[15] Los materiales musicales de esta obra se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 176-3, consultable en línea: < http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=232646> [última consulta: 26/11/2023].

«¿POR QUÉ TAN RIGUROSO? ¿NI SIQUIERA POR SER MUJER?»: LA IMAGEN DE LAS INTÉRPRETES EN LA PRENSA DEL SIGLO XVIII

«WHY SO RIGOROUS? NOT EVEN BECAUSE OF BEING A WOMAN?»: THE IMAGE OF WOMEN PERFORMERS IN THE 18TH CENTURY PRESS

Cristina Roldán Fidalgo[1]
Universidad de La Rioja
(cris.roldanfidalgo@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-3070-7627

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.05
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente estudio pretende conocer el modelo de intérprete femenina que se configuraba desde la prensa, y particularmente mediante la crítica, a finales del siglo XVIII. Se busca determinar los méritos que se valoraban en la interpretación de las cantantes, cuál era el ideal vocal y escénico al que debían aspirar, qué importancia se otorgaba a la voz frente a otras cualidades y cómo eran las reacciones del público cuando no se cumplía dicho ideal. Como se explicará en las páginas siguientes, el perfil de «crítico» en la época correspondía a menudo con el de un varón asiduo a los teatros y no necesariamente versado en la materia sobre la que escribía, lo que con frecuencia derivaba en extensas polémicas en la prensa. Para la realización de este trabajo, se propone una lectura y análisis de algunas de las fuentes hemerográficas más significativas al respecto.

Palabras clave: siglo XVIII, prensa, crítica musical, género, intérprete.

Abstract: This paper studies the model of female performers that was constructed by the press, especially through criticism, at the end of the 18th century. The aim is to determine what the merits of a singer's performance were and what importance was attached to the voice in relation to other qualities. As explained in the following pages, the profile of a 'critic' at the time was often that of a member of the public, male and not necessarily knowledgeable about the subject he wrote about. To carry out this research, we propose the reading and analysis of some of the most significant newspaper in this regard.

Key words: 18th century; press; music criticism; genre; performance.

Sumario: 1. Introducción. 2. La crítica a finales del siglo XVIII. 3. El ideal femenino según la prensa. 4. El público contra las intérpretes. 5. Consideraciones finales. 6. Obras citadas. 7. 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)

Cristina Roldán Fidalgo es doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio extraordinario de Doctorado. Graduada en Historia y Ciencias de la Música (UAM), Máster en Música y Artes Escénicas (UAM) y Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato (UNED). A lo largo de su trayectoria ha sido miembro de varios proyectos I+D, es autora de diversos artículos científicos y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha sido profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Internacional de Valencia, la Universidad Alfonso X El Sabio y la Universidad de La Rioja. En la actualidad es investigadora postdoctoral Juan de la Cierva.

1. Introducción

En ausencia de registros sonoros y visuales, el estudio de las cualidades vocales y actorales de los intérpretes del pasado se sustenta, irremediablemente, en los relatos proporcionados por aquellos contemporáneos que dejaron por escrito sus apreciaciones y valoraciones. En este sentido, la prensa se posiciona como una fuente privilegiada para conocer cómo se desarrollaba y, sobre todo, cómo se valoraba la interpretación de los cantantes, cuál era el ideal vocal y escénico al que debían aspirar, qué importancia se otorgaba a la voz frente a otras cualidades y cómo eran las reacciones del público cuando no se cumplía dicho ideal. La prensa desempeña así una doble función como fuente de información, por un lado, y de valoración conforme a los estándares de su época, por otro.

El uso de la prensa como objeto de estudio musicológico cuenta con una larga tradición (Cascudo, 2017), impulsada recientemente por los llamados *performance studies*, cuyo influjo ha dejado huella en la práctica totalidad de las disciplinas humanísticas. Este cambio de paradigma, definido por muchos como un «giro performativo» (Burke, 2005; Cook, 2013), implica, en lo que concierne a la música, entenderla como interpretación en vez de como escritura. De esta premisa deriva la idea de que el significado de la música se crea en el propio acto de la interpretación, en lugar de venir ya inscrito en la partitura tradicionalmente considerada como texto fijo e inmutable. En consecuencia, el espacio central que la categoría de compositor ha ocupado en el discurso historiográfico deja paso, o se asimila, a las aportaciones cruciales del intérprete y del crítico musical como figuras mediadoras, sin cuya intervención la creación musical quedaría sin resultado.

Uno de los principales aspectos que se ha de tener en cuenta a la hora de trabajar la prensa como fuente histórica es su condición de literatura mediatizada. La crítica no solo transmite información, sino que lo hace a través de los ojos y los oídos del crítico, quien selecciona a partir de su propia experiencia lo que le interesa destacar para presentar un juicio de valor. Como es sabido, toda fuente es mediada, pero en el caso de la crítica, el estudio de la mediación se hace más interesante si cabe, ya que en todo momento lo que se analiza son subjetividades y juicios de valor que se hacen pasar, o se intentan hacer pasar, por objetivos (Palacios, 2021).

Con todo, el carácter de la prensa como literatura mediatizada no solo no la desacredita como fuente, sino que le confiere una riqueza extraordinaria a la hora de entender cómo se construyeron social y culturalmente determinados conceptos ideológicos e identitarios. La construcción del género —el caso que nos ocupará en este artículo— es algo cultural, y en la mediación de fuentes como la crítica musical es donde pueden encontrarse importantes aspectos para comprender estos códigos sociales. A su vez, no se debe olvidar que actúa también la mediación del lenguaje. El lenguaje tiene un impacto decisivo en la forma de entender la realidad y genera espacios de significación compartidos. Se considera por ello a la prensa, y a la crítica, como un espacio donde se van a crear realidades sociales, dispositivos de verdad, a partir del lenguaje (Palacios, 2021).

Atendiendo a lo anterior, este trabajo tiene como objetivo determinar el ideal vocal y escénico femenino según la prensa del siglo XVIII, identificando los méritos que se valoraban en la crítica y la importancia que se otorgaba a cada uno de ellos. Para ello, en primer lugar, se estudiará la situación que atravesaba la crítica musical a finales de siglo y su influencia en el trabajo de los intérpretes. A continuación, se procederá a identificar el modelo de feminidad que se propugnaba desde los periódicos, para después conocer las reacciones del público cuando no se cumplía dicho arquetipo.

2. La crítica a finales del siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, el teatro (tanto declamado como musical) constituía el principal entretenimiento para la sociedad de la época y, en consecuencia, era uno de los temas de conversación candentes en salones y tertulias. A finales de la centuria, con la eclosión de las publicaciones periódicas por suscripción, sobre todo en Madrid, estas discusiones se extendieron a la prensa, donde cualquier lector podía compartir sus impresiones y juicios acerca de las habilidades de los intérpretes (Rodríguez, 1999; Urzainqui, 2012; Larriba, 2013; Sánchez-Rojo, 2017). Los periódicos eran el medio perfecto para hacerse oír, y el público habría sido consciente de su alcance e influencia. Así lo refleja el siguiente testimonio que publicaba el *Correo de Madrid* el 3 de julio de 1790:

> (...) habiendo oído parte de los reparos en boca de algunos, que por modestia o compasión no los publican, contentándose con agitar estas cuestiones en la Puerta del Sol, en las tiendas, en los cafés, en las librerías y en los portales, me pareció que dirigiendo mi respuesta a uno hablaría a muchos, y que acaso sería este un medio el más a propósito para excitarlos a ilustrar al Público con sus observaciones (n.º 375, pág. 179)

A priori, detrás de la crítica existía una intención de enseñar al público a entender y a valorar lo que veía y escuchaba sobre los escenarios, como se afirmaría en otro lugar: «La crítica enseña al Público a discernir lo bueno de lo que no lo es y lo mejor de lo mediano, y los autores criticados, si desean obrar con acierto, pueden aprender de ella o desengañar al criticador» (*Diario de las musas*, 12 de febrero de 1791, n.º 74, págs. 301-302). Este ideal, no obstante, se veía empañado por la imparcialidad que dominaba a esta crítica temprana. A menudo las valoraciones estuvieron influenciadas por una exagerada admiración —o, todo lo contrario— a determinadas figuras de la escena. Con frecuencia nacían del enfrentamiento y la polémica, para defender posiciones o rechazar acusaciones. En otro número del *Correo de Madrid*, del 14 de octubre de 1789, su anónimo autor sentenciaba:

> El crítico en este siglo es un hombre atrevido, que no discurre, que no profundiza nada, y que escribe a diestro y siniestro [...] la crítica es útil, pero el crítico suele ser ignorante, tenaz, envidioso y parcial [...] Hemos tenido buenos escritores, pero todavía no hemos visto un verdadero crítico (n.º 302, pág. 2431).

La figura del «crítico» en el siglo XVIII se correspondía con la de un miembro del público al que no se le requería ningún tipo de formación o conocimientos previos para verter sus opiniones en la prensa. De hecho, a menudo estos juicios se publicaban de forma anónima, a la manera de cartas escritas en primera persona y dirigidas al editor del periódico. Todo ello evidencia que dichos autores no buscaban construirse una autoridad como críticos, sino difundir un juicio de valor como espectadores (Álvarez Barrientos, 2019, págs. 92-97).

Como se trasluce de la última cita, por lo general el «crítico» era un varón, algo que no resulta extraño si se tiene en cuenta que los estudios sobre la alfabetización en España en el siglo XVIII revelan que hacia

1750-1759 solo había un 4% de la población femenina alfabetizada frente al 30% de la masculina y, a finales de siglo, un 13,46% frente al 43% masculino (Bolufer, 2007). Estas cifras se complementan con las determinadas por Elisabel Larriba en lo concerniente a las lectoras de prensa. Larriba identificó 216 suscripciones de mujeres en la prensa de las dos últimas décadas de la centuria, el 2,5% del total (1998, pág. 150). En el listado que figura en el tercer tomo del *Correo de Madrid (o de los ciegos)* las mujeres constituían el 4,48% del total y el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* tenía solo 39 suscriptoras en julio de 1786 (Mó y Nogal, 2007, págs. 40-41). No obstante, las cifras reales de mujeres que estarían al tanto de lo publicado en los periódicos serían superiores, pues cabe esperar que entre diez y quince personas tuvieran acceso a cada ejemplar, directamente o por medio de lecturas públicas (Capel, 2010).

Con respecto a las mujeres que escribían en la prensa, el anonimato de muchos de los textos publicados impide asegurar que estos fueran únicamente de autoría masculina; además, se tiene constancia de que algunos se imprimieron con firma o pseudónimo de mujer. Por lo general, las colaboraciones de mujeres en prensa eran breves y ocasionales y se hallaban en cartas, comentarios, preguntas, reflexiones, consejos o protestas. Algunas autoras fueron bien conocidas, otras prefirieron esconderse tras unas iniciales y las hay que eligieron un pseudónimo alusivo a la temática de sus escritos (como «La infeliz casada», «La inocente engañada», «La petimetra», etc.). No obstante, investigadoras como Constance A. Sullivan han señalado que algunos textos que aparecen bajo firma femenina fueron elaborados en realidad por hombres que empleaban este tipo de pseudónimos de forma burlesca (Sullivan, 1997). Cabe destacar asimismo que hubo mujeres que asumieron la responsabilidad de la edición de todo un periódico, despuntando casos como los de M.ª del Carmen Silva, Beatriz Cienfuegos y Escolástica Hurtado (Capel, 2010).

Lo publicado en la prensa tenía una influencia mucho mayor de lo que a priori pudiera parecer. La inestabilidad era una constante en el oficio de los cómicos, y a menudo dependían de la aceptación de autores y público (y, por extensión, de crítica) para asegurarse su continuidad en las compañías. Las reacciones del público eran tan importantes que se registraban en las publicaciones periódicas, e incluso, se tomaban como evidencias para apoyar los juicios que allí se imprimían. De la relevancia de las valoraciones de la audiencia dan fe también las recurrentes

fórmulas de *captatio benevolentiae*, peticiones de silencio, e incluso halagos directos al público, que pueden encontrarse en los propios textos teatrales; especialmente, en aquellos pertenecientes a géneros de carácter metateatral como la tonadilla escénica.[2]

Sucede, además, que el público del siglo XVIII tenía un papel extraordinariamente participativo y no dudaba en intervenir e interrumpir el espectáculo con muestras de entusiasmo o, en su caso, de desaprobación. Todavía a inicios del siglo XIX, M.ª Rosa Gálvez recordaba esta actitud activa del público en sus *Figurones literarios* (act. III, esc. 3): «¡Qué algazara! Las palmadas / de fandango se despliegan; / silban todos los chisperos / y por colmo de vergüenza, / cuando callaban abajo, / las gallinas vocingleras / taconeaban y en tiple / repetían 'fuera, fuera'» (Citado en Álvarez Barrientos, 2019, pág. 47). Aún no se había impuesto la disciplina del silencio, para la que habría que esperar hasta mediados de la centuria siguiente (Álvarez Barrientos, 2019, pág. 65). Estas reacciones del público no siempre eran sinceras y espontáneas, ya que a menudo se encontraban manipuladas por grupos de presión: los llamados «apasionados». En España, los «chorizos», «polacos» y «panduros» tomaban partido por un teatro u otro independientemente de la calidad de sus producciones y del mérito de sus correspondientes compañías. Si se lo proponían, eran capaces de boicotear el espectáculo con su estrépito (Álvarez Barrientos, 2003, págs. 1485 y 2019, págs. 45-60).

A esta falta de ecuanimidad de público y crítica se le sumaba una carencia de criterio para valorar la escena y, de forma más notoria, todo lo relativo a la interpretación musical. Se ha de tener en cuenta, no obstante, que en estas primeras críticas la música tenía un interés relativo, hasta el punto de que, más que críticas musicales, pueden considerarse críticas teatrales que ocasionalmente hablan sobre música (Roldán, 2022). En este sentido, se debe tener presente que en la época los límites entre un actor, un cantante y un bailarín no estaban tan definidos como lo están hoy[3] y, aunque con la entrada del siglo XVIII se produjo la separación entre partes de «representado» y de «cantado», los intérpretes debían ser capaces de desarrollar de manera satisfactoria todas estas habilidades[4] (Flórez, 2006; Bec, 2016). Con todo, no existía un consenso acerca de qué aspectos se debían valorar en la interpretación musical y qué términos había que utilizar para hablar sobre música, lo que derivaba en interminables disputas en la prensa (Roldán, 2022).

Probablemente, la discusión de mayor interés al respecto sea la que iniciara en septiembre de 1790 el dramaturgo y poeta José Joaquín Isurve en el mencionado *Correo de Madrid*, ya que acabará proponiendo una serie de méritos vocales con los que valorar el trabajo de los cantantes. Consideraba como cualidades indispensables de un buen cantor, la «voz clara, suavidad y flexibilidad; ejecución fácil, o garganta fácil para la ejecución; oído afinado; entonación precisa e inteligencia de la música como arte» y, en cuanto a cualidades no indispensables, pero que aumentaban su mérito, señalaba «más número de puntos de alcance por alto y bajo; voz de cuerda, que se llama la voz sonora, que sacada con arte del pecho, deja un eco resonante que la hace con extremo agradable al oído; estilo o gusto delicado y nuevo (...) en el arreglo en los adornos (...)» (*Correo de Madrid*, 18 de septiembre de 1790, n.º 397, págs. 358-359).[5]

Este ideal vocal que propone Isurve coincide con el defendido en uno de los pocos tratados teóricos disponibles en la época en español que aludían a la voz, *El melopeo y maestro*, de 1613. Su autor, Pietro Cerone (*ca*. 1566-1625), señala que la voz perfecta es la que reúne cuatro cualidades: «alta, clara, recia y suave».

> Alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos. Clara, para que hinche los oídos. Recia, para que no falle calando las voces, mas siempre llena y justa en su cantidad. Y suave para que no martirice los oídos, mas antes mitigue y adulcifica las orejas de los oidores (1613: págs. 325-326).

Cerone excluye de este ideal vocal, no obstante, al canto femenino, ya que considera que las mujeres no deberían cantar:

> Si muchos no permiten que sus hijas aprendan a leer y escribir para quitarles la ocasión de hacer mal (...) cuánto más les deberían de vedar el cantar (...) Si queremos considerar el tiempo que una mujer puede ejercitar tal virtud, hallaremos ser tan poco y tan breve que sin más razones se lo vedaremos; pues solo en los años en los cuales vive doncella se halla descargada de fatigas y quitada de pesares (...) Concluyo pues que el cantor ha de ser hombre y no mujer (1613: pág. 540).

Esta visión de la centuria anterior —recuérdese que el tratado de Cerone es del año 1613— será notablemente diferente en el siglo siguiente.

No debe olvidarse que en España eran precisamente las cantantes las que dominaban la escena dieciochesca, e incluso fue habitual, hasta finales de 1750 y principios de 1760, que interpretaran los papeles masculinos en géneros como la tonadilla escénica, siguiendo la tradición del teatro musical del Barroco hispánico (Pessarrodona, 2016). En consecuencia, no es de extrañar que en algunos tratados de esta centuria se destaquen, incluso, cualidades de la voz femenina de las que carece la del hombre, como sucede en la *Escuela Música según la práctica moderna* de Fray Pablo Nasarre, de 1724. Su autor subraya que la voz de la mujer en la etapa adulta «se halla más clara y sonora que la de los varones» (Libro 1, pág. 45). Ahora bien, como se evidenciará en los siguientes apartados, la voz no era el único elemento que formaba parte del ideal al que las intérpretes debían aspirar; era simplemente uno de los atributos en consideración.

3. El ideal femenino según la prensa

En efecto, a los mencionados méritos vocales se les sumaba otros requisitos que se consideraban fundamentales en una intérprete: la juventud; una buena condición física; un estilo interpretativo modesto, discreto y agradable; y la propiedad en el vestuario.

Así lo evidencian numerosas críticas publicadas en la prensa dieciochesca, como la que se reproduce a continuación. El siguiente extracto alude a una interpretación de la tonadilla a solo *El rondó*, el 28 de abril de 1787, a cargo de la soprano Lorenza Correa (¿1773?-1832):[6]

> (...) los intermedios fueron buenos, y en especial la tonadilla que cantó Lorenza Correa, digna de los mayores elogios. Parece que el compositor de la música se propuso examinar la aptitud de la cantarina según la variedad que le puso[7]. Con dificultad se hallará en la edad de esta muchacha (y no me parece exageración) igual destreza, y tan buen conjunto de circunstancias: voz clara, dulce, dócil, flexible y de muchos puntos de alcance, un estilo agradable y afectuoso; un cantar con sentimiento propio y con una acción expresiva al paso que modesta y otros primores que yo advierto, pero no puedo explicar por no ser profesor, son calidades que se hallan difícilmente a la edad de 12 años (*Correo de Madrid*, 16 de junio de 1787, n.º 69, pág. 292).

Como puede comprobarse, las cualidades vocales destacadas por este anónimo autor coinciden con las mencionadas en el apartado precedente: claridad en la voz, suavidad (o dulzura), flexibilidad y un amplio registro que Isurve consideró como una condición que aumentaba el mérito del cantor. Con todo, el texto no solo habla de la voz de Correa, sino que también alude a su estilo (agradable y afectuoso) y a su actuación (expresiva al paso que modesta), y eleva todas estas cualidades resaltando la temprana edad de la intérprete.

Los adjetivos empleados en esta crítica (agradable, afectuoso, modesto...) corresponden con los que a menudo los ilustrados asociaban a las cualidades «femeninas», siguiendo las ideas de su tiempo acerca de la necesaria complementariedad de los sexos. En el siglo XVIII se publicaron numerosos escritos que abordaban la diferencia de los sexos y sus relaciones, en el marco de la discusión sobre la mejor forma de organizar la sociedad. En este contexto, el debate acerca de los modelos de masculinidad y feminidad fue recurrente y, gracias a ello, podemos realizar hoy una aproximación al modo en que se entendía el género en la época. Se solían identificar una serie de virtudes específicas que la sociedad y la moral exigían al sexo femenino, entre las que se contaban la sensibilidad, la modestia, la decencia y la discreción. Según este planteamiento, dichas condiciones contribuirían al desarrollo de las artes y al perfeccionamiento de la civilización, ya que «domarían» la natural rudeza del hombre refinando sus sentimientos y su conducta.[8]

Al respecto, pueden traerse a colación algunas páginas de *El Pensador*, periódico aparecido en Madrid entre 1762 y 1767 que tuvo una amplia audiencia. Su autor era el periodista canario José Clavijo y Fajardo (1726-1806), quien gozaba de protección cortesana, especialmente del ministro Grimaldi, y cuyas palabras, por lo tanto, reflejaban, en términos generales, el pensamiento oficial. En su «Pensamiento II», encontramos una «Carta del Pensador a las damas». En ella define a la mujer como «la amable, la piadosa y la más bella mitad del género humano» (1762: pág. 1). El autor condena las modas ridículas en el vestuario, el cultivo excesivo de la belleza y la banalidad en el comportamiento de la mujer. Reclama a las damas una educación ajustada, y dos cualidades con las que conseguirán el favor de los hombres:

> Virtud y discreción. Estos son los cimientos sólidos sobre que deben Vms. [Vuestras mercedes] fundar todo el edificio de su fortuna y el

> medio infalible de someternos a su imperio, y de fijar la natural inconstancia de los hombres. La virtud infundirá en ustedes aquella paz, serenidad, alegría, candor, y buen natural que sabe inspirar [...] la discreción que (como la virtud) es de todo país, y tiene incontestable derecho sobre los corazones, derramará nuevas y graciosas sales en la conversación de ustedes; y las materias tratadas con la delicadeza natural a las damas, tomarán nuevo ser (1762: págs. 19-20).

Según el autor, estas dos cualidades granjearían a las mujeres un mayor agrado por parte de los hombres que la hermosura, que «solo satisface el apetito y este es de cortísima duración, [además la] virtud y el espíritu jamás envejecen: ganan en el trato y no están sujetos a accidentes» (1762: pág. 26). Relacionados con estos atributos estaban otros como la castidad, la sumisión, la obediencia y la modestia (Capel, 2010). Sobre esta última, se añadiría en el periódico *La Pensadora gaditana*:[9]

> Es la modestia el carácter más propio de nuestro sexo, y aquel virtuoso atractivo con que lícitamente se adquieren posesiones agradables, útiles e inocentes; es la piedra filosofal de nuestras mayores felicidades: con ella se obliga a los hombres a ser corteses, atentos, honestos, y comedidos (Tomo I, Pensamiento IV, págs. 78-79).

Se encuentran así valores femeninos en consonancia con los atribuidos a Correa (lo agradable, lo afectuoso, lo sentimental, lo modesto). Todos ellos estaban al servicio de un único propósito: complacer al hombre o —más concretamente en el caso que nos ocupa— al público masculino.

Como se ha podido comprobar, la belleza era un atributo cuya fugacidad debía contrarrestarse —según señalaba Clavijo y Fajardo— con la virtud. Si en la crítica anterior se destacaba como mérito la juventud de Correa, en otros escritos la longevidad y el deterioro de la condición física de las actrices serán considerados como un demérito. Así se evidencia en el texto que se citará más adelante, publicado en *El duende de Madrid* en el año 1788 y firmado por un autor que se escondía tras el pseudónimo de «El Paje». Se trata de una respuesta a una publicación que vio la luz el 12 de mayo de ese año en el *Diario de Madrid*, en la que su autor se posicionaba en contra de la representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, señalaba que no era un título del gusto de la intérprete

María Bermejo (conocida como «La Bermeja») —reconociendo, no obstante, sus esfuerzos por encarnar del mejor modo su rol— y planteaba la posibilidad de que en adelante fueran los cómicos y el público quienes eligieran las comedias a interpretar (n.º 133, págs. 521-523).

La contestación de «El Paje» se publicó en *El duende de Madrid* con el título «Respuesta imparcial al Censor de los Teatros de Madrid, y apología del mérito de los Cómicos Españoles, particularmente de la Señora María del Rosario (alias la Tirana) primera Actriz de la Compañía de Manuel Martínez» (n.º VI, págs. 139-160). Con sorna y no en primera persona, sino a través de un personaje creado al efecto, su firmante critica varias de las premisas defendidas en el *Diario* y acusa al autor tanto de una excesiva admiración por María Bermejo como de una injusta crueldad hacia la actriz María del Rosario Fernández (1755-1803). En su argumentación llegará a reprobar las dotes interpretativas de Bermejo y, particularmente, su edad y condición física, las cuales, según el autor, la intérprete no podía disimular de modo alguno:

> [...] lo primero, que muchos sujetos inteligentes e imparciales han observado que la Señora María Bermeja está destituida de aquella universalidad que se necesita para que fuese una actriz tan completa como se la supone [...]. Lo segundo que debemos asegurar (la Señora María [la] Bermeja nos perdonará, pues lo dice también su panegirista[10]) es que esta actriz es algo más baja de estatura de lo que corresponde a la clase de primera, y pasando en silencio otras faltillas, no es muy pequeña la de tener ya, según el Señor Censor, treinta y tres años, y según otros más de cuarenta. Es verdad (dice el mismo) que para todo hay recurso; pero esto significa que si la dama es baja, se remedia con un tacón bien alto; si morena, para eso se vende con abundancia el albayalde, carmín, y todo el repuesto de enjalbegar a una mujer, sin que la paciente tenga más trabajo que abrir el libro de la magia natural de Juan de la Porta, y allí aprenderá el modo de renovarse, transformarse y embellecerse [...] El espectador gusta mucho de ver realidades; y en verdad, que mejor escucha a una mujer dotada de las prendas de naturaleza, que a otra, que aunque se presente bien pintada y vestida, se sepa con certeza es muy distinta de sí misma [...] (n.º VI, págs. 155-157).

Esta última consideración coincide con lo también expuesto en la mencionada «Carta del Pensador a las damas» de Clavijo y Fajardo:

> Aquellas [damas] a quienes en su formación miraron con ceño las Gracias, y cuya deformidad las inhabilita para hacer conquistas, han procurado siempre corregir la naturaleza, enmendando o disminuyendo los defectos con el adorno, sin reflexionar, que rara vez produce este otro efecto que el de hacer más visibles e intolerables las imperfecciones, que quizá hubiera disimulado una cuerda resignación [...] (1762: pág. 6).

En la prensa, desacuerdos como el anterior eran algo habitual, como evidencia asimismo la siguiente polémica en la que, además, se menciona otro elemento a valorar en la interpretación femenina: la propiedad del vestuario. Una firma en este caso conocida y autorizada, la del compositor Antonio Rosales (1740-1801), ponderaba en el *Diario de Madrid* las capacidades de la cantante italiana Ana Benini Mengozzi,[11] deteniéndose, particularmente, en la decencia de su vestido:

> La Sra. Benini, primera dama [del Teatro de los Caños del Peral], es la mujer más singular que se ha presentado (...) En esta mujer hallamos buena voz, particular destreza, y un conjunto de todas las gracias. No puede darse prueba más completa, que la que ha presenciado el Público en la Ópera de la Molinera astuta, y experimenta en la de los Esclavos por amor. Sobre estas particularidades tiene la de vestir, y presentarse en el teatro con una decencia, que debiera imitarse. Cuando se asocia el mérito con la honestidad, y se acompaña de la aplicación, proceden de justicia los aplausos, y se retira avergonzada la lisonja (*Diario de Madrid*, 26 de julio de 1789, n.º 207, págs. 825-826).

Sin duda esta idea se relaciona con la modestia antes mencionada como uno de los atributos de la mujer ilustrada. Ya Clavijo y Fajardo condenaba las modas ridículas en el vestuario. La mujer no debía ser amante del lujo ni derrochadora, sino sobria y buena ecónoma, velando así por las finanzas familiares (Capel, 2010).

La valoración de Rosales será contradicha un mes después, el 21 de agosto de 1789, en el mismo *Diario* por un tal «Marcelino Torrones»: «no hallo motivo para todas estas distinciones enarboladas; [Rosales] pinta a la Sra. Benini llena de heroicidad en un carácter, extendiéndola al mayor extremo de realce y superioridad, sin otra que la haga sombra [...] la voz de la Sra. Benini es limitada, le falta pecho, teatro, y su vestir no causa la mayor atención», no obstante, concede que «tiene desembarazo,

y gracia, y en mucho más grado la anima, cuando inclina su corazón a la ternura, con afectísimo estilo a su terreno, y a los más elevados golpes de ejecución» (*Diario de Madrid*, n.º 233, pág. 229).[12]

En algunas críticas se ponderarán precisamente estas cualidades, la afectación y la gracia, por encima del virtuosismo vocal. Al respecto procede destacar las siguientes palabras dedicadas a Catalina Tordesillas en el *Correo de Madrid*. Su anónimo autor plantea que las dificultades de la actriz para abordar pasajes virtuosísticos no le restan mérito, pues considera más importante salvaguardar la expresividad:

> La Señora [Catalina] Tordesillas merecía elogio aparte y con harto sentimiento dejo de hacerlo. La estimación que hacen los inteligentes de su mérito ha crecido muchos quilates desde que están establecidas las óperas en esta Corte. Verdad es que no podría desempeñar alguna aria obligada de flauta con muchos gorgoritos. Pero vengan en su defensa orejas bien organizadas, finos paladares, que sin duda querrán más una nota cantada para el corazón y al alma (como suele decirse) que la confusión de muchas amontonadas que atormentan más que recrean el oído (*Correo de Madrid*, 23 de junio 1787, n.º 71, págs. 299-300).

4. El público contra las intérpretes

Tal y como se ha podido observar en las críticas precedentes, eran numerosos los atributos que debían poseer las intérpretes según la prensa de la época, y ni siquiera los «críticos» llegaban a un consenso acerca de cuáles debían primar, qué actrices los poseían ni en qué grado.

Además de valoraciones individuales como las citadas, la prensa registraba también las reacciones del público, que en el siglo XVIII era un elemento más en la configuración del espectáculo. La ferocidad de los espectadores ante los errores de las intérpretes se condena en la prensa en numerosas ocasiones, como en la que se reproduce a continuación. Su firmante, Lorenzo Chamorro, dirige una carta al editor del *Correo de Madrid* en junio de 1787 donde plantea, en primera instancia, que desde la prensa se deben reconocer no solo los errores, sino también los aciertos de los intérpretes:

> Así como es conducente a nuestros actores o representantes manifestarles sus defectos para su adelantamiento; de la misma manera juzgo necesario y equitativo aplaudirlos cuando con razón lo merecen. Lo uno los corrige y lo otro los estimula. Sería exasperarlos tomar la pluma solo para ridiculizar sus faltas, cuando, aunque las tengan, merecen alguna indulgencia [...] (20 de junio de 1787, n.º 70, págs. 295-296).

A continuación, condena un episodio que presenció en el teatro, en el que el público se habría burlado de una intérprete inexperta:

> Presentase por primera vez a cantar una muchacha que apenas ha tenido quien la enseñe mal una tirana o unas seguidillas boleras (que es el plato más delicado para nuestro público) llena de miedo, temblando y tan azorada que apenas puede respirar. El temor la hace padecer algunas equivocaciones en la entonación, indispensables cuando se canta con miedo, y esta es una verdad de que solo puede cerciorarse el que ha pasado por ello, y es increíble hasta dónde llega el impedimento por este motivo. El público no entiende de eso. Sea por lo que fuere, palmadas de moda[13] y el que cayere que lo levante la caridad (...) ¿por qué tan riguroso? ¿Ni siquiera por ser mujer? La prerrogativa de las faldas, prescindiendo de otras causas que se dirán (20 de junio de 1787, n.º 70, págs. 295-296)[14]

Chamorro pide indulgencia, advirtiendo, en primer lugar, la falta de instrucción de las intérpretes, y en segunda instancia, el género. En un conocido memorial que el compositor Blas de Laserna (1751-1816) presentó en mayo de 1790, se resaltaban también las carencias de los actores y actrices españoles. En este documento, Laserna solicitaba, además, ayuda a las instituciones públicas, para crear una academia dedicada a la enseñanza de tonadillas, género autóctono que dominó los escenarios madrileños en la segunda mitad del siglo XVIII.[15] Debido al fracaso de dicho proyecto, los y las intérpretes tuvieron que seguir conformándose —siempre que lo permitiera su bolsillo— con recibir en el ámbito privado clases particulares de algún maestro (Astuy, 2022, págs. 211-214).

Si Chamorro exhorta al público a que tenga en consideración dicha carencia en la enseñanza de los intérpretes en general, lo hace de manera más enfática aun cuando se refiere a las mujeres. Alude, como se ha podido comprobar, a «la prerrogativa de las faldas». De este modo parece

insinuar que la debilidad e inferioridad del sexo femenino frente al masculino requeriría de una mayor condescendencia por parte del público.

Durante los años siguientes continuarían repitiéndose en la prensa estas peticiones de indulgencia. Procede citar, como último ejemplo, el siguiente texto firmado por el escritor Manuel Casal y Aguado (1751-1837)[16] y publicado en el *Correo de Madrid*:

> ¿Le parece a Vm. [Vuestra merced] moco de pavo salir un cómico al tablado fingiendo una alegría que no tiene y comiéndose un pesar que le aflige por complacer a los espectadores? A ver: póngase Vm. a bailar unas seguidillas boleras estando de mal temple. ¿Juzga su merced pequeño asunto sufrir sobre su figura el murmullo popular del patio y las palmas malditas de moda (y no de modo) que el libertinaje ha inventado, que la envidia tal vez paga, y que yo castigaría con la severidad más agria? [...] ¡verdaderamente que me enfurece cuando a una infeliz cómica que sale tímida, medio convulsa, y exprimiendo saliva por fuerza, a cantar su tonadilla, me la aplastan con tan endemoniados e irónicos aplausos! ¿Cómo quieren que su ejecución salga brillante en otra? Su misma cobardía la cortará los vuelos, y no hará cosa de provecho. Al contrario, si esta se viera animada con los elogios, ¡cuánto adelantaría, y cuánto se enmendaría, viendo sus defectos advertidos en un profundo silencio! [...] Desengañémonos mi Señor y Dueño, que la pluma nos hace hablar por pasión a veces más que por conocimiento [...] (9 de julio de 1788, n.º 179, págs. 1055-1056).

De nuevo se pone en evidencia la presión ejercida sobre las intérpretes, que no solo se veían obligadas a salir a los escenarios a complacer al público en cualquier circunstancia, sino que además debían soportar sus burlas y sarcasmos.

5. Consideraciones finales

Como se ha podido comprobar en los apartados precedentes, en las últimas décadas del siglo XVIII desde la prensa se buscaba enseñar al público a entender y a valorar lo que veía sobre los escenarios. Este propósito, sin embargo, se volvía inalcanzable debido a la parcialidad y a la falta de conocimientos de los primeros «críticos». Aunque se desconoce

la identidad de la mayoría de ellos, no obstante, y según los datos señalados, cabe suponer que su perfil correspondería con el de un hombre, miembro del público y no necesariamente versado en la materia sobre la que escribía.

En sus críticas, las protagonistas solían ser ellas, las intérpretes, quienes dominaron los escenarios de finales del siglo XVIII. A menudo se aplaudían los mismos méritos: en cuanto a las cualidades vocales, se buscaba claridad en la voz, suavidad (o dulzura), flexibilidad y un amplio registro; en lo que concierne al estilo y la actuación, se valoraba un estilo modesto, discreto, afectuoso y expresivo; y en lo que respecta a la apariencia física, se apreciaba la juventud, una buena condición física, y la propiedad y moderación en el vestuario. Como se ha explicado, algunas de estas cualidades se relacionan con las virtudes que en la época se atribuían al sexo femenino (la sensibilidad, la modestia, la decencia, la discreción) buscando un único fin: agradar al hombre. Se ha comprobado también cómo el público, al que la prensa en cierto modo daba voz, habría sido particularmente implacable cuando las principiantes no reunían las mencionadas cualidades, amedrentándolas y saboteando su interpretación.

Con todo, ni los miembros del público ni estos primeros «críticos» llegaban a un consenso acerca de qué atributos debían primar, qué cantantes los poseían ni en qué grado. No existió, por tanto, una intérprete ideal al no existir tampoco una crítica ecuánime. Todas estas claves permiten realizar una primera aproximación a la imagen de las intérpretes que se intentaba dibujar desde la prensa a finales del siglo XVIII.

6. Obras citadas

Fuentes hemerográficas

Correo de Madrid: n.º 69, 16 de junio de 1787; n.º 70, 20 de junio de 1787; n.º 179, 9 de julio de 1788; n.º 302, 14 de octubre de 1789; n.º 375, 3 de julio de 1790.

Diario de Madrid: n.º 133, 12 de mayo de 1788; n.º 207, 26 de julio de 1789; n.º 233,21 de agosto de 1789.

Diario de las musas: n.º 74, 12 de febrero de 1791.

El duende de Madrid: n.º VI, 1788.

El Pensador por Don Joseph Álvarez *y Valladares [José Clavijo y Fajardo]:* Pensamiento II «Carta del pensador a las damas», 1762, págs. 1-29.
La Pensadora Gaditana por Doña Beatriz Cienfuegos: Tomo I, Pensamiento IV «Sobre el Tapado», 4 de agosto de 1763, págs. 71-72.

Bibliografía

Acker, Y. F. (2007). *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Centro de Documentación de Música y Danza. Instituto nacional de las Artes escénicas y de la Música.

Álvarez Barrientos, J. (2003). El arte escénico en el siglo XVIII. En J. Huerta Calvo (Coord.), *Historia del teatro español* (pp. 1473-1518). Gredos.

Álvarez Barrientos, J. (2019). *El actor borbónico (1700-1831)*. ADE.

Astuy, I. (2022). *Arte y oficio de cantatriz: El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.

Bec, C. (2016). *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. Honoré Champion.

Bolufer Peruga, M. (2003). Representaciones y prácticas de vida. Las mujeres en España a finales del siglo XVIII. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (11), 3-34. https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/288

Bolufer Peruga, M. (2007). Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII. En R. Mª. Ballesteros García, C. Escudero Gallegos (Eds.), *Feminismos en las dos orillas* (pp. 113-141). Universidad de Málaga. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujeres-de-letras-escritoras-y-lectoras-del-siglo-xviii--0/

Burke, P. (2005). Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History*, 9 (1), 35-52. DOI: 10.1080/1364252042000329241

Capel Martínez, R. M.ª (junio, 2010). Prensa y Escritura Femenina en la España Ilustrada. *El Argonauta español* (7). https://journals.openedition.org/argonauta/431#tocto2n2

Cascudo, T. (2017). Introduction. En T. Cascudo (Ed.), *Nineteenth-Century Music Criticism* (pp. ix-xxiv). Brepols.

Cerone, P. (1613). *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Imprenta Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.

Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.

Flórez Asensio, Mª. A. (2006). Los vientos se paran oyendo su voz: de «partes de música» a «damas de cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. *Revista de musicología* XXIX (2), 521-536.

Gómez, J. (1952). Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero. En J. L. de Arrese (Ed.): *El músico Blas de Laserna* (págs. 174-175). Imprenta Delgado.

Herrera Navarro, J. (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española.

Larriba, E. (2013). *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*. Daniel Gascón (trad.). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Le Guin, E. (2014). *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. University of California Press.

Mó Romero, E. y Nogal Fernández, R. de la (2007). Mujeres y prensa: la gestación de un modelo femenino (1740-1808). En E. Mó Romero (Coord.). *La voz de las mujeres: la prensa madrileña y los discursos de género (1740-1931)* (págs. 16-63). Área de Gobierno Empleo y Servicios a la Ciudadanía, Dirección General de Igualdad de Oportunidades, Ayuntamiento de Madrid.

Palacios, M. (2021). Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares. *Cuadernos de música iberoamericana* (34), 11-23. DOI: https://doi.org/10.5209/cmib.77984

Pessarrodona, A. (2016). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies* 93(2), 211-238. DOI: https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1035046

Pessarrodona, A. (2021). Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787–94). *Acta Musicologica* 93(2), 140-176. https://www.muse.jhu.edu/article/839242

Rodríguez Sánchez de León, Mª. J. (1999). *La crítica dramática en España (1789-1833)*. CSIC.

Roldán Fidalgo, C. (2022). Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII. *Anales de Literatura Española* (36), 217–238. DOI: 10.14198/ALEUA.2022.36.08.

Sánchez-Rojo, A. (2017). Prensa, opinión y música teatral en Madrid, 1780-1791. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (30), 23-55.

Subirá, J. (1928-1932). *La Tonadilla Escénica, 1*. Real Academia Española.

Sullivan, C. A. (1997). Las escritoras del siglo XVIII. En Myriam Díaz Diocaretz, Iris M. Zavala Zapata (Coords.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana*), 4, *La literatura escrita por mujer (desde la Edad Media hasta el siglo XVIII)* (págs. 305-330). Universidad de Puerto Rico-Anthropos.

Urzainqui, In. (2012). La crítica sobre teatro en la prensa del siglo XVIII. En J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (Eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 79-94). Edicions de la Universitat de Lleida.

Vallejo, I. (1999). La fortuna de Nina ou la folle par amour de Marsollier en el teatro español de finales del siglo XVIII. En F. Lafarga (Ed.), *La traducción en España (1750-1830) Lengua, literatura, cultura* (pp. 529-536). Edicions de la Universitat de Lleida.

7. Notas

[1] Beneficiaria de una Ayuda Juan de la Cierva financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR, ref. FJC2020-043152-I.

[2] Para ampliar información de la tonadilla escénica y su carácter metateatral puede consultarse Le Guin, 2014.

[3] Resulta ilustrativo que en el siglo XVIII se utilizaran los términos «actor» o «actriz», «cómico» o «cómica», pero no «cantante», siendo lo más común encontrar fórmulas alternativas para identificar la especialización de los roles, como «de cantado». En este artículo emplearemos indistintamente los términos «intérprete» o «cantante» siguiendo las denominaciones más usuales en la actualidad.

[4] Al respecto, cabe destacar la siguiente ordenanza que señalaba: «Todos los cómicos y cómicas deben estar prontos a ejecutar aquella parte que se juzgue conveniente para la diversión pública en algunas comedias que sea preciso hacer variación de sus respectivas partes, como por las mujeres que sean a propósito para cantar aria o arias» (AVM 2-461-6, 5-III-1783).

[5] Puede encontrarse más información acerca de esta polémica en Roldán, 2022, págs. 221-225.

[6] Lorenza Correa fue una destacada soprano española de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que, al igual que otros cantantes españoles como Manuel García e Isabel Colbrán, hizo carrera en el extranjero. Al respecto se recomienda la consulta de Pessarrodona, 2021.

[7] Se ha de recordar que las tonadillas a solo a menudo estaban escritas para un cómico (habitualmente, cómica) en concreto (Pessarrodona, 2016).

[8] Consúltese al respecto Bolufer, 2003.

[9] *La Pensadora Gaditana* era un importante periódico que se publicó semanalmente en Cádiz entre el 12 de julio de 1763 y el 2 de julio de 1764 a nombre de una directora: Beatriz Cienfuegos.

[10] Recuérdese que panegirista es aquel que pronuncia o escribe un panegírico, es decir, un discurso en elogio de algo o de alguien.

[11] Se trataba de una actriz elogiada con frecuencia en la prensa. Cabe destacar el éxito que cosecharía con la interpretación de *Nina, o la loca por amor* en mayo de 1790, es decir, al año siguiente de la publicación del texto de Rosales. En el *Diario de Madrid* del 13 de mayo se publicaron dos sonetos en su honor, y en el *Memorial literario* se afirmaba «la unión de la música con la representación y la energía con la que expresó este carácter la señora Benini dieron a nuestros espectadores mucho que admirar y a nuestros actores mucho que aprender». Al respecto puede consultarse Vallejo, 1999.

[12] La polémica continuaría en el *Diario de Madrid*. Véase al respecto Acker, 2007.

[13] Esta fórmula, «palmadas de moda», se repite en la prensa, como se comprobará asimismo en la siguiente cita. Debieron de corresponder a una especie de aplauso irónico o burlesco.

[14] La carta continúa en el número siguiente del *Correo de Madrid*, del 23 de junio de 1787.

[15] Véase al respecto Gómez, 1952, pp. 174-175, y Subirá, 1928-1932, vol. I, págs. 316-318.

[16] Firmaba con el pseudónimo «Lucas Alemán y Aguado». Era médico y colaborador habitual del *Correo de los ciegos* y *Correo de Madrid* publicando cartas, artículos y poesías; mantuvo una festiva polémica literaria en el *Diario de Madrid*, y publicó en 1813 y 1814 la *Pajarera literaria*, colección de folletos satírico-políticos contra los franceses, que obtuvieron mucha popularidad. Véase al respecto Herrera Navarro, 1993, págs. 91-92.

ARTÍCULOS



Miscelánea

Isabel Oyarzábal Smith and the theatre in her magazine La Dama Ilustrada. Veronica Pacheco Costa

Redes teatrales y exilio: el teatro español en los escenarios de Buenos Aires (1937-1940). Eva María Moreno Lago

La doble historia del doctor Valmy: hacia un teatro de perpetradores en España. Maria Morant

El humor gestual ruidoso de Yllana como fórmula que asegura la risa. Adí Bar-Gera

Aprender a ensayar en el marco de la técnica interpretativa de Jorge Eines: la construcción de algo agregado al mundo. Aldo Rubén Pricco

Mejorar la salud mental de los alumnos a través de las artes escénicas: una a/r/tografía en educación secundaria. Pablo Ramos Ramos

La construcción del profesor performativo para la enseñanza de español como lengua adicional: un estudio de caso. María Eugenia Flores, Beatriz Prior Fernández



ISABEL OYARZÁBAL SMITH AND THE THEATRE IN HER MAGAZINE *LA DAMA ILUSTRADA*

ISABEL OYAZÁBAL Y EL TEATRO EN SU REVISTA LA DAMA ILUSTRADA

Verónica Pacheco Costa
Universidad Pablo de Olavide
https://orcid.org/0000-0002-6561-9571
(vpacheco@upo.es)

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.06
ISSN 2444-3948

Abstract: This paper is the result of the research carried out within the project "Andaluzas Ocultas. Half a century of intellectual women (1900-1950)" a FEDER Andalusia R+D+i Project directed by Professor Mercedes Arriaga Flórez, from the University of Seville. This article aims on the one hand to summarize the intense professional and intellectual activity of the Malaga writer Isabel Oyarzábal Smith with a special focus on theatre and on the other hand to analyze the section of theatre she wrote in the magazine *La Dama Ilustrada* (1907-1911).
Keywords: Spanish female writers, silver age, theatre

Resumen: Este trabajo es el resultado de la investigación llevada a cabo dentro del proyecto «Andaluzas Ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)» un Proyecto I+D+i FEDER Andalucía dirigido por la profesora Mercedes Arriaga Flórez, de la Universidad de Sevilla. Este artículo pretende por un lado resumir la intensa actividad

profesional e intelectual de la escritora malagueña Isabel Oyarzábal Smith con especial atención al teatro y por otro lado analizar la sección teatral que escribió en su revista *La Dama Ilustrada* (1907-1911).

Palabras clave: escritoras españolas, edad de plata, teatro

Summary: 1.Introduction. 2. Isabel Oyarzábal Smith and the theatre. 3. Conclusions. 4. References. 5. Notes

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)

VERÓNICA PACHECO COSTA es profesora titular del área de Filología Inglesa del Departamento de Filología y Traducción de la Facultad de Humanidades en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Su investigación se centra principalmente en el análisis y traducción al español de obras literarias escritas en el siglo XX por mujeres, especialmente teatro y ficción corta. Es autora de cinco libros, y de unos cuarenta artículos y capítulos de libro, entre los que se incluyen la traducción literaria. En 2018 recibió el premio de Traducción Teatral «María Martínez Sierra» otorgado por la Asociación de Directores de Escena.

1. Introduction

Isabel Oyarzábal Smith was born in Málaga on 12 June 1878, the daughter of the Spaniard Juan Oyarzábal Bucelli and the Scotswoman Ana Smith Guthrie. Unlike the vast majority of women of the time, she had the opportunity to study and achieve a great intellectual education. Due to her British origins, Isabel Oyarzábal travelled extensively to the United Kingdom, where she lived and worked, and it was precisely this experience that made her critical of the situation of women in Spain and ahead of her time. In the UK Isabel worked as a Spanish teacher in Sussex, as a correspondent for a British publication (*The Standard* newspaper) and also spent her time translating literary works by George Eliot, Jane Austen and Conan Doyle, among others.

It is very difficult to describe Isabel Oyarzábal because she combined so many different occupations, facets and interests that it is overwhelming. We could start in 1908, when, together with her sister Ana and her friend Raimunda Avecilla, she founded the first women's magazine in Spain, called *La Dama y la Vida Ilustrada* (The Lady and Illustrated Life). This first experience in the world of the press later led to a fruitful journalistic career in which she collaborated with such important magazines and newspapers of the time as *Blanco y Negro*, *El Heraldo*, *La Esfera* and *El Sol*, among other publications. Her essays, articles and lectures given in Europe and the USA dealt with the two main subjects that concerned her: Spain and the situation of women and the most disadvantaged people. As María del Mar Mena Pablos (2016) points out, Oyarzábal was an important chronicler of the time and one of her most constant facets was that of a lecturer; thus, her first lecture was in 1906. The subject matter of her talks, as well as that of her essays and press articles, focused mainly on the subject of women and important social issues. The lectures took her to Europe and the United States, and the first international tour lasted two months, October and November 1921, in Paris and London. The following year she returned to London, and in 1924 and 1925 she travelled to the United States. In 1936 Oyarzábal began a tour to gather support for the Second Republic, an activity he did not cease and continued in exile in Mexico after the Spanish Civil War.

Nor should we forget that in 1926, a group of intellectual women led by María de Maeztu and together with Isabel Oyarzábal and Josefina Bueno founded the first social and intellectual club for women:

the *Spanish Women's Lyceum Club*. As Juan Aguilera Sastre (2011, 66) comments, this activity "was not a well-received initiative throughout Spanish society at the time, not even among the women themselves". This association, with a long tradition in Europe, had different social, intellectual and scientific sections and organised activities with great media repercussions. As the researcher and colleague, Eva Moreno Lago, points out in her book (2021), Oyarzábal's activism cannot be understood as an isolated event but as part of a generation of women, the intellectuals of the Silver Age, forgotten by the canonical history told by men and which includes women such as María Lejárraga, Zenobia Camprubí, María de Maetzu and Carmen de Burgos.

Elizabeth's ideas were generally considered too advanced for the time, and she was very committed to the feminist struggle. Perhaps her personal acquaintance with British feminists and suffragettes such as Charlotte Despard (1844-1939), who was herself a close friend of Eleanor Marx, left its mark on her. In fact, if we review Despard's political life we can find many coincidences with Oyarzábal's political activity. Despard became a delegate to the "Second International", attending among others the fourth congress held in London in 1896. Despard later ventured on a tour of the United Kingdom speaking out against conscription and her country's participation in the First World War and founded the pacifist organisation *The Women's Peaceful Crusade*, whose ultimate aim was to oppose all wars. Despard was a member of the *Labour Party* and of the *British National Union of Women's Suffrage Society* and the *Women's Freedom League*. Our hidden Andalusian, Oyarzábal, joined the PSOE and UGT; she passed a competitive examination and was the first woman labour inspector, furthermore she was the country's representative to the *League of Nations* in 1933 and was appointed ambassador, the first woman in this post in Spain, to Sweden and then to Finland. She was a member of the *National Association of Spanish Women*, the *Spanish Women's League for Peace and Freedom*, the *Socialist Women's Group*, and the *National Committee of the Association of Anti-Fascist Women*, among others. Amparo Quiles (2008) comments that Isabel Oyarzábal was not very close to the women's rights movement in 1915, but a few years later her ideological approach changed and in some of her articles she defended women's suffrage, specifically in El Sol, in 1917, with two articles entitled "The female suffrage. What the right to vote means", and "Women's suffrage II. What women should vote for".[1]

2. Isabel Oyarzábal Smith and the theatre

Among her occupations, we should explain her experience as an actress in the theatre company of Maria Tubau and Ceferino Palencia, whose son, Ceferino Palencia Álvarez Tubau, she married. We can think that, as a consequence of this direct contact with the world of the theatre, as an actress, Oyarzábal probably developed the necessary impulse to write theatre criticism and some plays. Her theatrical production is very limited, and only nine published texts are known, which she calls "dramatic essays" and which she brought together under the title *Diálogos con el dolor*, published in Mexico in 1944 and rescued from oblivion thanks to the research carried out by Carlos Rodríguez Alonso in 1999 at the ADE. This edition of the *Asociación de Directores de Escena* is accompanied by an introduction and analysis of the plays, which describes them as "small pictures based essentially on words, (...) with a general absence of action and a schematic presentation of the ideas and feelings of the characters" (1999, 23). Pila Nieva in her 2018 article comments on the existence of more hitherto unpublished plays and offers a summary of "Vidas de hoy" and "La libertad encarcelada". We also have to mention that in the page of *La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* dedicated to her, and created by Professor Amparo Quiles Faz, more plays are cited as but remain unpublished and catalogued in different archives, such as the following registered or deposited in the Unión Nacional de Artistas de México: "Colibrí", "El gran delito", "El vendedor de humo", "Final de mujer", "La güera Rodríguez", María Ignacia Rodríguez", "La historia del ballet. 140 primers and a prologue", "La joven América", "La mulata de Córdoba", "Lo que lleva al mar o sangre del mar. Drama original en tres actos y un cuadro plástico", "Los muñecos del señor Desiderio", "Mujeres en la historia y en la leyenda", "Mujeres mexicanas en la historia", "Sor Juana Inés de la Cruz" and "Un beso a tiempo".

As I have commented in a previous work of mine (Pacheco, 2023), in these plays by Oyarzábal we find four main characteristics that are repeated in all of them. The first of these characteristics is that the structure is very similar in that they are all one-act plays, except for one. Goodman (1917) suggests that one-act plays are not the short version of a longer play but a separate genre with its own internal rules. Similarly Lewis (1918) acknowledges that one-act plays are different dramatic works and even Wilde (1939) specifies that they are in fact superior in

unity and economy, since they are performed using less time and are assimilated without interruption. What is beyond doubt is that one-act plays convey a message more quickly and concisely, as well as facilitating staging by requiring fewer elements to do so. The second characteristic common to all the plays is that they are developed with groups of three characters, or "triad", as Carlos Rodríguez (1999: 27) calls it, and each of them defends a point of view on the theme or issue being developed in the play, which allows Isabel Oyarzábal to offer thesis, synthesis and antithesis of the theme she is developing. This structure opens up the possibility of understanding the plays from a pedagogical and didactic approach, rather than dramatic from a theatrical point of view. This could equate his plays to political texts or speeches and thus complement his lectures or essays. The third characteristic is closely related to the second and is the fact that the names of the characters are abstract or refer to groups rather than to concrete individuals. Thus, we observe that in many cases the author uses general names and abstractions as for example in the work "The woman who did not know love" in which the characters are called "The mother", "The unmarried woman", and "The girl"; or as we can also read in the work "The one he loved the most" where the characters are given the following names: "She Who Loves", "The Doctor", and "The Priest"; or in "The Blindness" where we meet the characters "The Doctor", "The Blind", "The Son" and later "The Darkness". This abstraction or generalisation of an idea in a character facilitates the didactic approach mentioned in the second characteristic. And finally, the fourth of the characteristics shared by most of these works is related to the spaces in which the author develops the work, which are almost always open spaces; thus we find the countryside as in "The woman who did not know love"; or the valley in the case of "The old times" or a garden as in "The woman who stopped loving". For Carlos Rodríguez (1999: 28) these spaces are completed with paths that are a symbol of learning and of "becoming alive".

With regard to the magazine she founded, wrote and published with her sister, first called *La Dama and* then *La Dama Ilustrada*, we can begin by commenting that the first issue came out in December 1907 with a fortnightly periodicity, which then became monthly and its last issue was published in March 1911, after 33 copies. She herself explains in her autobiographical work I must have liberty that the magazine had to be sufficiently frivolous to be attractive, sufficiently profound to achieve

certain objectives and sufficiently subordinated to tradition so as not to provoke criticism (1940: 81). Concepción Bados Ciria (2010) comments that it can be deduced from the content and format of the magazine that it was intended to entertain and inform, as it included the latest in women's fashion from Europe, and reviews of what was new in Madrid's theatres. The first four issues at the end of 1907 and the beginning of 1908 were called *La Dama*, with about 20 pages per issue, divided into different sections such as: "Chat of the day", "Theatre in Spain and abroad", "Letter from a European city", "Fashions", "Work", and music scores to end each issue. At the beginning of 1908, the title changed to *La Dama y la Vida Ilustrada* and the number of pages increased to 30 or more in some issues of 1909. To the sections already mentioned are added a few more, such as "Our Friends" for writing about animals, another section on art, and another on tourism, as well as a greater number of photos of fashion, hats, decoration and illustrious figures from Spanish and European society, together with a section in which the translation of *Daphne* from English into Spanish is offered in parts. Thanks to what we read in Isabel Oyarzábal Smith's autobiography and letters, we can affirm that she wrote all the sections herself, which tells us a lot about the author's capacity for work, creativity and research. Fortunately, all the issues are digitised and can be consulted in the National Library of Spain.

In what follows we are going to analyse the subject matter of the section written by Isabel Oyarzábal Smith and entitled "El teatro en España y en el extranjero" (Theatre in Spain and abroad), which was maintained in 29 issues, that is to say in almost all of them, except for those corresponding to the issues of a couple of summers: July 1908, June 1910, July 1910, and the double issue of August-September 1910. The subject matter is varied and in some issues it comments on premieres in Madrid theatres, in others it focuses on European drama, analyses plays and in many of them it reviews actresses. In the first issue, December 1907, the section focuses on praising the character and talent of Spanish actresses in general and María Guerrero in particular, while at the same time complaining that foreign plays are seen in Spain while the reverse is not true. At one point in the section, the author mentions that in a conversation with the famous British actress Ellen Terry, she complained that the wonderful acting of Spanish actresses did not cross borders. In the following issue, called the "Kings' issue", which we deduce to be from the beginning of 1908, the section continues with the

analysis of plays in England, and comments on the words of Sir Henry Irving when he expressed his satisfaction at the change in the tastes of the English public towards more serious theatre. The section continues with reviews of Spanish actresses Conchita Oria and Rosario Pino, and concludes with news from Real and the plays currently being performed there. The theatre section of the following issue entitled "Número de Invierno" (winter issue), probably the second half of January 1908, begins with another actress, Carmen Cobeña, whom it defines as an artist of exceptional and recognised merits and after much praise for her acting skills, the author reviews her role in Ibsen's play, "La Casa de Muñecas", and, as a curious fact, adds that the translation was done by Villegas. It is curious how Isabel Oyarzábal's theatre reviews are not objective, but along with them she contributes her point of view, not only theatrical but also social, as in this one, in which she comments that the play will not last on the billboards because it is not the kind of play that convinces Madrid audiences, and adds: "besides, it has things that will give a lot of play to critics, nowhere in the world as in Spain is there the fatal tendency to establish what was the author's idea, what is the aim he/she is aiming for, without first having the prudence to study in depth the spirit that animates the creator when he/she writes his work." In the section she also reviews an English actress, Violet Vanbrugh, and the premieres of the *El Español* theatre. In the last issue of *La Dama*, February 1908, the theatre section was devoted entirely to the Italian actress Eleonora Duse, in a different style to the other issues, as this one does not contain any social or theatrical criticism but rather a romantic literary text in honour of the actress.

The first issue of *La Dama y la Vida Ilustrada* is undated, but taking into account the previous issue, February 1908, and the following "spring issue" of 1908, we can deduce that this is the March 1908 issue. The first thing we notice in this issue is that the heading of the theatre section, although it retains its name "El teatro en España y en el extranjero", is more ornate and elaborate from a graphic point of view, with the addition of two Greek masks, one on each side, and two laurels. The theme remains the same, and in this case the section is devoted to the work of the actress Julia Martínez and a long review of the play "Ramuntcho", performed at the Odeon theatre in Paris. In the spring issue, the section is again devoted to actresses, in this case the Spanish Concha Ruiz and the British Ellaline Terris. Both are biographies of their personal and

artistic lives with personal commentaries by Oyarzábal herself. In the May issue, as might be expected, the section is once again devoted to an actress, in this case the Japanese Sada Yacco and her performance in the play "The Lady of the Camellias" in Tokyo. She is noted for the breakthrough she brought to the Japanese stage, since women were forbidden by police ordinances to play roles in the theatre in Japan.

The July 1908 issue does not include the theatre section, and the section reappears in the following issue, September 1908, which begins as follows: "The court theatres begin to prepare for the winter season. They are renovated, decorated and ready to receive new companies or new arrangements of companies, and to give an outlet to each of the new works, in which the hopes of the authors and something more than the hopes of the businessmen go". It is striking how Oyarzábal is not only aware of the interpretative or acting aspect of the plays but also of the business aspect, which undoubtedly provides us with a much more complete vision of her, of a woman ahead of her time and aware of issues that were perhaps only within the reach of men. In this issue, Isabel gives a preview of what was new in the theatres of Madrid and dedicates a section to her mother-in-law, the actress María Tubau, and to the company of her father-in-law, Ceferino Palencia, in which she would also collaborate as an actress. The October 1908 issue has the same style and almost seems to be a repetition of the previous one: the situation of theatre impresarios and the novelties in the theatres of the Price and Lara theatres. In the November 1908 issue, the space devoted to the theatre leaves aside the business vision and focuses on the audience's perspective, criticising that they let themselves be carried away by the opinions of other people who have not even seen the plays: "...I find it laughable that people who feel this anxiety submit to the criteria of people who, in general, have not seen the plays and do not know what they are about." This section ends with news and reviews of plays premiered at the Lara, Price, Español and Real theatres. In the last issue of 1908, December, the theatre section is a little longer than the previous ones and instead of reviewing the theatrical premieres, it focuses on criticising the Spanish theatrical tradition in comparison with the American one in the following terms:

> Of course, it is not to be expected that in our Spain, a country of classic and acknowledged poverty, what happens in the United States,

> where millionaires spring up like mushrooms at the first patriotic and philanthropic launch, anxious to channel into new paths the stream of others that day after day they pour into the coffers, always open and always hungry, of the thousand institutions, societies and companies that form and constitute modern civilisation, will happen. No, that cannot be asked of Spain; but what can be demanded, what is just, logical and natural, is that everyone should do their part so that, at the slightest initiative for improvement and aggrandisement, all wills are united and, with a concentration of forces, what is an idea is turned into action.

These words, which could well have been written today, are the words of Isabel Oyarzábal Smith in 1908. More than a century later, her words are sadly still relevant today. The last part of the section continues with criticism, in this case of theatre critics, who she complains do not do their job as they should and focus on aspects unrelated to the theatrical work to comment on the dresses of the elegant women in the boxes. She concludes this section of the last issue of 1908 with a recommendation to readers not to trust the critics' opinion on which plays to see.

In the first issue of 1909, January, Isabel Oyarzábal Smith begins her section on theatre in Spain and abroad by praising the great work done in England by actors and actresses, without omitting criticism of the situation in Spain: "Hence the actor is not obliged, as is the case here, to struggle with incomprehensible prejudices which hinder the full development of his faculties in an atmosphere of sympathetic understanding." And once again, the section reviews the novelties of the Teatro Price, Teatro Real, Teatro Lara and Teatro Español. In the second issue, February 1909, the theatre section is devoted to praising the French actor, Coquelin Ainé, who died on 27 January 1909. In this posthumous review, Isabel not only wrote about the acting abilities of this actor, but also focused on several of the plays in which he participated. The section is completed in this issue with reviews of the theatres and the Spanish actress Mercedes Pérez de Vargas. In the March 1909 issue, the section returns to Spanish actresses and in this case is devoted to Matilde Asquerino and a break she has taken due to overwork. As we can see in all these issues, Isabel Oyarzábal Smith's tendency is to review actresses, both Spanish and foreign, and very occasionally she devotes a few words to actors. In this issue we have a paragraph on the

latter, and specifically on Javier Mendighehia, whom she describes as a "sincere and talented artist" within the comedy genre. The section once again ends with the premieres in Madrid's theatres.

The theatrical section of the April 1909 issue is probably one of the longest of all the issues of the magazine. Once again it focuses on the work of the actresses, specifically the French actress Madame Réjane and the Spanish actress Concha Ruiz, to whom it devotes wonderful adjectives in relation to their good work on stage. We can also read a brief paragraph about the actor José de la Calle, to finish with reviews of the theatres and, as a novelty, a review of a circus, Parish, and its clowns. In the May issue, the section focuses on a review of the life and work of the French writer Edmond Rostand, famous for his work "Cyrano of Bergerac", and ends with two brief reviews of the new productions at the Teatro Lara and the Teatro de La Zarzuela. The section of the June issue is one of the long ones, and one in which there are no reviews, because as she herself mentions at the beginning: "the season is over, the big theatres have closed, and people are rushing to the centres of the genre *chico* to squeeze the last drops of their theatrical enjoyment". That is why Isabel dedicates this section of this issue to two actresses: the Spanish Lola Bremón and the French Mademoiselle Mars. She doesn't say much about the former except that she is elegant, spiritual and mysterious and she hopes to see her in the autumn. Most of the text in the section is about the French actress, about whom he explains that the magazine has had the happy chance to obtain unpublished letters from her, which will be published in future issues of the magazine. About the actress, born in 1779, Isabel gives us a summary of her life, the most important plays in which she acted and even explains some anecdotes that are more political than theatrical. This section ends with a paragraph that invites readers to continue buying the next issue: "When you have read her letters you will see that I have not exaggerated at all, for if you know how to read between the lines, you will guess in them the woman of great spirit, whose character, imperfectly and in broad strokes, I have traced in these pages for your delight and charm."

In the following issue, July 1909, our author fulfils her promise and in the theatrical section offers the translation of a letter from this actress in which she describes the vicissitudes she had to go through to travel from Paris to Versailles at that time. In this theatrical section, as it is summer, Isabel Oyarzábal does not review any plays, as the premieres

take place after the summer. The following issue is a double issue, August-September, and the theatre section is devoted to the first premieres, specifically comic theatre and her favourite actress Loreto Prado. The October issue is divided into two parts, on the one hand a very extensive one detailing the development of the theatrical work and career of Spanish actor Ricardo Calvo and another devoted to premieres in Madrid theatres, including works by Jacinto Benavente and the Quintero family among others. The November issue is much shorter and focuses exclusively on premieres, as does the December issue. In 1910, in the January issue, the magazine announced a competition for the best play for the "Children's Theatre", which had to comply with the following rules:

1ª The play will be in one act and a maximum of three scenes, always with a moral and educational purpose for children.

2ª A single play will be awarded a prize, which in the opinion of a qualifying jury deserves to be awarded a prize.

3ª The prize will consist of one hundred pesetas in cash, a gift of one hundred copies to the author of the winning play, publication in the literary supplement of La Dama of the same play and a performance of the winning original at the "Teatro de los Niños", by the company that performs there, provided that the season continues at the end of the period for the admission of plays.

4ª If for the Company's convenience the season does not continue in Madrid, the play will be premiered in the provinces.

5ª The deadline for the admission of works will open on January 25th and will expire on March 31st, both of this year.

6ª The jury will be made up of Jacinto Benavente, Ceferino Palencia (father) and Ricardo Catarineu, who will be free to accept or reject the works presented.

7ª The originals will be sent to this Editorial Office in sealed envelopes, and will bear a slogan, and once they have been judged, the winning work will be published in our Magazine.

This competition undoubtedly demonstrates Isabel Oyarzábal Smith's great interest in the theatre in each and every one of its facets, whether it be publicising the lives of illustrious actresses, the premieres of the month in Madrid's theatres or helping promising new playwrights. It is also interesting to note two requirements of the first point

for participating in the competition: the one-act structure, and that they must be didactic plays, exactly the same as the plays she wrote later on. In the same issue, the theatrical section combines praise for the Spanish actress Irene Alba, and the premieres at *the Príncipe Alfonso*, *Real* and *El Español* theatres.The theatre section of the February, March, April and May 1910 issues have the same structure: first a brief news item about a Spanish (or foreign) actor and then the theatrical premieres; the actors praised are the Spaniards Ernesto Vilches, José Santiago, Mariano Larra, and the Italian Ermete Novelli. The June, July and August-September issues have no theatre section. In the October issue, the structure of the theatre section is the same as in previous issues, and in this case the praise is for the Spanish actress Loreto Prado, again. In the November issue there is no portrait of an actor or actress, and only the month's premieres, among which Isabel clearly extends her praise to the "Othello" premiered at the Teatro Real. The December issue maintains the section but with a changed name, it is no longer "El teatro en España y en el extranjero" and is now called "Los teatros" (the theatres), which is quite coherent since in the last issues a large part of the section was dedicated precisely to the theatrical premieres in Madrid. In 1911, the magazine kept this section on the theatres in only three issues (January, February and March) and the magazine was not published again.

3. Conclusions

It seems clear that Isabel Oyarzábal Smith's interest in theatre covered multiple facets: as an actress, as a playwright and as a chronicler of theatrical life in Madrid from 1907 to 1911. The magazine *La Dama y la Vida Ilustrada*, evolved during these years and we must understand it as well as her and her personal life since in 1910 she had her first son, Ceferino. The magazine is a very interesting mix of trivial topics such as the fashion of the season in hats, to music scores, literature, travelogues and theatre. The theatre section is a chronicle of what happens in the theatres of Madrid in those years, although not just any chronicle, but a very subjective approach to the theatrical scene, fashionable actresses and actors, writers and producers, without forgetting a large dose of criticism towards the position of the Spanish public. Isabel Oyarzábal died in Mexico in 1974, after a long life of 96 years, leaving behind what

is possibly the first magazine for a Spanish female audience whose main purposes were to entertain and educate Spanish women at the beginning of the twentieth century.

4. References

Aguilera Sastre, Juan (2011). Las fundadoras del Lyceum Club femenino español. *BROCAR*, 35, 65-90.

Bados Ciria, Concepción (2010). Isabel Oyarzábal Smith, editora y redactora: «La Dama» y «La dama y la vida Ilustrada» (1907-1911). En Bernard, M y Rota, I. (eds.). *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, (15-44). University Press.

Mena Pablos, María del Mar (2016). Una malagueña ante la estatua de la libertad. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*. Vol. 1, 121-128.

Moreno Lago, Eva (2021). *Hijas de España, Vidas y autobiografías de las intelectuales de la Edad de Plata*. Dykinson.

Oyarzábal Smith, Isabel (1940). *I must have liberty*. Longman Green.

_____ (1947). *Alexandra Kollontay*. Longman Green.

_____ (1999). *Diálogos con el dolor*. Editorial ADE.

_____ (1907-1911). *La Dama, y La Dama Ilustrada*.

Pacheco Costa, Verónica (2023). La imagen de la mujer en las obras de teatro de Isabel Oyarzábal Smith: En Moreno Lago, Eva Mª y Caterina Duraccio. *Andaluzas Ocultas* (179-195). Editorial Dykinson.

Quiles Faz, Amparo (2008). Isabel Oyarzábal Smith: Mujer, Prensa e Ideología. En Nieva de la Paz, Pilar (ed.). *Mujer, literatura y esfera pública, (1900-1940)* (págs. 61-72). Támesis Book.

_____ (2014). Cuerpo y mujer: El discurso feminista de Isabel Oyarzábal. En Morales Sánchez, Isabel; Cantos Casenave, Marieta; Espigado Tocino, Gloria (eds). *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX* (págs. 415-425). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

5. Notes

[1] All the translations of plays titles and fragments from Isabel Oyarzabal Smith magazine are unknown and have been carried out by the author of this paper.

EL EXILIO TEATRAL ESPAÑOL EN BUENOS AIRES ENTRE 1937 Y 1940

THE SPANISH THEATRICAL EXILE IN BUENOS AIRES BETWEEN 1937 AND 1940

Eva Moreno-Lago
Universidad de Sevilla
(emoreno3@us.es)
https://orcid.org/0000-0002-8093-6209

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.07
ISSN 2444-3948

Resumen: El exilio español en Buenos Aires durante las décadas de 1930 y 1940 fue un periodo crucial en la historia del teatro español. Numerosas compañías y artistas se establecieron en la ciudad, y sus contribuciones al panorama teatral argentino dejaron una huella indeleble. En este artículo, se analizarán algunos de los eventos y compañías teatrales más destacados de esta época, centrándose en las temporadas de 1937 a 1940. A través de la investigación de fuentes hemerográficas, es posible desentrañar los eventos que marcaron los primeros años de las actuaciones en los escenarios argentinos, así como los vínculos que se forjaron entre profesionales que colaboraron en proyectos conjuntos. Estas indagaciones también arrojarán luz sobre los conflictos que emergieron en este contexto y cómo dieron lugar a la formación de nuevas compañías teatrales, en concreto, se pondrá el foco en las hermanas Cortesinas. Este enfoque proporcionará una plataforma para destacar nombres que

pueden no ser ampliamente reconocidos y, al mismo tiempo, brindará una comprensión más completa del exilio teatral en Argentina.

Palabras claves: teatro argentino, historia teatral, exilio español, compañías teatrales, investigación hemerográfica.

Abstract: The Spanish exile in Buenos Aires during the 1930s and 1940s was a crucial period in the history of Spanish theater. Numerous companies and artists established themselves in the city, and their contributions to the Argentine theatrical landscape left an indelible mark. In this article, we will analyze some of the most prominent theatrical events and companies of this era, focusing on the seasons from 1937 to 1940. Through research of newspaper sources, it is possible to uncover the events that marked the early years of performances on Argentine stages, as well as the connections forged between professionals who collaborated on joint projects. This research will also shed light on the conflicts that emerged in this context and how they led to the formation of new theater companies, with a specific focus on the Cortesina sisters. This approach will provide a platform to highlight names that may not be widely recognized and, at the same time, offer a more comprehensive understanding of theatrical exile in Argentina.

Keywords: Argentine theater, theatrical history, Spanish exile, theater companies, newspaper research.

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)

Sumario: 1. Rastrear la presencia de exiliados en el escenario porteño. 2. La Guerra Civil española y su impacto en el exilio teatral. 2.1. Las contribuciones al teatro argentino de Margarita Xirgu. 2.2. Otras Compañías y Profesionales. 3. Las producciones teatrales en las temporadas prolíficas de 1939 y 1940 en Buenos Aires. 3.1. La creación de nuevas compañías teatrales en 1939: cambios, desafíos y rupturas en el teatro español en Argentina. 3.2. Drama y desafíos: La Compañía Fémina y su proyecto teatral de representación de roles masculinos. 3.3. Trazando sueños en el escenario infantil: éxito y exploración en la temporada de 1939. 3.4. Variedad y continuidad en las producciones teatrales de 1940. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 5.1. Fuentes hemerográficas citadas.

EVA MORENO-LAGO: profesora en el departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, doctora en Estudios Filológicos por la misma universidad con Premio Extraordinario de Doctorado. Desde 2013 forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras. Sus líneas de investigación se desarrollan en el ámbito de las artes escénicas y la historia literaria desde una perspectiva de género. En 2021 ganó el primer premio de Innovación Docente y Buenas Prácticas María Moliner convocado por la Cátedra Leonor de Guzmán y en 2022 el Ayuntamiento de Sevilla le otorgó el premio Sevilla Territorio de Igualdad en la modalidad «Mujer e investigación».

1. Rastrear la presencia de exiliados en el escenario porteño

En el contexto de los estudios sobre el exilio literario, el teatro ha sido una dimensión relativamente subestimada. Se ha investigado la práctica teatral en el exilio argentino, en su mayoría, desde una perspectiva dramatúrgica, destacando figuras reconocidas como Rafael Alberti y Alejandro Casona (Fernández Insuela, 2022; Santos Sánchez, 2018 y 2022a), así como figuras menos conocidas como Eduardo Borrás, Pascual Guillén, Francisco Madrid o Isaac Pacheco (Simón, 2022b, 2018; Yousfi López, 2022). María Teresa Léon y María Lejárraga, dramaturgas de renombre, también han sido objeto de algunos estudios (Aguilera, 2022; Santos Sánchez, 2022b; Serrano García, 2019). Sin embargo, la naturaleza multifacética del arte teatral implica una diversidad de artistas que desempeñaron roles cruciales en diferentes disciplinas, incluyendo la actuación, la dirección escénica, la escenografía, el diseño de vestuario, la composición musical y la crítica teatral. En este contexto, Gori Muñoz y Santiago Ontañón han recibido especial atención en términos de plástica escénica (Aznar Soler, 2022b; Arias de Cossio y Murga Castro, 2015; Peralta Gilabert, 2002). No obstante, el nombre de Victorina Durán, quien vivió en Buenos Aires durante 26 años y tuvo una presencia activa en los escenarios, ha sido parcialmente ignorado.

En este sentido, las actrices Margarita Xirgu y Lola Membrives han suscitado un mayor interés, aunque a menudo se las asocia principalmente con los grandes estrenos (Aznar Soler, 2022a; Venturini, 2010; Simón, 2014 y 2022a; Blin, 2016; Rodrigo, 2005). Mientras tanto, nombres como Irene López Heredia, María Guerrero, Aurora Redondo, Josefina Díaz, Isabel Barrón, Catalina Bárcenas y las hermanas Cortesina (Helena, Ofelia y Angélica) han quedado en gran parte inadvertidos. Estas últimas son particularmente relevantes debido a su destacada trayectoria pionera y la falta de estudios que aborden su legado.

En este contexto, este artículo se propone trazar un panorama del teatro español en la ciudad de Buenos Aires entre 1937 y 1940, un período crucial en la historia de los exiliados. El análisis se centra en los vínculos entre profesionales del teatro y los conflictos que dieron lugar a la formación de nuevas compañías mayoritariamente integradas por artistas españoles. Por la limitación espacial de este estudio, se realizará una presentación de las compañías afincadas en la ciudad para, posteriormente, prestar una atención especial a eventos poco estudiados,

como la efímera creación de la compañía fémina, la compañía de Helena Cortesina y las producciones teatrales dirigidas al público infantil por Ofelia Cortesina.

Para llevar a cabo esta investigación, se ha realizado un mapeo inicial utilizando los archivos conservados en Argentores, donde se registraban los estrenos en la capital argentina. Este enfoque permite reconstruir la programación teatral de Buenos Aires durante los años mencionados, centrando la atención en las compañías que contaban con artistas españoles exiliados. Además, el archivo del Teatro Cervantes alberga álbumes con recortes de prensa de diversos periódicos que cubren noticias teatrales. Están ordenadas por la fecha de publicación y se identifica el nombre del diario. Sin embargo, al tratarse de recortes, se desconoce la página en la que aparecen. Las limitaciones presupuestarias de la institución en sus diferentes periodos marcan una variación en la cantidad de noticias teatrales en estos archivos. Estos recursos sirven como punto de partida para adentrarse en otras instituciones, como la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM) y el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), que poseen periódicos y revistas no digitalizados. El análisis de estas fuentes permitirá comprender la diversidad de compañías españolas en los escenarios porteños, conocer las obras representadas, el elenco de artistas, la respuesta crítica y la creación de nuevas compañías durante este período.

2. La Guerra Civil española y su impacto en el exilio teatral

Cuando estalló la Guerra Civil, varias compañías españolas se encontraban fuera del país, de gira por el centro y el sur de América. Es el caso de Margarita Xirgu, Irene López Heredia y Lola Membrives, tres de las compañías que más éxitos granjeaban en el Madrid de preguerra. A pesar del éxito y la fama de las actrices, la acogida en Argentina no fue fácil, sobre todo, para la compañía Xirgu puesto que, según Nel Diago, tanto ella como los miembros de su compañía eran los únicos que se posicionaban a favor de la república (2006: 82). Por eso, ante el anuncio de su llegada comenzó una campaña anti-Xirgu. Los críticos Edmundo Guibourg y Eduardo Blanco Amor realizaron una campaña a favor de la acogida de la actriz en el mes de marzo de 1937: «La actitud

no tiene atenuante alguno. Porque no se trata de diferencias ideológicas ni sentimentales, es simplemente el temor y la envidia ante la inminente presencia en Buenos Aires de la más grande actriz de habla castellana de la actualidad» (Guibourg, 2 de abril de 1937, s/p).

El 4 de mayo de 1937 llegó a Buenos Aires la actriz y comenzó su temporada en el Teatro Odeón al día siguiente, desde el 5 de mayo hasta el 28 de julio. La actriz termina la temporada con éxito rotundo de crítica y público: «Margarita Xirgu se eleva al nivel insuperable de las más grandes intérpretes que hayan pasado por la escena argentina» (Herrero Almada, 2 de julio de 1937, s/p). En poco más de dos meses, Xirgu ofrece las mejores obras contemporáneas de su repertorio. Brinda al público argentino doce obras diferentes, cinco de las cuales son de García Lorca: «Al juzgar la temporada de Margarita Xirgu, lo primero que se recuerda es el incesante afán de diversificarse que acusa la variedad de su repertorio» (Firma irreconocible, 28 de julio de 1937, s/p).

Irene López Heredia se estableció en el Teatro Corrientes de Buenos Aires a finales de 1936 y posteriormente se trasladó al Politeama en 1937. Durante ese mismo año, la compañía de Lola Membrives, que también contaba con actores y actrices españoles, estrenó varias obras en el Ateneo. En ese período, en el Teatro de la Comedia se encontraba Ernesto Vilches y su conjunto de actores. La Gran Compañía Española de Comedias Cómicas se presentaba en el Teatro Cómico, mientras que la Compañía Española de Comedias Cómicas García Léon-Perales representaba sus obras en el Teatro Smart. Además, la Compañía Dramática Española María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza actuaba en el Teatro San Martín. Esta última agrupación estaba formada por María Guerrero López, sobrina de la legendaria actriz con la que compartía el nombre artístico, y Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero, hijo del célebre matrimonio teatral. Mantuvieron el nombre de la compañía desde su matrimonio en 1927 hasta el fallecimiento de Fernando en 1942.

A pesar de que, en la década de los años 30, Argentina había implementado políticas de inmigración más restrictivas para evitar la llegada masiva de personas que buscaban refugio de los fascismos europeos, este país se convirtió en un destino acogedor para los intelectuales españoles (Schwarzstein, 2001: 46 y 79). Por una parte, la migración masiva producida en el siglo XIX y primeras décadas del XX hizo que Argentina albergara «la colonia de españoles más numerosa del mundo

fuera de España» (Falcón, 2011: 117). Por este motivo, periódicos como *La Nación* o *La Prensa*, entre otros, reseñaban los espectáculos teatrales que se estrenaban en España (Zuleta, 1999: 28). Los emigrantes y los intelectuales argentinos constituían una audiencia ávida, lo que garantizaba el éxito de las compañías españolas. Por otro lado, los intelectuales podían apoyarse en las redes que habían establecido antes del conflicto. Muchos de los artistas que participaban en el teatro también contribuían con artículos en periódicos, asegurándose así otra fuente de ingresos para su sustento, incluyendo figuras como Gori Muñoz, Gerardo Ribas, Victorina Durán, así como todos los dramaturgos españoles mencionados previamente. En este entramado de relaciones se incluía el contacto con los empresarios teatrales. Los escenarios donde actuaban las compañías españolas eran en su mayoría los mismos, al punto de que el Teatro Avenida se destacaba como un lugar tradicionalmente dedicado a la representación de zarzuelas y comedias de autores hispanos, siendo popularmente conocido como «el teatro de los españoles» (Quijada, 1991: 245).

Dadas las circunstancias en el ámbito teatral e intelectual, tanto españolas como españoles tenían numerosas oportunidades para continuar sus vidas en Argentina. Con el desarrollo de la Guerra Civil, más profesionales teatrales comenzaron a llegar a este país. Un ejemplo destacado de ello es Margarita Xirgu, quien proporcionó un contrato de trabajo a la escenógrafa y figurinista Victorina Durán en junio de 1937, lo que facilitó su salida de España. Este gesto de generosidad se repitió con otros colegas y amigos, como se puede apreciar en la carta que envió a Cipriano de Rivas Cherif, el director de teatro:

> ¡Otra vez la guerra! Ya supondrá que pienso en ustedes a todas horas hasta saber qué deciden. [...] Si se deciden por donde yo me halle, como se dice en los pueblos, de comer no ha de faltarles y como están las cosas no es lo que menos se ha de mirar; en fin, que por muchos que sean ustedes no me arredro. Más adelante cuidarán ustedes de mí (Xirgu, 2020: 222).

Durante los años de la Guerra Civil y en la posguerra, los profesionales del teatro tejieron una sólida red de apoyo que permitió acoger y brindar oportunidades laborales a los exiliados que llegaban a Argentina. Victorina Durán recuerda con claridad el 5 de noviembre de 1939

cuando el buque Massilia atracó en el puerto, trayendo consigo a destacadas figuras como el escenógrafo Gori Muñoz, el dramaturgo Guillén, el actor Andrés Mejuto, el dramaturgo Eusebio Gorbea y la escritora Elena Fortún (Durán, 2018: 272). Argentina, a pesar de no tener políticas migratorias óptimas para acoger a los exiliados españoles, emergió como un escenario con una marcada presencia de artistas españoles que ejercieron una influencia significativa en las compañías teatrales locales. Además, estas compañías realizaron giras en diversas ciudades del interior del país. Por ejemplo, la compañía Xirgu, después de permanecer cuatro meses en la capital, emprendió giras a lugares como Córdoba a principios de septiembre de 1937, Rosario (del 20 de septiembre al 4 de octubre) y Santa Fe (del 6 al 12 de octubre). Margarita Xirgu merece especial reconocimiento debido a su historial de teatro innovador en España. Su periplo por Argentina contribuyó significativamente al enriquecimiento cultural y teatral del país, dejando una huella imborrable. Sus actuaciones despertaron sincero entusiasmo y una profunda admiración en todos los diarios de las ciudades que visitó. Incluso en Buenos Aires, el diario *La Crítica* expresó la gran expectación que generó su breve gira: «En todas partes se la ha saludado como auténtica embajada del verdadero arte teatral» (S/F, 10 de octubre de 1937, s/p).

2. 1. Las contribuciones al teatro argentino de Margarita Xirgu

Es en esta concepción del teatro como arte donde se hace posible la renovación de Margarita no solo con sus interpretaciones sino con la forma de trabajar y crear artísticamente de forma colectiva. Llevó lo más puro y lo más recóndito del arte de su país que había sido creado con un director artístico como Rivas Cherif, con escenógrafos y vestuaristas vanguardistas, músicos y un cuadro de actores conscientemente disciplinados en esta nueva forma de creación teatral. Entre los planes de la Xirgu no estaba arraigarse en Buenos Aires, pero tuvo que armar otros proyectos, y decidió realizar varias temporadas en la capital hasta que marchó a Uruguay en 1939. Como expresó en una entrevista realizada para *El Suplemento*: «La guerra de España ha truncado mis planes por completo. En tanto la contienda acabe – Dios ha de querer que acabe pronto – postergaré mi partida a Europa» (Cascallar, 20 de octubre de

1937, s/p). También en otra realizada para *La Nación* explicó sus nuevos propósitos:

> Estoy leyendo mucho teatro, pues necesito preparar mis planes para el futuro. En otra época, cuando venía a América, traía completo mi repertorio, que era suficiente para cumplir toda mi actuación hasta mi regreso a España. Como esta vez mi permanencia en el continente es más larga, tengo que formar un nuevo repertorio para mi compañía (S/F, 31 de marzo 1938, s/p).

Durante estos dos años de estancia en el país, Margarita Xirgu consolidó su enfoque teatral, dejando una profunda influencia en el resto de las compañías. Este impacto perduró incluso después de su partida, ya que varios profesionales que habían colaborado con ella, como Pedro López Lagar, optaron por establecer sus propias compañías, aplicando lo que habían aprendido de esta destacada actriz. Como señala Nel Diago, entre todas las compañías españolas presentes en Buenos Aires, «solo Margarita Xirgu supo poner una nota de verdadera calidad estética.» (2006: 81).

2. 2. Otras Compañías y Profesionales

El 21 de julio de 1939 llegaron Catalina Bárcenas y Gregorio Martínez Sierra, que ya tenían un programa organizado en el teatro San Martín para representar «la comedia de Margaret Kennedy, *No te me escaparás*. Después subirá a escena *Burlona*, última obra que escribieron juntos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, dedicada a Catalina [...] y más adelante, *La viejecita luce sus medallas*, de Jammes Barrie» (S/F, 22 de julio de 1939a, s/p). Lola Membrives recibió a la actriz, brindándole la oportunidad de actuar en su propio teatro donde estaba llevando a cabo su temporada. Esto pone de manifiesto, una vez más, las sólidas relaciones que existían entre los profesionales del teatro. Cabe destacar que, desde el comienzo de la Guerra Civil, tanto Catalina Bárcenas como su esposo se encontraban en un tranquilo pueblo de la Costa Azul de Francia, viviendo una etapa de inactividad y sin expectativas profesionales: «Llegan en esta ocasión a Buenos Aires, como se sabe, a consecuencia de una invitación formulada por Lola Membrives para que colaboren con

ella en la actual temporada del Teatro San Martín. Por el momento, tal es en realidad el único objetivo de su viaje. Aunque, lógicamente, no se reducirá con el tiempo a eso» (S/F, 22 de julio de 1939b: s/pág.)

Después del fin de la Guerra Civil, se estableció en Buenos Aires la compañía de Díaz-Collado, compuesta por Josefina Díaz y Manuel Collado, quienes se encontraban refugiados en París. En un interesante giro de los acontecimientos, se toparon con el conocido dramaturgo Alejandro Casona. Durante su encuentro, anunciaron sus planes de embarcarse rumbo a Buenos Aires y le ofrecieron a Casona una posición de asesor literario en su compañía. Una vez en Argentina, estrenaron dos obras del renombrado dramaturgo: *Romance de Dan* y *Elsa y La sinfonía inacabada*. Además de estas piezas, incluyeron en su repertorio adaptaciones teatrales de cuentos de Perrault creadas por Casona, dirigidas al público infantil (S/F, 8 de julio de 1939: s/p).

La llegada y el éxito de las compañías españolas en Buenos Aires desde 1937 motivaron a otros profesionales a aventurarse en la creación de sus propios proyectos o a colaborar con sus colegas, ya sea de forma individual o en grupos. Un ejemplo más de esto es la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo, que llegó en su totalidad en este periodo, contribuyendo a la efervescencia teatral de la ciudad.

3. Las producciones teatrales en las temporadas prolíficas de 1939 y 1940 en Buenos Aires

3.1. La creación de nuevas compañías teatrales en 1939: cambios, desafíos y rupturas en el teatro español en Argentina

A partir de la temporada de 1939, y tras el anuncio de Margarita Xirgu de asumir el papel principal en su estreno de *Hamlet* como el príncipe de Dinamarca, Pedro López Lagar, la primera figura masculina, tomó la decisión de abandonar la compañía. De acuerdo con las noticias publicadas en la prensa, el actor principal de la compañía de Xirgu no pudo soportar que la actriz le arrebatara el papel protagonista. Como consecuencia, tras finalizar las grabaciones de la película *Bodas de Sangre*, anunció de manera pública su decisión de romper su vínculo con la compañía. Más tarde, expresó su intención de crear una nueva compañía

teatral. El 10 de febrero de 1939, el periódico *La Nación* publicó una noticia sobre la fundación de la Compañía Española de Comedias, en la cual se detallaban los nombres de sus miembros. Todos ellos eran destacadas figuras españolas procedentes de diversos elencos y grupos teatrales. La dirección artística de las producciones recayó en Gerardo Ribas, mientras que la escenografía y el diseño de vestuario estuvieron a cargo de Victorina Durán. El elenco estuvo encabezado por Pedro López Lagar en calidad de primer actor, y Helena Cortesina en el papel de primera actriz, quien en los dos años previos había trabajado con Lola Membrives y cuyas actuaciones habían sido ampliamente elogiadas por la prensa argentina.

El 15 de febrero se anunció la lectura de la obra y el inicio de los ensayos de *Un hombre y su vida* de la escritora argentina Salvadora Medina Onrubia. Simultáneamente, la compañía Xirgu estaba preparando, desde enero, la versión en castellano de la obra de la escritora francesa Marcelle Maurette, titulada *Madame Capet*, que fue traducida por Carmen de Mesa, otra intelectual española arraigada en Buenos Aires. Ambas obras se estrenaron de manera paralela, marcando el comienzo de la temporada teatral: *Un hombre y su vida* se presentó el 10 de marzo en el Teatro Maravillas, mientras que *Madame Capet* debutó al día siguiente en el Teatro Odeón. Cabe destacar que ambas producciones compartieron a Victorina Durán en el elenco. Durán no solo realizó la escenografía y el vestuario para *Un hombre y su vida*, sino que también asumió la impresionante tarea de diseñar los trajes para *Madame Capet*, una labor colosal que implicó vestir a un total de 47 personajes. Es muy probable que Victorina Durán haya participado en los estrenos tanto de la compañía Xirgu como de la Compañía Española de Comedias. Sin embargo, curiosamente, su nombre solo se menciona en las reseñas y carteles de esta última compañía.

El montaje de *El hombre y su vida* trata un tema tan político y polémico como la contienda española. Como expresa el crítico teatral Carlos H. Faig esta representación constituye el «primer alegato escénico de carácter histórico que en nuestra habla se haya hecho del extraordinario movimiento que ha removido el limo español» (Faig, 11 de marzo de 1939: s/p). Fue una representación muy arriesgada, con sarcásticas alusiones al cristianismo y al clero y que muestra una clara preocupación por la libertad y la religión. La obra se sitúa en tres escenarios: París 1906 y 1930 y Granada en el comienzo del conflicto bélico, es decir, los últimos

meses de 1936. El protagonista es un espía inserto en un grupo de conspiradores rusos que acaban encontrando y matando por su traición. Su novia, parte de la cuadrilla, al descubrirlo se suicida. Con el transcurso de la obra, acaba siendo uno de los generales de Franco que tortura con dureza a un grupo de milicianos. Se dará cuenta, a través de una miliciana que le recuerda a su novia, de las injusticias que ha cometido e intenta remediar su mal dando libertad a los detenidos y suicidándose.

En esta obra de tanta actualidad, los personajes son seres reales y tangibles y viven unas circunstancias que comparten con todos los miembros de la compañía, puesto que todos están fuera de su tierra natal a causa de la Guerra Civil. Por este motivo, la plástica del montaje se adaptó a estas exigencias estéticas, creando un ambiente visual que jugó con los colores y las formas, cargado de un fuerte simbolismo en este contexto donde aparecen ambos bandos políticos. En un reportaje que realizó el diario *Crítica* a Gerardo Ribas, antes del estreno, manifestó:

> en el éxito de *Un hombre y su vida*, que espero y que la obra y sus intérpretes se merecen, quiero con justicia señalar –aclara Gerardo Ribas- que me han ayudado eficazmente colaboraciones estimables. Me refiero a [...] Victorina Durán que ha realizado la plástica del estreno con su habitual maestría en los decorados, intencionadamente realistas para el clima de la obra, y en el prodigio de los figurines donde la gracia de la línea corre pareja con el logro del color (S/F, 9 de marzo de 1939: s/p).

Este montaje llegó a las 51 representaciones, dándose la última el 6 de abril. El nuevo estreno de la compañía fue el 8 de abril que representó la pieza *Deseo*, del escritor francés Paul Demasy, titulada en su versión original *Milmot*, y traducida por Gerardo Ribas. Según la crítica esta representación es la que mayor éxito obtuvo de toda la temporada de la nueva compañía que, a sus 100 representaciones, el 31 de mayo, seguía llenando la sala. La siguiente obra fue *Galicia Madre*, cuyo estreno estaba previsto para el 2 de junio, finalizando así con las funciones de la pieza anterior y coincidiendo con el estreno de *Asmodeo* de la Compañía de Margarita Xirgu. *Galicia Madr*e es original del dramaturgo gallego Xavier Bóveda quien comentó en una entrevista:

> En mi naciente madurez de escritor, debía a mis paisanos una obra que expresase los valores perdurables de la región gallega; por eso escribí

> «Galicia Madre». De la entrañable sinceridad de esta obra, baste decir que algunas de sus escenas las escribí con lágrimas en el corazón (S/F, 1 de junio de 1939: s/p).

La Compañía Española de Comedias rindió un homenaje significativo a la región que aportó la mayor cantidad de inmigrantes españoles a Argentina. Al llevar al escenario porteño la representación de la vida gallega, sus valores y costumbres del noreste español, se amplió una vez más el imaginario relacionado con esta comunidad. No obstante, la recepción crítica no fue completamente positiva, ya que algunos críticos no comprendieron por completo la elección de centrarse en la problemática de las mujeres gallegas que se quedaron solas mientras sus esposos emigraron. Un comentario crítico expresó esta perplejidad, señalando: «Lo que sí nos parece, que la ausencia de hombres en el trabajo de Bóveda, es un tanto exagerada. [...] Solo mujeres —al menos una gran mayoría— son las que desfilan por la escena» (S/F, 4 de junio de 1939: s/p). Este comentario pone de manifiesto un punto interesante: en la escena teatral predominan temas y conflictos masculinos, y se espera una mayor diversidad de papeles para actores masculinos. Cuando esta norma no se cumple, la crítica a menudo evalúa negativamente la obra. Es importante reflexionar sobre cómo estas expectativas preexistentes en el teatro pueden influir en la recepción de una obra y, en última instancia, en su valoración crítica.

El siguiente estreno de la compañía fue *La casada infiel* de Francisco Ramos de Castro, una obra inspirada en un breve poema de Federico García Lorca. Con motivo de este estreno, ocurrieron dos eventos significativos. En primer lugar, destacó la presencia del propio dramaturgo, quien dejó temporalmente su compañía flamenca para trasladarse a Buenos Aires durante un período de aproximadamente ocho a diez días. En segundo lugar, Pedro López Lagar, como informó el diario *La Razón* el 13 de junio, protagonizó un suceso relacionado con la obra:

> Se resiste a interpretarla, prefiriendo abandonar su puesto a hacerla. La única razón es la preponderancia del papel femenino en *La casa infiel*. La dirección busca la forma de convencer al actor, cuya actitud —caso de tratarse de tal motivo— no es muy galante, sin duda alguna, aunque el prurito de medir los papeles por metros, como las telas, sea muy castellano (S/F, 13 de junio de 1939: s/p).

La Compañía decidió estrenar esta pieza el 7 de julio, y para anunciar este evento, varios diarios de la capital publicaron la noticia de la definitiva desvinculación del actor y sus planes futuros de formar una nueva compañía para actuar en varias ciudades del interior del país (S/F, 26 de junio de 1939: s/p).

Por segunda vez consecutiva, el actor demostró que no podía tolerar que la presencia femenina en la escena tuviera un papel más relevante en la obra que la masculina. En este sentido, priorizó su ego como actor por encima de consideraciones éticas y artísticas en la selección del repertorio. Este homenaje a Lorca reflejó el ambiente que se encuentra en sus obras, como el *Romancero Gitano* y *Bodas de Sangre*. Por este motivo, además del elenco actoral, en el tercer acto se presentó un patio cordobés donde actuó un cuadro flamenco. En esta escena, participaron la bailarina Paquita Reixach y los guitarristas José Molina y Diego Castello. Como se aprecia, tanto en la presencia de los trajes regionales y costumbres gallegos en *Galicia Madre*, como en la incorporación del flamenco en este último montaje, los temas y motivos españoles estaban profundamente arraigados en las obras de teatro representadas por los exiliados.

Con la separación de Pedro Lagar, la prensa comenzó a denominar a este elenco como Compañía de Helena Cortesina, que continuó su trayectoria escénica y el 21 de julio estrenó en el Teatro Maravillas *El hombre de la noche*, de Paul Demasy traducida y dirigida por Gerardo Ribas. Como primer actor actuó Antonio Gentil. Esta obra causó polémica y no despertó el interés de la crítica. Presenta personajes deshumanizados que son simples muñecos que ejecutan todo aquello que les dictan. Por lo tanto, se emprende un profundo discurso filosófico entre la materia y el espíritu que no es comprendido por los asistentes. La interpretación fue bien juzgada. El programa de mano se conserva en el archivo histórico de Argentores, gracias al cual podemos saber que Victorina Durán siguió realizando el diseño de la escenografía y del vestuario a la compañía, ofreciendo su apoyo a Helena Cortesina y a Gerardo Ribas. Esto explica también que Pedro López Lagar no contara con ella para sus futuras producciones.

Pedro López Lagar, montó su propia compañía con Vilma Vidal de primera actriz. Con él se fueron muchos de los actores de la compañía y la primera quedó totalmente dividida. Lo primero que hizo fue una gira por el interior. El 23 de septiembre de 1939 estrenó en Tucumán, en el

Teatro Alberdi *La tumba del soldado desconcido* de Paul Raynal, traducida por Nicolás Olivari. La dirigió Gad Shelaso, no contrató a nadie para el diseño de vestuario y la escenografía se la hizo Armando Coli. Con respecto a Helena Cortesina, el 16 de octubre, finalizaron las funciones de *El hombre de la* noche, y la compañía realizó una breve gira por el interior, comenzando por Mendoza. El 24 de noviembre, la Compañía de Comedias Helena Cortesina estrenó en el Teatro Argentino *El Amor de Don Perlimpín con Belisa en su Jardín*, de García Lorca. Ese mismo día, además, el diario *La Razón* recogió la siguiente noticia:

> El *éxito* de la pieza «Mujeres» ha traído, como es común en el teatro, imitaciones surtidas, aunque también en el teatro tenga aplicación aquella sentencia que asevera que nunca segundas partes fueron buenas. La actriz Helena Cortesina, sin embargo, no cree en ella, y busca sala para estrenar una comedia yanqui, cuyos personajes son todos del sexo que fue débil, pero con la particularidad de que todas las intérpretes han de vestir ropas masculinas. La señora Cortesina ha propuesto el negocio a la empresa del Cómico para cuando termine la compañía García León-Perales (S/F, 24 de noviembre de 1939: s/p).

Y esta fue la iniciativa de Helena Cortesina para la creación de la Compañía Fémina.

3.2. Drama y desafíos: La Compañía Fémina y su proyecto teatral de representación de roles masculinos

La nueva compañía también contaba con la dirección y el apoyo de Gerardo Ribas. Los diarios que cubrieron esta representación no dudaron en calificarla como «original». Ante este fenómeno inusual, el diario *El Sol* señaló: «es evidente que el público ha sentido aprisionada su curiosidad». Para diciembre de 1939, la compañía se había consolidado como un conjunto exclusivamente compuesto por mujeres que se dedicaban a representar los papeles masculinos. Este proyecto innovador provocó una gran conmoción entre el público, los periodistas y la comunidad teatral en general, lo que llevó a Gerardo Ribas a abordar el tema en una entrevista:

Como amante del teatro estoy contentísimo de la polvareda que ha levantado el anuncio de la «Compañía Fémina» en la que como ya se ha dicho no habrá más que actrices dispuestas a interpretar, cuando las necesidades del reparto lo exijan, papeles masculinos. Haber ideado un tema teatral que alcance rango polémico es prestar un servicio positivo a la causa de representar comedias. El teatro padece de indiferencia. Le faltan murmuradores, alacranes, para expresarlo con un modismo porteño (S/F, 10 de enero de 1940: 18).

En esta misma entrevista mencionó una importante colaboración, tan significativa que, sin la cual, no hubiese podido realizar este proyecto tan insólito:

> Es natural que no comando solo una nave de tanto porte. Y es consecuente con mi experimento, que todo lo referente a la plástica del espectáculo, su verdadero talón de Aquiles porque el riesgo de una curva indiscreta podría suponer una catástrofe, lo haya dejado en manos de Victorina Durán, que desde varios escenarios porteños, incluso el del Colón, ha dictado repetidas lecciones de buen gusto. La realización plástica, figurines y decorados, está por entero confiado a la gran bocetista que es garantía de éxito. Hasta tal punto considero primordial su labor, que sin la colaboración entusiasta de Victorina Durán no me hubiera lanzado a la aventura del teatro Apolo (S/F, 10 de enero de 1940: 18).

Es notable cómo, apenas dos años después de la llegada de Durán a la ciudad, Gerardo Ribas ya resalta la importancia del trabajo y la contribución de esta destacada artista al panorama teatral porteño y su incansable actividad durante ese corto periodo de tiempo. Pero su reconocimiento no se limita a él; en otra crónica publicada por *El Sol* el 6 de enero de 1940, un periodista repasa la destacada trayectoria de Durán, elogia su impacto en la escena porteña y, posteriormente, le realiza una entrevista. Este periodista, ávido de conocimiento y curioso por entender cómo se lleva a cabo la auténtica transformación del género femenino al masculino, profundiza en el proceso creativo de Victorina, quien responde de la siguiente manera:

> — Estoy terminando los bocetos para «El tren de Venecia» – nos dice nuestra entrevistada-. Como es natural, estos decorados exigen una

> estilización de líneas acorde con el tono de la pieza. El hecho de haberse suprimido los actores, cuyas partes han sido confiadas a actrices, da al espectáculo una forma de presentación convencional que rechaza de plano un marco plástico de carácter realista (S/F, 6 de enero de 1940: 19).

Esta negación de las formas realistas hace que ella acepte este trabajo. Victorina huye de la concepción naturalista y realista desde el inicio de su carrera plástica como oposición al teatro que realizaba gran parte de las compañías, tanto españolas como porteñas y acorde a la labor teatral de la Xirgu. Esa línea realista y comercial es la que rompió cuando trabajó cerca de García Lorca para buscar un camino más poético que fuese un reflejo plástico de los conceptos dramáticos. En cuanto al vestuario buscó dibujar la silueta del espíritu de cada personaje y de la obra en conjunto. En una noticia teatral que se publicó en *El Sol* se describieron los ensayos y se destacó como curiosidad que «las actrices que deberán interpretar roles masculinos utilizan sendos «over-alls» para acostumbrarse al uso de los pantalones» (S/F, 3 de enero: 15).

Las fotos que se conservan del espectáculo muestran cuatro seres andróginos. Las actrices visten un traje masculino de líneas rectas que borra la silueta curva de la mujer, pero que deja ver algunos rasgos femeninos. Todas tienen zapatos masculinos, el pelo corto, engominado, con un peinado similar. Durán narra que su trabajo se vio aliviado por el «entusiasmo y espíritu de sacrificio de las artistas» quienes se desprendieron de sus melenas sin impedimento «aun a costa de sus propios gustos femeninos» (S/F, 6 de enero de 1940: 19). Sin embargo, usan maquillaje, las cejas perfiladas y los labios pintados. Además, Helena Cortesina, que interpreta a Miguel de Ancelot, señor enchaquetado, lleva las uñas pintadas.

Estos diseños están muy inspirados en las artistas cinematográficas que tanto éxito obtuvieron en la década del 20, como Marlene Dietrich o Dolly Haas. Estas cuatro figuras contrastan fuertemente con Rosita Contreras que interpreta a Carolina de Ancelot, la protagonista de la obra. Durán resalta las cualidades femeninas de la actriz: una melena larga, ondulada, con sombrerito y tacones. Los dos trajes que viste el personaje destacan los rasgos femeninos, como se aprecia en las formas drapeadas del vestido de la parte superior que marcan el volumen del busto de la actriz. Contrasta también por el uso de tejidos: rígidos y

corpóreos para las interpretaciones masculinas y volátiles y vaporosos para ella con el empleo de sedas y un abrigo de pelo.

En cuanto a la escenografía, la única información que tenemos es la breve descripción de Durán: «una cámara negra servirá de fondo a unos simples apuntes sintéticos de colorido brillante» (S/F, 6 de enero de 1940: 19). Estos simples apuntes sintéticos es otro de los conceptos claves del trabajo de Durán. Cabe recordar que Margarita Xirgu, en muchos de sus espectáculos, se atrevió a vaciar la escena y se desprendió de los elementos inservibles que caracterizaban los montajes realistas.

Esta forma de trabajar la estética del montaje ayudó a marcar la comicidad de la obra de Verneuil, tal y como aclara Durán: «*El tren de Venecia* parece haber sido escrito para esta nueva modalidad. Sus múltiples escenas cómicas estarán más acentuadas si se tiene en cuenta que los diálogos de amor y celos serán animados por mujeres» (S/F, 6 de enero de 1940: 19). Ambos creadores, Gerardo Ribas y Victorina apostaron por el éxito de esta obra: «En cualquier elenco, «El tren de Venecia» tiene gracia y fuerza de situaciones para sostenerse toda una temporada en cartel» (S/F, 10 de enero de 1940: 18), expresó el director. Además, creyeron en el trabajo realizado por las actrices, algunas primeras figuras, y sostuvieron que, pese al revuelo causado, el público sería capaz de valorar la interpretación masculina de las actrices como una forma más de resolver un montaje teatral: «La sensibilidad porteña está más alerta de lo que los timoratos y los rutinarios creen. Desde la sala del Apolo, las actrices van a dar un aldabonazo amable en pro de un intento limpiamente teatral» (S/F, 6 de enero de 1940: 19), dice Durán al finalizar su entrevista.



Imagen 1: Ensayos de la obra *El tren de Venecia*
Fuente: fotografía publicada por el periódico *El Sol*, el 14 de enero de 1939

El 12 de enero los diarios *La Prensa* y *La Nación*, anunciaron que esa misma noche, a las 22:15h se presentaba por primera vez en el Teatro Apolo la Compañía Fémina y detallaron el reparto. Sin embargo, al día siguiente, en *La Nación*, apareció el siguiente escrito titulado «No se realizó el espectáculo que se anunció en el Apolo»:

> Como lo preveíamos en nuestro número anterior, no se realizó anoche el espectáculo anunciado en el Apolo, a cargo de un conjunto exclusivamente femenino, para representar la pieza de Louis Verneuil, de reparto de ambos sexos, titulada «El tren de Venecia». La prohibición del autor, por no estar conforme con tan peregrina representación, fue mantenida, y así la temporada ha quedado sin efecto antes de iniciarse (S/F, 13 de enero de 1940: s/p).

Este proyecto tan prometedor se vio lamentablemente truncado, dejando sin la oportunidad de mostrar el arduo trabajo realizado con tanto

esmero y pasión por parte de la Compañía Fémina. La incapacidad de recuperar la inversión económica destinada a la producción de este espectáculo, junto con el temor a que futuras obras corrieran la misma suerte, llevó a la disolución de la compañía. Las talentosas artistas que la conformaban se vieron forzadas a buscar nuevas perspectivas y proyectos. Sin embargo, Rosita Contreras logró llevar a cabo la puesta en escena de la obra el 17 de junio de 1944, en el Teatro Alberdi, a través de una compañía que ella misma formó en colaboración con el actor Daniel de Alvarado.

3.3. Trazando sueños en el escenario infantil: éxito y exploración en la temporada de 1939

Durante la temporada de 1939, se dio origen a una nueva compañía formada por destacados artistas españoles, dedicada a la representación de espectáculos infantiles. La Gran Compañía de Comedias para Niños, liderada por Eduardo Casado y Ofelia Cortesina, dio su primer paso con el estreno de *Blanco... Negro... Blanco!* de Alfonsina Storni en el Teatro Apolo el 2 de mayo de 1939. También participaba Angélica, hermana de Ofelia y Helena. La anticipación del anuncio, publicado un mes y medio antes en el diario *La Razón*, evidencia el tiempo y cuidado invertidos en la preparación de esta producción tanto en términos de su dirección artística, música y montaje. Armando Coli se encargó de la escenografía, Victorina Durán de los figurines, Musso de la sastrería y Fernández de la peluquería.

El impacto de esta puesta en escena fue significativo, como lo reflejó la reseña del periódico *Crítica*, que afirmó que la obra conmovía tanto a los niños como a los adultos, provocando risas y emociones en los pequeños, mientras hacía reflexionar a los mayores. Lograr impactar de manera diferente a audiencias de diferentes edades es uno de los desafíos más complejos en el teatro infantil. Las impresiones de los niños en relación al espectáculo quedaron inmortalizadas en un reportaje ilustrado realizado por *La Prensa* el 11 de mayo, junto con una imagen publicada en *Crítica*. Estas son las únicas fotografías que se conservan, permitiendo observar distintos momentos de la función y los diferentes personajes que la componen.

El éxito de *Blanco, Negro... Blanco!* quedó evidenciado en un anuncio del periódico *La Prensa* el 15 de junio, que informaba que la obra celebraría su 50ª función desde su estreno, una cifra notable para una producción infantil. La compañía continuó su trayectoria con el estreno de *Blancanieves y los siete enanos*, escrita por Salvadora Medina Onrubia, quien se convirtió en una colaboradora habitual de la compañía y una de las intelectuales argentinas más comprometidas con los exiliados republicanos españoles. Para esta segunda producción deja de actuar Eduardo Casado. Este cambio de reparto condujo al posterior renombramiento de la compañía como Compañía de Comedias Musicales Ofelia Cortesina.



Imagen 2: escenas de la obra *Blanco, Negro... Blanco!*
Fuente: fotografías publicadas en *La Prensa*, el 11 de mayo de 1939

El 8 de septiembre, presentaron *Caperucita Roja*, una adaptación del cuento de Perrault, también obra de Salvadora Medina Onrubia, así como *Ratón Pérez se cayó a la olla*, dirigida por Carlos Calderón de la

Barca. Posteriormente, la compañía llevó sus producciones a Montevideo, al Teatro Solís, donde repusieron estos montajes. El último estreno del que se tiene registro tuvo lugar el 14 de diciembre de 1939 en el Teatro Casino, con *El viaje de Pierrot a la Luna*, un cuento de Alfonsina Storni. Esto demuestra que las compañías españolas no se limitaron a producciones dirigidas a adultos, sino que también incursionaron exitosamente en el ámbito del teatro infantil.

3.4. Variedad y continuidad en las producciones teatrales de 1940

Durante la temporada de 1940, las distintas compañías teatrales españolas continuaron presentando sus producciones en los escenarios de Buenos Aires. La compañía liderada por Pedro López Lagar, por ejemplo, mantuvo sus actuaciones en el Teatro 18 de Julio. En enero de ese año, estrenaron *Bajo el arco del Triunfo* de Paul Raynal, una obra que se caracterizó por contar con tan solo tres personajes. Posteriormente, bajo el nombre de la Gran Compañía Radioteatral, llevaron a cabo la representación de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. En el Teatro San Martín, su puesta en escena de *Receba* de Daphné du Maurier debutó el 18 de septiembre.

En la misma temporada, Catalina Bárcenas se unió a la compañía dirigida por Josefina Díaz y Manuel Collado, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra. Esta colaboración dio lugar a ocho estrenos en total, que incluyeron dos obras infantiles de Alejandro Casona, *Pincho y la Infantina Blanca-Flor* (16 de junio) y *El hijo de Pinocho* (11 de agosto), junto con otras producciones como *Los hombres las prefieren viudas* de Martínez Sierra (30 de mayo), *Sinfonía Inacabada* de Alejandro Casona (1 de junio), *Cuentan de una mujer* de François de Croisset (12 de junio), *Se alquila un novio* de Enrique Suárez de Deza (19 de julio), *La Marquesa Federica* de Noel Coward (16 de agosto) y *Carlota inventa un Mundo* de León Mielas (29 de agosto). En 1941, Catalina Bárcenas se independizó y fundó su propia compañía, actuando en el Teatro París.

Helena Cortesina se unió a Andrés Mejuto para formar una compañía que debutó en el Smart Palace con dos obras el mismo día (19 de agosto): *La Mano del Mono* de W. W. Jacobs y Luis N. Parker, con una traducción de Ricardo Baeza, y *El secreto del castillo* de Charles Méré, traducido por Alberto Ballerini y con escenografía de Gori Muñoz. En

1941, Helena Cortesina se unió a Anita Lassalle para formar la Compañía de Comedias Cortesina-Lassalle. Juntas presentaron *El país de las brevas* (23 de mayo) y *Su primera tentación* (31 de mayo), ambas de Moreno Rojas. Sin embargo, no completaron la temporada juntas, ya que, en septiembre, Lassalle se unió a la compañía de García León, mientras que Cortesina actuó con Andrés Mejuto en la Gran Compañía Regional en el Teatro Maravillas. Por su parte, Ofelia Cortesina se integró con actores y actrices argentinos en la Compañía de Comedias Modernas que se presentó en el Teatro Florida.

Isabel Barrón, quien anteriormente había sido parte de la Compañía Clásica de Arte Moderno dirigida por Cipriano Rivas Cherif durante la década de 1930 (Gil Fombellida, 2003: 77-90), se radicó también en Buenos Aires. Durante la Segunda República, formó una compañía con Ricardo Galache, con quien viajó a Argentina. En 1940, se presentaron en la capital argentina, específicamente en el Teatro Ateneo, y estrenaron *Cualquiera lo sabe* de Jacinto Benavente (15 de noviembre), seguida de *El estado es todo* de Norman Mac Owan (30 de noviembre) y *Se necesita un primer actor*, una farsa escrita por Isaac Pacheco (13 de diciembre). La siguiente temporada se trasladaron al Teatro de Buenos Aires, donde presentaron obras como *El privilegio de la amistad* (15 de julio) y *Manos Arriba* (25 de julio), ambas escritas por Isaac Pacheco. Además, Gerardo Ribas, director de la compañía, creó la Gran Compañía de Primeras Figuras de la Comedia Española, destacando la participación de Enrique Álvarez Diosdado.

4. Conclusiones

El exilio teatral español en Buenos Aires durante las décadas de 1930 y 1940 fue un período de gran actividad y creatividad. Numerosas compañías y artistas contribuyeron significativamente al teatro argentino, y su legado perdura en la historia teatral de ambos países. Es un fenómeno multifacético que involucra a una amplia gama de profesionales del teatro, incluyendo actores, directores, diseñadores, dramaturgos y críticos teatrales. Esta diversidad de talentos contribuyó a la riqueza y vitalidad de la escena teatral en el exilio. El trabajo de archivo ha permitido mostrar la presencia de diferentes profesionales de las artes escénicas en el

panorama teatral de Argentina durante el periodo de la Guerra Civil y los primeros años de posguerra.

Buenos Aires se convirtió en un centro importante para el exilio teatral español. La ciudad acogió a numerosos artistas y albergó una variada programación teatral que reflejaba la diversidad de géneros y estilos, desde el drama histórico hasta la comedia y el teatro para niños. Además, el exilio dio lugar a la creación de nuevas compañías teatrales compuestas principalmente por artistas españoles. Estas compañías desempeñaron un papel crucial en la preservación y difusión de la cultura teatral española en el extranjero, al tiempo que exploraron temas y estilos diversos. El análisis de las relaciones y vínculos entre los profesionales del teatro en el exilio revela la colaboración y solidaridad dentro de la comunidad teatral española en Argentina. Los conflictos y desafíos a menudo llevaron a la creación de nuevas compañías y también a la apuesta por proyectos innovadores como la creación de la Compañía Fémina.

A pesar de su contribución al teatro y la cultura en general, algunos artistas españoles en el exilio, como Victorina Durán, Irene López Heredia y las hermanas Cortesina, han sido en gran parte infravalorados y pasados por alto en la investigación teatral. Su legado y su influencia en la escena teatral merecen un mayor reconocimiento y estudio. La investigación sobre el teatro español en el exilio sigue siendo un campo en desarrollo. La exploración de archivos teatrales y la recopilación de testimonios de primera mano son fundamentales para arrojar luz sobre esta rica historia teatral.

Se puede decir que el exilio español en Buenos Aires durante el período de 1937 a 1940 proporcionó un escenario dinámico y diverso para la práctica teatral. Este período es testimonio de la capacidad de resiliencia y creatividad de los artistas españoles que, a pesar de las dificultades, contribuyeron significativamente al enriquecimiento de la cultura teatral tanto en Argentina como en el ámbito internacional.

5. Obras citadas

Aguilera Sastre, Juan (2022). Exilio y teatro de María Martínez Sierra. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 287-316). Renacimiento.

Arias de Cossío, Ana María y Murga Castro, Idoia (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Renacimiento.

Aznar Soler, Manuel (2022a). María Casares, Margarita Xirgu y el estreno de *Yerma*, de Federico García Lorca, en el Teatro Municipal General de San Martín de Buenos Aires (1963). En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* ((págs. 157-182). Renacimiento.

Aznar Soler, Manuel (2022b). Gori Muñoz, escenógrafo teatral en Buenos Aires. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 237-252). Renacimiento.

Blin, Fanny (2016). *Lola Membrives, embajadora del teatro español en América*. Ediciones Antígona.

Checa, Julio (2003). Gregorio Martínez Sierra en el exilio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 98, 100-104.

Diago, Nel (2006). El teatro español en Buenos Aires durante la Guerra Civil española (1936-1939). En Pelletieri, Osvaldo (ed.), *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina* (págs. 75-88). Galerna,

Durán, Victorina (2018). *Mi vida. Sucedió* (edición de Idoia Murga y Carmen Gaitán). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Falcón, Alejandra (2011). ¿Un Meridiano que fue exilio? Presencia española en el campo cultural argentino (1938-1953). En Pagni, Andrea (ed.) *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios* (págs, 107-127). Iberoamericana/Vervuert.

Fernández Insuela, Antonio (2022). Cuatro obras de Alejandro Casona representadas en Buenos Aires (1937-1940). En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 109-156). Renacimiento.

Fischer, Patricia Verónica (2006). El caso Lola Membrives. En Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina* (págs. 147-158). Galerna,

Gil Fombellida, Mª Carmen (2003). *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*. Fundamentos.

Peralta Gilabert, Rosa (2002). *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

Quijada, Mónica (1991). *Aires de República, aires de Cruzada: la guerra civil española en Argentina*. Sendai Ediciones.

Rodrigo, Antonina (2005). *Margarita Xirgu, una biografía*. Flor del viento ediciones.

Santos Sánchez, Diego (2018). Los lenguajes teatrales del exilio de Rafael Alberti. En Manuel Aznar Soler, ed., *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*. (págs. 219-234). Renacimiento,

Santos Sánchez, Diego (2022a). Entre el clavel y la espada: la dramaturgia del exilio de Rafael Alberti. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 253-286). Renacimiento.

Santos Sánchez, Diego (2022b). Entre las tablas y las ondas: la dramaturgia del exilio de María Teresa León. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 317-331). Renacimiento.

Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Crítica.

Serrano García, Virtudes (2019). Autoras dramáticas en el exilio. Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro, n. 52. Recuperado de: http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-52/autoras-dramaticas-en-el-exilio/

Simón, Paula (2014). Tres estrenos del exilio republicano en el teatro argentino vistos desde los programas de mano. *Olivar, 15(22)*. Recuperado de: http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a11

Simón, Paula (2018). Francisco Madrid en la escena teatral rioplatense. En Manuel Aznar Soler, ed., *La literatura dramática del exilio republicano de* 19398 (págs. 367-379). Renacimiento,

Simón, Paula (2022a). Hitos del exilio teatral republicano en Argentina: El adefesio, La dama del alba y La Casa de Bernarda Alba. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 35-86). Renacimiento.

Simón, Paula (2022b). Teatro y espectáculo en la obra de Eduardo Borras estrenada en Buenos Aires. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 87-108). Renacimiento.

Venturini, Alejandra (2010). Margarita Xirgu, el teatro contra el olvido. *Acotaciones: revista de investigación y creación teatral*, n. 25, 00. 123-138 Recuperado de: http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/xirgu_a_venturini.pdf

Xirgu, Margarita (2020). *Epistolario* (edición de Manuel Aznar Soler y Francesc Foguet i Boreu). Renacimiento.

Yousfi López, Yasmina (2022). Tres estrenos de Isaac Pacheco en Buenos Aires. En Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (págs. 227-235). Renacimiento.

Zuleta, Emilia de (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Ediciones Atril.

5.1. Fuentes hemerográficas citadas

Cascallar, Nene (20 de octubre de 1937). Margarita Xirgu: la mujer poesía que perdió su poeta. *El Suplemento*, s/p.

Faig, Carlos H. (11 de marzo de 1939). Un hombre y su vida logró cálido recibimiento en el Maravillas. *Argentina libre*, s/p.

Firma irreconocible (28 de julio de 1937). Realizó la gran temporada de Margarita Xirgu. *El diario*, s/pág.

Guibourg, Edmundo (2 de abril de 1937). Calle Corriente. Margarita Xirgu. *Crítica*, s/pág.

Herrero Almada (2 de julio de 1937). Yerma: otro poema de Lorca. *El hogar*, s/pág.

S/F (10 de octubre de 1937). Crece el interés por ver a Margarita Xirgu en el Teatro Smart. *Crítica*, s/pág.

S/F (20 de octubre de 1937). Margarita Xirgu. *El Suplemento*, s/pág.

S/F (31 de marzo de 1938). Temporada española en el Odeón. Margarita Xirgu nos habla acerca de sus proyectos. *La Nación*, s/pág.

S/F (19 de mayo de 1938). Margarita Xirgu ensaya *Angélica* de Leo Ferrero. *La Razón*,

S/F (4 de octubre de 1938). Una actriz y un autor contestan a la encuesta sobre el silbido. *Noticias Gráficas*, s/pág.

S/F (10 de febrero de 1939). La temporada del Maravillas. Quedó formada la compañía que ocupará ese escenario. *La Nación*, s/pág.

S/F (9 de marzo de 1939). Un hombre y su vida. Otorga jerarquía histórica al drama de España, dice el director del Teatro Maravillas, Gerardo Ribas. *Crítica*, s/pág.

S/F (1 de junio de 1939). Entrevista a Xavier Bóveda. *La Nación*, s/pág.

S/F (4 de junio de 1939). Galicia Madre. *Última edición*, s/pág.

S/F (13 de junio de 1939). Indiscreciones. Obras y cómicos. *La Razón*, s/pág.

S/F (26 de junio de 1939). Pedro López Lagar terminó anoche su actuación en el escenario del Maravillas. *La Nación*, s/pág.

S/F (8 de julio de 1939). Alejandro Casona tiene dos obras para estrenar. *La Nación*, s/pág.

S/F (22 de julio de 1939a). Llegaron Catalina Bárcenas y M. Sierra. *La Nación*, s/pág.

S/F (22 de julio de 1939b). Llegaron anoche Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra. *La Prensa*, s/pág.

S/F (24 de noviembre de 1939). Indiscreciones. Empresarios y actores. *La Razón*, s/pág.

S/F (3 de enero de 1940). Buenos Aires conocerá *El Tren de Venecia* de Verneuil. *El Sol*, pág. 15.

S/F (6 de enero de 1940). *El Tren de Venecia* tendrá un reparto extraordinario. *El Sol*, pág. 19.

S/F (10 de enero de 1940). Se conocerá en el Apolo una de las gratas comedias de Verneuil a través de la versión española de Fontdevila. *El Sol*, pág. 18.

S/F (13 de enero de 1940). No ser realizó el espectáculo que se anunció en el Apolo. *La Nación*, s/pág.

LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY: HACIA UN TEATRO DE PERPETRADORES EN ESPAÑA

LA DOBLE HISTORIA DELDOCTOR VALMY*: TOWARDS A THEATER OF PERPETRATORS IN SPAIN*

Maria Morant Giner
Universitat de València
(maria.morant@uv.es)
https://orcid.org/0000-0003-3569-4551

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.08
ISSN 2444-3948

Resumen: En el teatro español siguen siendo escasas las propuestas teatrales que aborden el fenómeno de la perpetración poniendo el foco en sus victimarios. Escrita en los años 60 y estrenada en España durante la Transición, *La doble historia del doctor Valmy* supone el primer intento dentro del teatro español de sacar a escena la maquinaria de la represión y los agentes que hicieron posible su funcionamiento. En el presente artículo, siguiendo la estela de los *perpetrator' studies* nos proponemos estudiar los discursos y lógicas en torno a la tortura que imprime Buero en la obra, la lectura que hace en torno a la génesis de la perpetración, la representación de sus agentes y, finalmente, las estrategias ético-políticas desplegadas para evitar la posible empatía del público con los perpetradores.

Palabras Clave: Teatro español, perpetrador, tortura, Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy*.

Abstract: In Spanish theater there are few plays that deal with the phenomenon of perpetration by focusing on its perpetrators. Composed in the 1960s and premiered in Spain during the Transition, *La doble historia del doctor Valmy* was the first attempt in Spanish theater to stage the repression and its agents. In this paper, according to *perpetrator' studies*, we propose to study the discourses and logics surrounding torture in the play, the reading of the genesis of the perpetration, the representation of its agents and the ethico-political strategies used to avoid the possible empathy of the audience with the perpetrators.

Keywords: Spanish theater, perpetrator, torture, Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Buero Vallejo y el posibilismo. 3. Lecturas y análisis previos de *La doble historia del doctor Valmy*. 4. Sobre la maquinaria y lógicas de la tortura en *La doble historia del doctor Valmy*. 5. ¿El torturador nace o se hace?: El caso de Daniel Barnes. 6. Otras figuras de la perpetración. 7. Reflexiones finales: estrategias ético-políticas en *La doble historia del doctor Valmy*. 8. Obras citadas. 9. 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)

MARIA MORANT GINER es personal investigador en formación del Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Actualmente realiza una tesis doctoral en el programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones sobre los usos de los mitos grecolatinos en las sociedades post-conflicto para poner sobre escena la perpetración de violencias, tomando como referente el teatro chileno de los años 90 y 2000[1].

[1] La presente investigación ha sido financiada por el programa de ayudas para la formación de personal investigador «Atracción de Talento» del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat de Valéncia. Se enmarca dentro del proyecto de investigación «Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI» (PID-2022-140003ND-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

Actualmente, en el teatro español siguen siendo escasas las propuestas teatrales que abordan el fenómeno de la perpetración poniendo el foco en sus victimarios. Escrita en los años 60 y estrenada en España durante la Transición, *La doble historia del doctor Valmy* supone el primer intento dentro del teatro español de sacar a escena la maquinaria de la represión y los agentes que hicieron posible su funcionamiento. En el presente artículo, siguiendo la estela de los *perpetrator' studies* nos proponemos estudiar los discursos y lógicas en torno a la tortura que imprime Buero en la obra, la lectura que hace en torno a la génesis de la perpetración, la representación de sus agentes y, finalmente, las estrategias ético-políticas desplegadas para evitar la posible empatía del lector con los perpetradores. Para ello, se han tomado como base teórica diferentes trabajos procedentes de las ciencias sociales y los estudios culturales, como *Habitar lo inhabitable. La práctica político-punitiva de la tortura* (Mendiola, 2014) o *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos* (Ferrer y Sánchez-Biosca, 2019).

Robert Skloot acuñó en 2019 la categoría «theater of perpetrator» para aquellas obras que tomasen como personaje central a un perpetrador de la violencia masiva de Estado desplegada durante el nazismo. En la década de los 60, tras los Juicios de Núremberg y la publicación de los trabajos de Raul Hilberg (*The destruction of the European Jews,* 1961) y Hannah Arendt (*Eichmann in Jerusalem,* 1964), comenzaron a surgir piezas teatrales que trascendían la visión del perpetrador nazi como un ser malvado, patológico y sádico y que exploraban la compleja naturaleza de la perpetración, sus motivaciones y secuelas.

En el caso del teatro español se echan en falta iniciativas de este tipo que nos ayuden a «pensar más allá de la figura individual del victimario y del verdugo, es decir, del agente individual de la violencia» (Ros, Rosón, Valls, 2021, pág. 10) y arrojen luz sobre los procesos de violencia política pasados pero cuyos efectos políticos y simbólicos siguen presentes a día de hoy. Un vacío en lo escénico que no es sino el reflejo de la ausencia de estas figuras en la esfera jurídica y social: la falta de procesos judiciales contra aquellos que «en diferentes periodos y con distintos grados de implicación y de conciencia, ejecutaron la violencia política, primero a favor del bando sublevado durante la guerra y después, en nombre o a favor del Estado durante la dictadura franquista» (Ros, Rosón, Valls,

2021, pág. 15) ha contribuido al borrado de las huellas, signos y marcas que pudieran identificarlos como perpetradores.

Los productos culturales que incluyen la figura del perpetrador al traer al presente el pasado son un grupo menor: el padecimiento de las víctimas de la represión predomina, mientras que las vivencias de los victimarios, delatores, colaboradores y demás habitantes de la zona gris quedan en un segundo plano. La representación de los victimarios no solo corre el riesgo de entenderse como una reiteración del agravio (Hansen, 2018) sino que implica enfrentarse a una serie de desafíos ético-políticos como evitar la identificación y empatía del receptor con el perpetrador, superar los esquemas reduccionistas y no poner en circulación discursos que puedan ser leídos como antidemocráticos (Casas-Olcoz, 2022, pág. 234).

En su figuración literaria predominan dos representaciones diametralmente opuestas, que ponen en circulación diferentes sentidos y discursos sobre el fenómenos de la violencia política: la de sujeto inhumano, monstruo o demonio, que puede funcionar como metáfora de la incomprensión de su accionar, pero que a la vez corre el riesgo de obviar el contexto sociopolítico y patologizar las acciones del perpetrador; y la del hombre ordinario que por obediencia a sus superiores, o falta de una reflexión crítica, ejecuta los crímenes y ejerce el mal por pura banalidad. Esta última tendencia puede resultar útil para comprender las circunstancias y mecanismos ideológicos que convirtieron a sujetos corrientes en perpetradores.

Hernández-Vázquez en su estudio sobre el caso español identifica al perpetrador con el soldado sublevado y estudia su representación como personaje ausente evocado por los diálogos y recuerdos de las víctimas (*Soliloquio de grillos*, Juan Copete, 2003, y *Pies descalzos bajo la luna de agosto*, 2008, de Joan Cavallé); como personaje latente cuya presencia emerge en el escenario en forma de voz en off (*El volcán de la pena escupe llanto,* Alberto Miralles, 1997); o retratado como un hombre con una vida «perfectamente normal», retirado de su labor en el ejército, que dedica su tiempo a jugar con los nietos y cuidar su jardín (*NN 12,* Gracia Morales, 2008).

Sin embargo, en esta última, Gracia Morales aborda la problemática de los detenidos desaparecidos desde una óptica transnacional que no incide en la especificidad local del perpetrador ni arroja luz sobre las dinámicas de la violencia franquista. Su accionar se enmarca en unas

lógicas factibles en diferentes contextos de violencia. No es casual, pues, que en sus intervenciones el teniente Ernesto Navia repita una serie de tópicos presentes en los testimonios de los perpetradores procedentes de diversos contextos: negar los hechos, culpar a la víctima o apelar al cumplimiento del deber. La propuesta de Joan Cavallé, a su vez, remite al mito de la locura como origen del mal, una representación que para Hernández Vázquez implica la «ausencia de responsabilidad moral, ya que la locura implica una patología que encubre las acciones individuales y mitiga o exorciza la culpabilidad de la conciencia, y por extensión, las responsabilidades morales» (2017, pág. 55).

A continuación, con el propósito de seguir ahondando en las diferentes representaciones de los perpetradores en el teatro español, nos disponemos a analizar *La doble historia del doctor Valmy*, una propuesta rompedora que, desde un planteamiento atemporal y deslocalizado fruto de las circunstancias de su escritura, puso en escena las lógicas y discursos en torno a la tortura que no habían sido tratados en toda su complejidad en el teatro anterior.

2. Buero Vallejo y el posibilismo

Buero fue uno de los grandes dinamizadores del teatro español de posguerra en un momento en que predominaba un teatro comercial de corte cómico al que los españoles acudían buscando la evasión de sus problemas diarios. La generación realista, de la que forma parte Buero, llevó a las tablas un teatro social que de una manera más o menos explícita mostraba la compleja realidad que atravesaba la sociedad española. Esta proeza todavía tiene mayor mérito si tenemos en cuenta que fue uno de los pocos autores provenientes del bando republicano que consiguió estrenar con regularidad en los teatros más importantes de la España franquista. El teatro de Buero ocupó en este panorama el lugar de la «disidencia ideológica y encarnó para muchos la representación de un teatro rebelde, crítico con la sociedad» (García, 2000, pág. 1).

En tiempos de dictadura puso en práctica el llamado *posibilismo*, esto es, el uso de todo tipo de recursos que permitiesen enmascarar su mensaje para poder sortear la censura. Por ejemplo: la indeterminación espacio-temporal con la consiguiente universalización de la acción (por ejemplo, en *La Fundación*); el emplazamiento de la acción dramática fuera

de España, en países vecinos o imaginarios (como hace en *La doble historia del doctor Valmy*), junto con una selección onomástica de nombres extranjeros para sus personajes; la reescritura de situaciones históricas pasadas que guardaban paralelismo con actos de injusticia o violentos que estaban acaeciendo en el presente (*Las meninas*); o la creación de estructuras complejas (*El tragaluz*). Estas técnicas le permitían llevar a escena diferentes alegorías políticas, de entre las que nos vamos a centrar en *La doble historia del doctor Valmy*.

Esta se escribe en 1963 tras dos sucesos que habían vuelto a sacar a la luz pública el uso de la tortura en las comisarías españolas: la detención de Julián Grimau y la huelga de los mineros en Asturias. A tenor de esta última, Buero, junto con otros 101 intelectuales, firmó una carta, publicada en prensa, en la que solicitaban que se investigara la tortura, mutilación y asesinato de un grupo de mineros y sus familiares a manos de la policía (O'Connor, 1996, pág. 89). Entre los casos denunciados sobresalía el de un minero con heridas genitales, suceso que probablemente desatara la escritura de *La doble historia del Doctor Valmy*.

Esta ha sido la única obra de Buero que no fue aprobada por la censura, «quedó retenida hasta 1975 sin obtener otra respuesta que el 'silencio administrativo' debido a que el autor se negó a realizar una serie de modificaciones» (Muñoz Cáliz, 2005, pág. 172). Por este motivo la obra se montó por primera vez, traducida al inglés, en el Gateway Theater de Chester (Inglaterra) en 1968. Más adelante, en 1971, se estrenó la primera versión en español en el Wright Theatre del Middlebury College de Vermont (Estados Unidos) bajo la dirección de Alfonso M. Gil (García Pavón, 1976, pág. 10). En España se estrenó el 29 de enero de 1976 en el Teatro Benavente de Madrid y se mantuvo 53 semanas en cartelera, convirtiéndose en una de las obras más vistas de Buero. Tuvo una recepción muy dispar: desde los que la consideraron una «condena general de la tortura» hasta quienes vieron en ella una «campaña teatral contra la policía [española]» (Muñoz Cáliz, 2005, pág. 438).

Por las circunstancias de su escritura, *La doble historia del doctor Valmy* no remite de manera explícita a la represión desatada bajo la dictadura franquista. La obra se sitúa en «Surelia: un país lejano. En nuestra época». Probablemente, emplazar la acción en un país inventado sea una estrategia posibilista pensada para sortear con mayor facilidad la censura. Tanto el autor como sus protagonistas se abstienen de comentar la lucha política que recorre la obra como telón de fondo: «qué actos

de sedición fueron aquellos. El lector que lo ignore queda en libertad de imaginar que la razón estaba de parte de los sediciosos y también de suponer lo contrario» (pág. 115). La obra, tal y como apuntó Domenech (1973, pág. 226), realiza un análisis del mecanismo de la represión, encarnado en este caso por la ficticia Sección Política de la Policía de Surelia. Mediante un relato retrospectivo que utiliza la analepsis, conoceremos la historia de Daniel Barnes, un agente del Estado que sufre de impotencia sexual por haber emasculado a un supuesto terrorista en una de las sesiones de tortura que conforman su jornada laboral.

La obra presenta una estructura compleja de capas superpuestas. El prólogo e intermedio corren a cargo de una pareja elegantemente vestida y aparentemente ajena a la acción dramática, que niega la credibilidad de la historia que va a contar el doctor. Más adelante sabremos que se trata de otros pacientes del doctor Valmy, los protagonistas de la primera historia narrada por el psiquiatra antes del comienzo de la acción dramática, y vecinos de los Barnes. **S**u función aparente es la de distanciar al espectador de la acción dramática, negar las posibles conexiones de la historia que van a escuchar con su presente inmediato. Aunque pueda parecer un recurso ingenioso para sortear la censura, Buero utiliza sus intervenciones para caricaturizar la ideología del Estado y hacerla visible para obligar al receptor a preguntarse por su papel en una sociedad en la que la tortura está a la orden al día, si está dando la espalda a la verdad como hace la pareja elegante en escena (Okamoto, 2016).

El primer nivel lo constituye el presente dramático desde el cual el doctor Valmy se dispone a dictar a su secretaria la segunda historia de su libro sobre casos clínicos fallidos: la tragedia de la familia Barnes, acaecida en un régimen totalitario comparable al de la España tardofranquista. Valmy, el psicoterapeuta de la pareja protagonista, confiesa haber fallado como profesional al haber superpuesto su ortodoxia política (pues no quería tratar a los cómplices del sistema represivo) a la deontología profesional (que exige al profesional ayudar a todos sus pacientes hasta el final) (Rodríguez García, 2009, pág. 197).

En el segundo nivel se producen las sesiones de terapia del doctor Valmy con pacientes como Daniel Barnes y en el tercer nivel cobran vida las narraciones que hacen los pacientes durante las sesiones. Gracias a estas el espectador llega a conocer cómo es la vida familiar de los protagonistas, el día a día de Mary junto a su suegra y el bebé, la visita de su alumna Lucila y las jornadas de Daniel en su trabajo.

Estos niveles diegéticos toman cuerpo en cuatro decorados diferentes, continuos sobre el escenario: un parque, el domicilio de los Barnes, la sede de la Sección Política y la consulta de Valmy. Serán los fundidos de luz los que guíen la mirada del espectador, iluminando la parcela escénica en la que está teniendo lugar la acción.

3. Lecturas y análisis previos de *La doble historia del Doctor Valmy*

Okamoto (2016), tomando como marco teórico las obras de Althusser y Eagleton, estudia las diferentes narrativas de los personajes y las conecta con diferentes ideologías del Estado: la pareja elegante que, siguiendo el discurso oficial del Estado, niega la existencia de la tortura como práctica represiva sistemática sobre un segmento de la población; la Abuela sabe a qué se dedica su hijo pero evade su sentimiento de culpabilidad por su complicidad tácita consumiendo teleseries y tomando analgésiscos, «más que dejarse dominar por la ideología de Estado deja de pensar» (Okamoto, 2016). Valmy, a su vez, sería la voz crítica, el portavoz de Buero Vallejo, que «se lamenta de la sociedad que sigue funcionando con la violencia y del sadismo del ser humano que es propiciado por tal sociedad» (Okamoto, 2016).

Siguiendo la terminología de García Barrientos (2017, pág. 143) estos serían personajes fijos, cuya adhesión a un determinado sistema de creencias no varía. Sin embargo, tanto el protagonista como su esposa Mary son personajes variables: sufren transformaciones hasta el punto de que estas variaciones en su opinión, actitud o comportamiento, modifican su forma de ser y la coherencia interna de atributos que constituían su primer carácter.

El carácter de Mary varía porque descubre la terrible verdad: vive en un Estado en el que se tortura y su marido es uno de los torturadores. Para ella se resquebraja la ideología de Estado que durante tantos años había sustentado su experiencia y no encuentra salida más que en la muerte. Daniel, al comienzo de la acción, sostiene que la tortura es necesaria para mantener el orden social, sin embargo, su cuerpo se rebela ante esta afirmación y ofrece una resistencia inconsciente a este discurso justificativo.

Rodríguez García, a su vez, pone a dialogar *La doble historia del doctor Valmy* con las sociedades disciplinarias descritas por Foucault. En su

opinión, la obra sugiere que patologías mentales como las que sufren los personajes (por ejemplo, los episodios esquizoides e histéricos de Mary) «tienen una exacerbación político-social relacionada con las prácticas de un régimen totalitario que ha legitimado la vigilancia y la coacción» (2009: pág. 224). Buero, mediante el personaje del doctor Valmy, se convierte en el psiquiatra de la sociedad disciplinaria y sus discursos (Rodríguez García, 2009, pág. 203).

4. Sobre la maquinaria y lógicas de la tortura en *La doble historia del Doctor Valmy*

La tortura ha suscitado diferentes debates en torno a cómo representar lo irrepresentable o sobre la legitimidad para representarla, ¿acaso puede representarla sin caer en el sensacionalismo aquel que no la ha padecido? Una cuestión todavía más compleja en el teatro, donde la recurrencia a efectos especiales (que muchas veces contribuyen a su banalización) a duras penas tienen cabida. ¿Cómo dar forma escénica a esta experiencia inaprensible en nuestros lenguajes cotidianos? Tanto los dramaturgos como directores escénicos se han visto obligados a buscar soluciones como traerla al presente dramático a través del diálogo o narración de los personajes, insinuar sin mostrar o valerse de las metáforas y fracturas que dan cuenta de la imposibilidad de su narración.

Si entendemos la tortura como una maquinaria compuesta por muchas secuencias, en escena solo aparece representado parte de su engranaje. Veremos fragmentos de los interrogatorios al detenido Aníbal Marty, pero la aplicación de violencia sobre el detenido no será representada. Se mencionarán algunas de las técnicas empleadas por la SP de Surelia: la aplicación de corriente eléctrica (pág. 104), quemaduras (pág. 104), la sustracción de uñas (pág. 104), la «bañera» (pág. 122) o la aplicación de violencia político-sexual sobre sus seres queridos. Más adelante, en la segunda parte, esta se insinúa de forma sonora: «de pronto, alguien grita tras la puerta del fondo. Es un gemido ahogado que apenas se oye» (pág. 164).

Cuando se escribe esta obra, el mundo del torturador apenas había recibido atención por parte de la producción literaria. Buero Vallejo nos traslada al discurrir cotidiano la Sección Política de la Policía, encargada de desempeñar funciones para la seguridad del Estado como la

vigilancia de los rebeldes que hacen peligrar la *pax* social. La SP utiliza la tortura como instrumento para hacer confesar a los detenidos aquello que sus victimarios quieren, funciona como una fábrica de la verdad en la que obligan a los prisioneros, mediante tortura, a autoinculparse de los delitos de los que han sido acusados:

> PAULUS [al preso político Aníbal Marty]: Marty, todos te traicionan. Son unos cobardes y no se merecen tu silencio. ¿No vas a defenderte indicándonos al verdadero responsable? ¡Tus compañeros te delatan como a su jefe porque terminan firmando lo que no se nos antoja! ¿Vas tú a resistir más que ellos? Si hablas, te doy mi palabra de honor de que el atestado será leve. Tú eras un enlace ignorante de todo. Saldrás con tres o cuatro años de cárcel. Poca cosa; pasan pronto y después, ¡a vivir de nuevo! Eso, si quieres hablar. Si no... hablarás de todos modos, pero lo que nosotros queramos. Entonces serás uno de los jefes y tú mismo lo firmarás. (pág. 105-106)

Esta escena permite a Buero denunciar la arbitrariedad e ilegitimidad de los testimonios que durante el franquismo se obtenían mediante esta coerción, una práctica que sabe que fue muy recurrente en las comisarías españolas (Rodríguez García, 2009, pág. 215).

La SP de Surelia evoca a la Brigada de Investigación Social de la policía franquista, conocida popularmente como la Político-Social, creada en 1941 al amparo de la Ley de Policía. Su objetivo era velar por los principios del Movimiento Nacional, suplir los «errores y defectos de la vieja organización liberal democrática», para lo que contaba con total impunidad: «con los detenidos en su poder, la policía disponía de una total libertad de acción y no estaba sometida a ningún control superior» (Risques Corbella, 2002, pág. 91). Buero esboza un universo victimario que fácilmente hacía pensar al espectador en la DGS (Dirección General de Seguridad) Puerta del Sol de Madrid, uno de los lugares más siniestros de la dictadura.

La doble historia del doctor Valmy nos traslada al «microámbito de los ejecutores» (Ferrer y Sánchez-Biosca, 2019) en el que «hombres ordinarios actúan cara a cara con las víctimas» y consuman el acto criminal. En el caso que nos ocupa, los agentes de la S.P. son los encargados de hacer el seguimiento a los sospechosos, detenerlos, interrogarlos y aplicar la violencia física o psicológica sobre los detenidos. En escena,

a través de los recuerdos de Daniel Barnes, se escenifican partes de interrogatorios al preso político Aníbal Marty, quién acaba muriendo a manos de sus torturadores.

En la obra se dejan ver dos de los condicionantes que hacen posible el ejercicio de la tortura: por un lado, la torturabilidad, por otro, la clandestinidad de su práctica. La torturabilidad la construyen narrativas dirigidas hacia un determinado grupo social con el fin de convertirlo en objeto legítimo de la tortura. Relatos de negación y deshumanización hacia los otros, hacia aquellos sujetos marginales, periféricos, subversivos o disidentes, que no encajan con la identidad encumbrada simbólicamente (Mendiola, 2014). En los totalitarismos del XX, o más recientemente en la «guerra contra el terrorismo», se aplica a sujetos que quedan definidos en términos de peligrosidad, que (supuestamente) amenazan la estabilidad del orden social instaurado. En los diálogos permean trazos de esta torturabilidad:

> PAULUS: No se puede tener compasión. Son alimañas que hay que aplastar sin contemplaciones. (pág. 108)
> PAULUS: Ya no eres más que un guiñapo, y a los guiñapos se les hace trizas y se les tira a la basura. (pág. 132)
> DANIEL: Esos sediciosos son más despreciables que los enemigos comunes. (pág. 112)
> DANIEL: son criminales, deben confesar (pág. 129).

En la segunda parte, Paulus llega a recriminar a Daniel que humanice al enemigo: «De pronto, ves que son humanos. Eso no podría suceder si recordases cómo las gastan y el peligro que representan para todos» (pág. 146).

El discurso de la torturabilidad aparece acompañado de un lenguaje eufemístico que oculta el horror de la tortura y banaliza su ejercicio: sirvan como ejemplo expresiones como «traer al pájaro» (pág. 91) [en referencia al prisionero], «la función no empieza hasta la noche» (pág. 92) [en alusión a la sesión de tortura], «chispitas que saltan entre el metal y la piel» (pág. 104) [sobre el uso de la electricidad para infligir daño], «apretarlos un poco» (pág. 127) [en referencia a las golpizas que reciben los presos políticos].

La clandestinidad queda retratada en la obra como otra de las condiciones necesarias para el ejercicio de la tortura en los recintos de

privación de libertad. En estos lugares los detenidos y sus derechos quedan suspendidos en un espacio no regido por los marcos legales que garantizan la seguridad de la ciudadanía:

> MARY: ¡Hay leyes, hay tribunales! ¡Si fuera cierto, se sabría!
> LUCILA: Hay personas empeñadas en que no se sepa. Y muchas otras... que no quieren saberlo. (pág. 123)
> DANIEL: ¿Por qué no lo proclamamos? ¿Por qué no incluimos la tortura en el código? [...] Hoy hay que esconder la tortura como a un hijo deforme. Para defenderla, usted tiene que cerrar las puertas y bajar la voz. En público está obligado a poner cara afable del buen señor que ama a sus semejantes... (pág. 168)

Otro discurso que aparece en la obra es aquel que trivializa el uso de la tortura: en el segundo acto, el Señor de esmoquin interrumpe el discurso del doctor Valmy para advertir al espectador de que las historias sobre la tortura que está relatando son falsas o que «si ocurrió algo parecido, no fue tan espantoso. Ya sabemos que alguna vez, hay quien se excede... y quizás se le escapa algún cachete...» (pág. 177). Estas palabras ocultan la organización sistemática y el carácter estatal de la tortura y encuentran su eco en la dimensión pública. En diferentes momentos en los que el uso de la tortura ha salido a la luz pública, se ha justificado atribuyéndola a la actuación de un agente que se ha extralimitado en el ejercicio de sus funciones. Sin embargo, no es nunca un hecho individual ni aislado, la tortura implica una producción del dolor racionalizada afín al servicio de los intereses de los grupos de poder. Pero trata de silenciarse siempre a toda costa su pertenencia al entramado estatal pues esta es una condición *sine qua non* para su perpetuación (Mendiola, 2014).

5. ¿EL TORTURADOR NACE O SE HACE?: EL CASO DE DANIEL BARNES

Daniel Barnes, el protagonista, es descrito como un «hombre vulgar, simpático y expansivo; a primera vista lo contrario de un enfermo [...] Un hombre de buen aspecto y aire deportivo», que no bebe, fuma ni se droga (pág. 97). Amado y respetado por su familia, funcionario público hasta el momento ejemplar. Su armonía vital se ve turbada cuando empieza a sufrir de impotencia y no puede cumplir con sus deberes

conyugales. Entonces, animado por su mujer, decide visitar al psicoterapeuta Valmy.

Este hombre «desusadamente normal» (pág. 98), como lo describe el doctor, viene a mostrarnos que los torturadores no fueron siempre hombres sádicos o demoníacos, sino seres humanos normales que por la irreflexividad de sus decisiones y la suspensión de la propia capacidad de juicio actuaron como ejecutores del mal. «Las torturas no son la expresión de una anomalía o perversión, es decir, de una patología, la regla es que la tortura se ejerza por sujetos normales, que, a diferencia del resto, tienen un trabajo peculiar» (Santos, 2020, pág. 62).

Existen posturas enfrentadas en torno a la génesis del perpetrador y la etiología de los crímenes de masas: el estructuralismo pone el foco en las estructuras sociales en las que se integra el victimario, mientras que el voluntarismo parte de las motivaciones del perpetrador e implica la individualización y subjetivación de su actuación (García Pascual, 2019, pág. 78). Con el relato de Daniel sobre su llegada a la S.P. Buero parece decantarse por la lectura estructuralista:

> Daniel: En la Sección Política estoy desde hace tres años. En la Policía entré hace diez. Yo... me quedé huérfano siendo casi un niño y tuve que ponerme a trabajar en una tienda. Yo quería estudiar, escribir... Bueno, aún escribo en nuestra revista. [...] Mi jefe era amigo de casa y sugirió a mi madre que me preparase para el ingreso. Así fue como entré. Y hace tres años me llevó él mismo a la Sección cuando vio que yo había madurado políticamente. (pág. 99-100).

Daniel sería uno de tantos sujetos que ingresan en la maquinaria de la represión ante la oportunidad de obtener un buen trabajo, «uno que no le resultaría difícil, que lo pondría en una buena situación social y que, además, significaría obtener rendimientos económicos» (Santos y Pizarro, 2022, pág. 126). El del torturador es un oficio para el que un sujeto se prepara y se forma, el torturador no nace, se hace: en muchas latitudes los torturadores recibieron un proceso de formación en el que aprendieron a neutralizar emociones y sentimientos naturales que pudieran impedirles ejecutar la tortura. Este proceso de formación es eufemísticamente llamado en la obra como un proceso de «maduración»: en un primer momento ingresan en la brigada criminal donde aplican

«medidas correctivas», una vez han naturalizado el uso de la violencia pasan a la S.P.

Este proceso de habituación a la violencia, que lleva al perpetrador a naturalizar y aceptar la tortura como una herramienta más para la pacificación nacional, resulta fallido en el caso de Daniel. Inesperadamente y contra todo pronóstico, su cuerpo responde por él y se revuelve ante sus acciones. Al inicio de la obra Daniel todavía no reconoce su culpabilidad y esgrime discursos relacionados con los tópicos de la seguridad y el deber, enunciados que recogen la ideología del poder, encarnada en este caso por el Estado represor de Surelia:

> DANIEL: Son cosas que la mayoría de la gente no comprende. ¡Pero son necesarias! (pág. 101)
> DANIEL: En el país estamos viviendo momentos difíciles, usted lo sabe... En Jefatura hemos tenido más de sesenta detenidos a causa de los últimos disturbios. Mi oficio es un duro oficio, doctor... Pero sin nosotros el país se hundiría. Tiene que comprenderlo. (pág. 102)
> DANIEL: Cumplí con mi deber. (pág. 109)

A medida que avanza la acción dramatica se opera un cambio en la mentalidad de Daniel que lo lleva de la negación a la asunción de su complicidad con la maquinaria de la represión. Si al inicio de la obra habla de los detenidos como «sediciosos más despreciables que los enemigos comunes» o «criminales que deben confesar» (pág. 129), las *peripatetias* vividas le hacen concluir en la segunda parte que lo suyo «no es un trabajo, es un crimen» (pág. 164).

Su conversión comienza cuando su superior, el Papaíto Paulus, le ordena emascular a Aníbal Marty, un preso que todavía no ha «cantado» ni se ha autoinculpado. Este cometido generará en el protagonista una inesperada respuesta psicosomática que al inicio no comprenderá y que le llevará a la consulta del doctor Valmy: su propia impotencia sexual. El cuerpo de Daniel se revela ante la atrocidad que ha cometido y, según la lectura de Rodríguez García (2009) que entronca con las teorías freudianas, asistimos a una transferencia del inconsciente al consciente de su sentimiento de culpa.

> VALMY [a Daniel]: Usted ha elegido arrepentirse mediante la enfermedad, precisamente por no estar arrepentido [...] Algo en su interior le

> dice que lo que ha hecho no se puede hacer, aunque usted afirma que se debe hacer. Para curarse, tendría que admitir que ha cometido algo injustificable y espantoso. O tendría que llegar a la absoluta convicción de que ese y otros actos parecidos eran duros, pero meritorios y justos... Y yo no creo que nadie pueda convencerse en el fondo de tal cosa. (pág. 110)
>
> DANIEL: Algo dentro de mí me ha castigado... dejándome en el mismo estado en que yo dejé a él. (pág. 143)

La tortura ha destrozado la armonía del hogar familiar: su mujer, tras descubrir que su trabajo en la PS implica torturar a los detenidos, pierde la confianza en él. La tortura no solo ha acabado con la vida de Aníbal Marty, sino que también ha afectado a quienes la han ejecutado: los distintos compañeros de Daniel sufren de dolor de cabeza continuado, dolor de estómago y mal humor, manifiestan su culpabilidad a través de la enfermedad. Esto ha llevado a Rodríguez García (2009, pág. 201) a considerar *La doble historia del doctor Valmy* como la construcción teatral del régimen psicosomático de la culpa. El cuerpo de los perpetradores se rebela y ofrece una resistencia inconsciente al discurso justificativo que les ha inculcado el Estado represor.

6. OTRAS FIGURAS DE LA PERPETRACIÓN

Otras figuras icónicas del microámbito de los ejecutores que aparecen en esta obra son Paulus y el doctor Clemenes. Paulus, llamado Papaíto por los hombres que están a sus órdenes, funciona como el «portavoz del paternalismo represivo» (Rodríguez García, 2009, pág. 228). Adoctrina a sus hombres para que no vean al enemigo como un humano sino como una amenaza, justifica su trabajo de distintas maneras:

> PAULUS: Cuando la razón está del lado de uno no importan los medios empleados. (pág. 165)
>
> PAULUS: Es necesario usar todas las armas disponibles, incluso la tortura, pues el enemigo también las utiliza. (pág. 167)
>
> PAULUS: No hay en la vida un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de innombrables crímenes. (pág. 167)

Paulus se encarga de coordinar las labores diarias dentro de su grupo de hombres. Encaja con el perfil de los jefes operativos: «individuos que están presentes en dichos lugares, que se vinculaban directamente con las víctimas, pero que contaban con algún grado de poder, de autoridad en el contexto cotidiano, siendo los responsables de tomar decisiones inmediatas, concretas de aplicación directa» (Santos y Pizarro, 2021, pág. 225).

Si bien actúa como el jefe operativo de esta sección, tampoco tiene licencia para actuar libremente. Recibe órdenes desde «arriba», llamadas telefónicas que le dicen qué hacer, le imponen tiempos, etc. también se ve obligado a dar el parte de todo lo que sucede en Jefatura. Este «arriba» remite al mesoámbito del organizador (Ferrer y Sánchez-Biosca, 2019), que se insinúa, pero no se muestra:

> PAULUS: Tengo una idea. (Suena el teléfono. Lo toma.) Diga. (Su tono cambia.) A sus órdenes, jefe. Sí, jefe... Ya han confesado casi todos. Yo creo que es cosa de dos días... A sus órdenes. (Cuelga). (pág. 103)
> PAULUS [a Daniel]: Nos vendría bien un éxito, ¿sabes? El percance con ese idiota de Marty sentó muy mal arriba. (pág. 144)
> PAULUS: ¡Diga!... (Su tono cambia.) A sus órdenes, jefe... Es que ahora tenemos aquí muy pocos hombres. Pero se trabaja día y noche... Le aseguro, jefe, que... Deme aún cuatro días. Le prometo que dentro de cuatro días cerraré el atestado... Lo tendré muy en cuenta... A sus órdenes. (pág. 162)

Estas indicaciones proceden de los llamados «torturadores de despacho», que ocupan un lugar intermedio en la escala de la planificación de la tortura: reciben órdenes de los ideólogos y arquitectos del mal y las transmiten a sus subordinados, los encargados de llevar cabo tanto el interrogatorio como la aplicación del tormento físico y psicológico. Desde sus oficinas se encargan de la preparación logística, de la organización táctica y estratégica y demás acciones que no ocurren en el lugar del delito (Ferrer y Sánchez-Biosca, 2019).

El Doctor Clemens tampoco aparece en escena, es un personaje ausente mencionado varias veces. Trabaja para la S.P. e interviene en las sesiones de tortura. Paulus le llama por teléfono cuando las cosas en el interrogatorio a Aníbal Marty se complican y le pide: «Clemens. Suba inmediatamente con algún tónico cardíaco. Hemos tenido un percance...

Sí, con el detenido. Está sin pulso... ¡Ya sé que me lo avisó! ¡Dese prisa!» (pág. 135).

La presencia de médicos en las sesiones de tortura ha sido algo bastante común en diversas dictaduras, sus formas de colaborar van desde evaluar, tras su ingreso, la capacidad de la víctima para soportar la tortura, actuar médicamente si se producen complicaciones, asesoran, ponen sus conocimientos técnicos al servicio de la maquinaria de la represión, otorgar certificados dolosos, exámenes e informes periciales que buscan ocultar lo sucedido, atender a las víctimas sin denunciar (Trejos y González, 1990, p. 209).

7. Reflexiones finales: estrategias ético-políticas en *La doble historia del Doctor Valmy*

En esta obra Buero se aleja de los discursos que psicologizan el mal y hacen especial hincapié en las características subjetivas del personaje. En su caso sitúa el origen del mal en las estructuras sociales en las que se integra el victimario: Daniel Barnes no nace siendo un torturador, sino que determinadas circunstancias vitales le llevan a ingresar en el aparato policial de Surelia y allí será entrenado para infligir daño al sujeto identificado como el enemigo de la nación. El suyo es un mal banal, análogo al que por aquellas mismas fechas describía Hannah Arendt en *Eichmann in Jerusalem*.

Sin embargo, la representación del perpetrador en los productos culturales siempre conlleva una serie de riesgos, ya que puede generar efectos de sentido no deseados ni previstos apriorísticamente. Por un lado, el arrepentimiento de Daniel y su aceptación de la tortura como un crimen podrían hacer empatizar al público con el perpetrador, por otro, las circunstancias vitales que lo llevan a ingresar a la S.P. podrían llevarnos a desresponsabilizar y exculparle de sus actos. Por ello, para mitigar estos posibles efectos, consideramos que Buero introduce dos recursos ético-políticos en la diégesis que actúan como contrapeso: el personaje de Lucila y la reacción de Mary Barnes.

Lucila es una antigua alumna de Mary, cuyo esposo, Aníbal Marty, morirá en una sesión de tortura a manos de la S.P. Días antes, Lucila acude a casa de los Barnes buscando que intercedieran en favor de su marido y termina confesando a la que fue su maestra su experiencia

en la Jefatura de la S.P.: «¡No quería decírselo pero usted me obliga a ello! A mí me detuvieron también, ¿se entera? ¡Y me golpearon horriblemente! (Grita, llorando.) ¡Y abusaron de mí delante de mi marido! (Llora, convulsa.)» (pág. 123).

Lucila es doblemente víctima del aparato estatal: sufre la violencia político-sexual en su propio cuerpo y queda viuda después. Mary Barnes piensa que estas acusaciones son infundios y niega la implicación de su marido en la represión. En un primer momento encarna el lenguaje del poder y se refiere a los opositores al régimen como «agitadores» y «calumniadores». Sin embargo, tras escuchar la confesión de Daniel acerca de su complicidad y participación en la maquinaria de la tortura, toma conciencia de la realidad y enferma de los nervios, tiene pesadillas y náuseas, «me encuentro incapaz del menor esfuerzo y siento una infinita desgana, una gran indiferencia... por todo» (pág. 159), le confiesa al doctor Valmy.

El horror que despierta el relato de la tortura en Mary neutraliza la justificación de su praxis como trabajo o modo de ganarse la vida. La repulsión que siente hacia su marido podría funcionar como contrapunto de los relatos de la PS que tratan de legitimar el uso de la tortura. Si bien Paulus consigue convencer a sus subordinados con sus argumentos, ni estos ni el arrepentimiento de Daniel consiguen aplacar el espanto de Mary. Incapaz de asumir la complicidad de su marido, termina por quitarle la vida presa de un ataque alucinatorio.

La doble historia del doctor Valmy, por su representación de los agentes y dinámicas de la represión, puede suponer el primer eslabón de un futuro teatro de perpetradores que ponga sobre escena preguntas en torno a su responsabilidad dentro del engranaje del horror o sobre el lugar que ocupa(ro)n en España tras el retorno a la democracia. Hasta el reciente estreno de *Homenaje a Billy el Niño* (2022), los perpetradores han sido evocados por las palabras de sus víctimas o bien se han materializado sobre el escenario como personajes latentes o personajes secundarios estereotipados. Si, como decía Adorno, «hay que conocer los mecanismos que vuelven a las personas capaces de cometer estos crímenes y hay que mostrarlos para despertar una conciencia general que impida que hagan de nuevo esas cosas» (2003, pág. 80), el teatro, por su capacidad reveladora, deviene en una herramienta esencial para tal propósito.

8. Obras citadas

Adorno, Theodor W (2003). *Consignas*. Amorrortu Editores.

Buero Vallejo, Antonio (2013). *La doble historia del doctor Valmy. Jueces en la noche. Las trampas del azar*. Castalia Ediciones.

Casas-Olcoz, Ana María. (2022). El soldado sublevado en el boom de memoria: perspectivas y desafíos en su representación. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (19), 219-242. https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/21907

García Barrientos, José Luis (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método.* Madrid: Editorial Síntesis.

Doménech, Ricardo (1973). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Gredos.

Ferrer, Anacleto y Sánchez-Biosca, Vicente (2019). En una selva oscura. Introducción al estudio de los perpetradores. En Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca (Eds), *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos* (11-51). Ediciones Bellaterra.

García Pascual, Cristina (2019). Formas de pensar lo impensable. Los perpetradores del mal extremo. En Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca (Eds), *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos* (71-91). Ediciones Bellaterra.

García Pavón, Francisco (1976). Prólogo. *La doble historia del doctor Valmy*. Espasa-Calpe.

Hansen, Hans Lauge (2018). «Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de la memoria». *Politika*. https://www.politika.io/es/article/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela

Hernández Vázquez, Juan. (2017). «¿Por qué a nosotros?» El teatro y los verdugos en las voces del más allá. *Hispanic Issues On Line* (19), 45-70. https://conservancy.umn.edu/handle/11299/192219

Mendiola Gonzalo, Ignacio (2014). *Habitar lo inhabitable. La práctica político-punitiva de la tortura*. Bellaterra Edicions.

Muñoz Cáliz, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española.

Okamoto, Junko (2016). Estrategia de Antonio Buero Vallejo para la historia oral: desmantelamiento del mecanismo ideológico del estado en *La doble historia del doctor Valmy*. *Don Galán: revista de investigación teatral* (6), 39 - 48. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_8&pag=2

O'Connor, Patricia W. (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Editorial Fundamentos.

Rodríguez García, José María (2009). Confesión, narración y alienación del sentido en *La doble historia del doctor Valmy*. *Anales de la literatura española contemporánea* (34), 191-237.

Risques Corbella, Manel (2002). La tortura y la Brigada Político-Social: Barcelona 1947. *Historia Social* (44), 87-104.

Ros, Violeta, Rosón y María, Valls, Lurdes (2021). Contrafiguras de la violencia. Imágenes, relatos y arquetipos de la perpetración de los crímenes del franquismo. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* (25), 9-19. https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/22095

Santos, José (2020). La tortura como sistema coordinado de finalidades múltiples. *Revista Encuentros Latinoamericanos* (4-1), 57-83.

Santos, José Pizarro, Carolina (2021). La maquinaria de la tortura en el Chile dictatorial. Una mirada desde la acción. *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía* (35), 215-248. http://ediciones.ucsh.cl/index.php/hirf/article/view/2741

Santos Herceg José y Pizarro Cortés, Carolina (2022). Bestiario del horror. Perfilar a los torturadores de la dictadura chilena. *Altre Modernità*, (Numero speciale: Estetiche del trauma), 114-147. https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/17811

Skloot, Robert. (2019). Whose Evil Is This? Perpetrator in the Theater. En Susanne Knittel y Zachary J. Goldberg (Eds.), *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies* (págs. 311-320). Routledge.

Sontag, Susan (2015). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Penguin Random House Group Editorial.

Trejos, C. y Gonzáles, J.L. (1990). Participación de médicos en tortura. Departamento de Ética del Consejo General del Colegio Médico de Chile. En Pedro Castillo (Ed), *Comisión Nacional contra la tortura. Memoria 1983-1990* (191-214). Lom Ediciones.

Valdés, Hernán (1978). *Tejas verdes: Diario de un Campo de Concentración en Chile*. Laia.

9. Notas

[1] Hasta el momento predominaban los trabajos de «teatro documental», realizados a partir de documentos históricos, como, por ejemplo, las transcripciones judiciales, obras que no debían dejar lugar a dudas sobre la deleznable naturaleza del victimario y la condena de sus acciones. Sin embargo, esta noción compacta del perpetrador comenzó a tambalearse, según Skloot, con la publicación de los trabajos de Raul Hilberg y Hannah Arendt y una visión más compleja sobre los agentes del mal se puso sobre escena.

[2] Casas-Olcoz (2022, pág. 238) en su estudio sobre la figura del soldado sublevado en las novelas del boom de la memoria enumera una serie de estrategias usadas por los autores y autoras: una caracterización como perpetrador irredento que no permita dudar de su maldad, la tematización de un individuo de cada bando, la inserción del testimonio de la víctima como equilibrio o la omisión de la autodiégesis del sublevado.

[3] Se le pidió que suprimiera las intervenciones de la «Pareja elegante» que comparece en el prólogo y el interludio.

[4] El 19 de noviembre de 1975, días antes de la muerte de Franco, once años después de haber sido presentada por primera vez ante la censura, la obra consigue la autorización para ser representada, con tres cortes que, para el autor, no dañaban la esencia de la obra (Muñoz Cáliz, 2005, pág. 436).

[5] Uno de los censores, Pedro Barceló, autorizó la obra argumentando que la obra ofrecía «un análisis generalizador de la tortura policíaca como hecho universal [...] Se dice taxativamente que se estudia la tortura al margen de la ideología, de donde se deduce una condena general».

[6] En la misma línea posibilista, Buero Vallejo utiliza nombres que evocan tierras extranjeras: Daniel y Mary Barnes, Aníbal y Lucila Marty, Pozner, Luigi, Marsan o Paulus. «Había que eliminar la más remota posibilidad de que alguien pensara que este 'relato' se refería a España. Sirva como ejemplo, que el doctor que da título a la obra se llamaba Barga. Pero como Barga sonaba a español hubo que trocarlo por Valmy, nombre de una aldea del departamento del Marne» (García Pavón, 1976, pág. 9).

[7] Apenas se da información sobre lo acontecido en esta primera historia. Dice el doctor Valmy: «El lector ya sabe que los pacientes de mi primera historia eran vecinos de la casa donde vivía el matrimonio; gentes en buena posición, sin hijos, que vinieron a consultarme sobre el cuadro de síntomas que denunciaba el hastío de su vida: insomnio, falta de apetito, ansiedades difusas, cansancio mutuo... Ellos mismos sugirieron una estancia temporal en el sanatorio y yo accedí... Pensé que tal vez un cambio de vida les resultase saludable...» (pág. 160).

[8] «El recurso de Buero Vallejo al lenguaje de la psicopatología está en consonancia con la popularidad teórica, desde finales de los sesenta, del postfreudianismo y la psiquiatría existencial, que en España tuvieron sus ejemplos señeros respectivos en la ensayística de Luis Martín-Santos y Carlos Castilla del Pino» (Rodríguez García, 2009, pág. 202).

[9] Como dice Sontag: «la enfermedad es la voluntad que habla por el cuerpo, un lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal» (2015, pág. 56).

[10] Siguiendo las ideas de Hilberg en torno al engranaje inherente a las empresas de destrucción masiva, Santos y Pizarro (2021) proponen pensar la tortura como maquinaria represiva. Esta estaría compuesta por una pluralidad de acciones individuales pero interconectadas, coordinadas y concertadas y englobaría todas aquellas acciones que directa o indirectamente la hacen posible, como el interrogatorio o el tormento físico y psíquico.

[11] La obra se hace eco de la violencia político-sexual dirigida a la mujer en contextos de represión, del espectro propio de violencias que in-corpora. Lucila, la esposa del preso político Aníbal Marty, es violada por los agentes de la SP para tratar de doblegar a su marido.

[12] En el ámbito teatral hubo varias tentativas. Antes que Buero, Alfonso Sastre, el otro gran icono de la generación realista y partidario del imposibilismo, ya incorporó el tema de la tortura en dos de sus obras: *Prólogo patético* (escrita en 1950, estrenada en 1964) y *En la red* (publicada y estrenada en 1961). En el caso del autor que aquí nos ocupa la preocupación por este tema permea en varias de sus columnas de opinión y atraviesa, desde diferentes perspectivas, cuatro de sus obras de teatro: *La doble historia del doctor Valmy* (1964), *La fundación* (1974), *La llegada de los dioses* (1971) y *Jueces en la noche* (1979). El gran aporte de Buero fue llevar a los circuitos del teatro comercial el tema de la tortura.

[13] Los otros niveles de participación son el «meso ámbito de los organizadores» y el «macro ámbito de los arquitectos». Santos y Pizarro (2021) en su estudio sobre la tortura en la dictadura de Pinochet añaden el supra ámbito de los terceros para incluir aquellas personas foráneas, que no habitan en el Estado en cuestión pero que hacen su aporte a la maquinaria represiva de la tortura. En el caso del franquismo, en un primer momento la Gestapo y, más adelante, la CIA y el FBI, ofrecieron soporte técnico y formación a la Brigada Político-Social.

[14] Dice Hernán Valdés «los torturadores no se improvisan, se educan» (1978, pág. 144). Sirva como ejemplo, para otras latitudes, el uso del Manual Kubark como herramienta de educación utilizada en la Escuela de las Américas.

[15] Daniel: A Dalton le duele la cabeza. ¿Sabe cuándo le empezó? Poco después de lo que le hizo a aquel detenido, a Ruggiero. Volski padece del estómago y siempre está de mal humor. ¿Y Pozner? ¿El fuerte, el equilibrado, el... bruto de Pozner? ¿Sabía que grita y se despierta todas las noches? (pág. 119).

EL HUMOR GESTUAL RUIDOSO DE YLLANA COMO FÓRMULA QUE ASEGURA LA RISA

YLLANA'S NOISY GESTURAL HUMOUR AS A FORMULA THAT ENSURES LAUGHTER

Adi Bar Gera
Universidad Complutense de Madrid (UCM)
(ADIBAR01@UCM.ES)
https://orcid.org/0009-0003-7473-3397

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.09
ISSN 2444-3948

Resumen: Yllana es una compañía española conocida por su vínculo con el humor gestual. Empezaron su trayectoria hace más de treinta años y siguen conquistando cimas en el mundo del teatro, tanto a nivel nacional como internacional. A pesar de que la academia aún no ha encontrado mayor interés en su propuesta escénica, la prensa le ha dado escaparate en cientos de referencias y en muchas de ellas repite el término fórmula. Aunque cada espectáculo es totalmente diferente, los elementos que adapta a su dramaturgia insinúan una fórmula de creación. Este escrito revisará la trayectoria de la compañía que le ha permitido crear la 'marca Yllana' y analiza los elementos que moldean para crear su composición escénica.

Palabras Clave: Yllana, risa, absurdo, humor, fórmula.

Abstract: Yllana is a Spanish theater company known for its affinity to physical comedy. The company was founded more than thirty years ago and continues to conquer new peaks in the world of theater, both nationally and internationally. While academia is yet to find greater interest in its scene proposals, the press has referenced Yllana hundreds of times. In a great number of references, the term 'formula' is used. Although each show is completely different, the elements of its dramaturgy hint at a recurring creative formula. This study will first review the history of the company, which evolved to create the 'Yllana brand', and than analys the elements that are moulded to create its scene compositions.

Keywords: Yllana, laughter, absurdity, humor, formula.

Sumario: 1. Introducción. 2. La universalidad de la risa. 3. De encuentro casual a «marca Yllana». 4. La fórmula de composición. 5. La fórmula de composición en 666. 6. Conclusión. 7. Obras Citadas. 8. 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)

Adi Bar Gera. Actriz, payasa y docente de teatro. Su grado, en el Programa Multidisciplinar en Artes, se realizó en la Universidad de Tel-Aviv. Desde 2008 reside en Madrid y empieza a trabajar en el Taller de Teatro Asura. En 2012 propuso impartir un taller intensivo llamado *La matemática de la comedia*. Esta iniciativa se ha convertido en el primer paso en su investigación de la risa en el teatro. En 2022 concluyó su Máster de Teatro y Artes Escénicas en la Universidad Complutense y hoy sigue su investigación de la risa en el programa de Doctorado de Estudios Teatrales en la Universidad Complutense.

1. Introducción

La compañía española Yllana se autodefine[1] como compañía de teatro de humor gestual ruidoso que se dedica a entretener haciendo hincapié en la risa como su mayor objetivo.

Yllana destaca por su forma de hacer teatro, por su organización interna, por su constancia en el tiempo, y por crear por y para el pueblo global, provocando y agitando las ideas humanas a través de la risa.

Tanto los fundadores como los intérpretes[2] insisten en que no trabajan una fórmula predeterminada, y que el trabajo de creación es un trabajo de artesanía, con mucho arte e imaginación, sumado a años de experiencia basados en ensayo y error. Así que, de una forma natural e inconsciente, han creado una metodología que asegura la risa y la diversión. Lo consiguen investigando todas las posibilidades de provocar la risa y creando humor absurdo, irónico, paródico, exagerado y sorprendente con las herramientas más básicas y humanas: el cuerpo y la voz. Usan sonidos y onomatopeyas, dejando fuera el factor del lenguaje verbal e incluyendo toda innovación que contribuya a mejorar su propuesta escénica, afirmando que la reacción ideal a sus propuestas es la secuencia risa, risa, risa, carcajada.

Este texto repasará la trayectoria de la compañía, cómo constituyó su metodología y, a continuación, definirá los elementos que componen la fórmula de la creación. Estos elementos se usan de manera diferente en cada montaje y plantean la cuestión de si la fórmula es fija o es una fórmula de composición, y si en ella hay parte de la esencia universal del humor, lo que asegura la risa y explica su constancia en el tiempo.

2. La universalidad de la risa

La risa es algo innato; algo humano y necesario. Es una necesidad que supera tiempos y culturas. La comedia y el humor, como provocadores de risa, existen desde la antigua Grecia. El pueblo pedía diversión, necesitaba reír y estar en comunión. La necesidad del pueblo de reír y de sus cómicos de hacer reír es tan natural y humana que pueden encontrarse claves que se repiten en todo tipo de humor, independientemente de su contenido cultural. Jáuregui [2008] considera que hay aspectos universales, como la ruptura de tabúes, que provoca la risa en toda cultura.

A partir de la esencia universal de la risa, nacen diferentes teorías que buscan explicar qué es lo que hace reír. Keith-Spiegel [1972] resume las teorías tempranas del humor: (1) La teoría biológica que observa la risa como acto humano por estímulo, como chiste, cosquillas, vergüenza, etc. La teoría toma la risa como expresión necesaria para el bienestar de cada individuo o comunidad. (2) La teoría de la superioridad considera que, cuando uno observa acciones insensatas de otra persona, le provoca la sensación de ser superior y, como consecuencia, tiene el privilegio de reírse de esa otra persona. (3) En la teoría de la incongruencia, la risa llega cuando hay una sorprendente incoherencia entre dos conceptos. (4) La teoría de la sorpresa indica que, para crear una situación de humor, debe haber elemento de sorpresa. La teoría de la sorpresa se puede fusionar con la teoría de la incongruencia. Keith-Spiegel las separa, aunque menciona que en muchas ocasiones están mezcladas. (5) Teorías ambivalentes consideran que uno ríe cuando una situación le provoca dos emociones contradictorias. Lo que se puede entender también como una incongruencia. (6) La teoría de la relajación y alivio, donde hay una expresión de risa como consecuencia de una situación de tensión o restricción. Teoría que puede ser incluida en la teoría psicoanalítica, explicada a continuación (7) Teorías configuracionales, que consideran que la risa surge cuando un elemento esporádico, de repente, se acomoda a la perfección en la situación del humor. (8) La teoría psicoanalítica considera que el chiste, al igual que el sueño, es un orden ilógico de imágenes que requiere descarga de estrés y lo hace a través de la risa.

El humor y la risa, conceptos controvertidos y difíciles de definir, han recibido, y siguen recibiendo, mucha atención en la investigación. Lo mencionado arriba recoge las teorías del que hace reír, desde Aristóteles y hasta finales del siglo pasado. En las últimas décadas, otros investigadores siguen el estudio del humor y la risa en diferentes ámbitos, como en la música (*Humor as a concept in music* de Laurie-Jeanne Lister [1994]); las interacción del día día (*Humour in interaction* editado por Delia Chiaro [2009]); la estética (*Sobre la belleza y la risa* de Sixto J. Castro, [2014]) e incluso la inteligencia artificial (*We Are Humor Beings: Understanding and Predicting Visual Humor* de 2016).

Olson [1968] resume los tres enfoques del estudio de la risa en «The first [...] *what is laughed at*; the second in terms of *who does the laughing*; the

third in terms of *relation* between the object of laughter and the subject who laughs». [Olson, 1968:5].

En el teatro, y en concreto en el humor gestual, es conveniente tener en cuenta también al emisor, el comediante cuyo arte es servir el objeto de la risa. Por lo tanto, las tres partes serían: emisor/comediante, contenido/acción física estimulante y receptor/espectador. El valor de la reacción del espectador es fundamental ya que «It is the perceiver's presence, of course, which makes a humor act a humor act, simply because it is the perceiver who laughs». [Raskin, 1985:3]. El emisor/comediante, como explican Murray y Keefe [2016], depende de la complicidad del público, su receptor, que afirma su arte con su risa, y hasta que no llegan al encuentro, la función, no sabe cuál será la reacción del público. Como cualquier artesano, aprende con la experiencia el arte de contar un chiste y lo conseguirá sin equivocarse, pero con dificultad de explicar cómo lo hace.[3]

Tonda Mazón [2012] explica que, para que se produzca la risa, el receptor debe recibir un estímulo lingüístico o físico. Así que el contenido en el humor gestual debe ser una serie de acciones físicas estimulantes. Cada acción física es un signo, siguiendo a Kowzan [1997], y los signos y sus combinaciones «se sitúan tanto en el tiempo como en el espacio, lo que da lugar a un análisis y una sistematización todavía más complicados.» [Kowzan, 1997:127]. Bobes Naves [1997] detalla que la unidad debe tener solo un sentido para no crear un conflicto de forma y sentido en el espectador. Es decir, la acción física es un signo, y la combinación de varios signos puede transmitir otro signo. En el humor gestual la risa es la reacción esperada por parte del espectador para afirmar que el signo ha funcionado.

Mientras que las teorías están enumeradas, la lista de posibles elementos estimulantes es infinita. Aunque cada investigador las desglosa y las define de forma diferente, hay algunos elementos que se repiten, como por ejemplo sorpresa, contraste, repetición, equívoco, paradoja, absurdo, anticipación, disimulo, obviedad, y humor negro.[4]

En resumen, la teoría de la risa nos explica qué nos hace reír. Su práctica en el humor gestual se refleja en diferentes acciones físicas estimulantes que ejecuta el transmisor y lo afirma el receptor con su risa. Tanto las acciones físicas como el orden sistematizado de ellas puede provocar la risa, que es donde destaca Yllana con sus acciones físicas estimulantes y su sistematización.

3. De encuentro casual a «marca Yllana»

En 1987 se conocen David Ottone y Joseph O'Curneen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, donde estudian Imagen y Sonido. Los dos deciden asistir a un encuentro de jóvenes que quieren hacer teatro. En el primer encuentro, conocen a Juan Francisco Ramos y Fidel Fernández, alumnos de interpretación en la escuela Metrópolis. Los cuatro, junto a otras cuatro compañeras, deciden montar una obra de teatro. David Ottone propone *La cantante calva* de Eugène Ionesco, obra que estaba leyendo justo en esos días y que le parecía divertida. Así, explica Joseph O'Curneen[5], sin buscar mayor razón social o filosófica, comienzan a montar esta obra.

El grupo representó el montaje dos veces en la facultad y recibió buena acogida por parte del público. Poco después, a través de un contacto de Fidel Fernández, surge una oportunidad de crear una pieza corta para un evento de la UNESCO. La petición consistía en crear algo sin palabras para que un público de diferentes naciones pudiera entenderlo. Eso llevó a la compañía a crear *O*, inspirada en un cortometraje checo que cuestionaba el lenguaje y la comunicación, donde los intérpretes no podían decir nada más que las vocales *a* y *o* durante la función. La obra, que duró veinticinco minutos y se representó una vez en aquel evento, gustó tanto que sirvió como motor para que los jóvenes compañeros siguieran trabajando juntos. Y se convirtió en uno de los cimientos de lo que luego sería la firma de Yllana, humor gestual ruidoso.

> La experiencia de *O* fue determinante para la compañía. Ahí se fraguó un proceso de creación que aún sigue vigente y del cual destacaría cuatro características fundamentales: la creación colectiva o el trabajo en equipo; la constante exploración del lenguaje del gesto y la acción; el humor y el gag; y, por último, la enorme estima que tenemos hacia el público. [O'Curneen, 2007:8-9]

Tras la experiencia de *O*, los compañeros siguieron explorando su camino artístico. En 1991 se reunieron de nuevo para crear *¡Muu!*, con David Ottone como director y técnico y con Fidel Fernández y Juan Francisco Ramos, junto a Antonio de la Fuente y Marcelino, compañeros de la escuela de interpretación, como actores. También se incorporaron

Marcos Ottone, al mando de la distribución, y Joseph O'Curneen al año siguiente tras su regreso de Inglaterra.

¡Muu! es una obra de creación original, de larga duración, donde exploran el tema de la tauromaquia, el machismo y el nacionalismo a través del humor gestual ruidoso, con su huella personal de humor negro y rompiendo tabúes, huella que se puede ver hasta el día de hoy. Por eso, 1991 se considera como el año en el que se fundó la compañía y *¡Muu!* como su primera producción.

La obra cosechó una gran acogida por el público y la prensa. Estuvo en gira tanto a nivel nacional, sobre todo en cafés teatro, como internacional, donde gozó de más reconocimiento. Incluso llegó a participar en diferentes festivales en el extranjero[6]. El éxito fuera de España les dio la confianza para seguir adelante y fijar su forma de hacer humor. Sin embargo, admiten que sin el paso por los cafés teatro de Madrid, no serían lo que son. El trabajo íntimo y la cercanía del público constituyó un pilar importante en su forma de crear y actuar.

> Yllana se curte en los cafés teatro, sin decir esto es muy difícil hablar de la trayectoria de Yllana, no éramos nadie, no teníamos dónde actuar y actuamos en los garitos, cafés teatro, etc. Desde el primer momento, en cualquier espectáculo, el público es parte de lo que hacemos. Esta involucración constante con el público rompe desde el primer momento la cuarta pared.[7]

Mientras la obra *¡Muu!* sigue activa, la compañía crea su siguiente montaje: *Glub Glub* se estrena en 1994 y pone en escena una serie de *sketches* a los que lo único que les une es la temática marítima. Todavía inspirados por otros creadores (principalmente por Tricicle, además de influencias cinematográficas, como Monty Python, Charles Chaplin, Los Hermanos Marx o Lucille Ball), *Glub Glub* es la obra que recoge la gramática de Yllana en su versión más esencial[8].

En 1998 nace la obra *666*, obra que marca un hito importante en la trayectoria de la compañía. En esta obra mejoran y perfilan el lado técnico: el gesto, la onomatopeya, etc. El gran avance consiste en marcar el sello de la dramaturgia: humor negro, absurdo y exagerado. «Hay que reírse de todo, es sano y te hace pensar. Las tradiciones colocan la comedia como algo inferior, pero es un trabajo honesto y válido como lo que hace Hamlet»[9]. Junto a la actividad teatral, y gracias a la distribución y

a la evolución de la tecnología, la compañía podía permitirse contratar un técnico de sonido, quien poco a poco se convertiría en un intérprete más. Si hasta ahora tenían al director, David Ottone, como técnico y proveedor de efectos vocales en vivo, ahora podía quedarse en Madrid mientras la compañía estaba de gira, e involucrar a Yllana en otros proyectos.

El primer proyecto fue una colaboración con la compañía Sexpeare en la obra *Hipo*, estrenada en el Festival de Otoño de Madrid en 1999. «Los Sexpeare recorrieron los cafés-teatro de Madrid hasta que Yllana los descubrió y dirigió este *Hipo*, que es su primera obra con estructura teatral»[10].

En el año 2000 producen *Rock and Clown*, donde Yllana intenta aplicar su metodología a la música rock, y en 2001 producen *Spingo*, probando a unir el universo Yllana al movimiento y la danza contemporánea. Estos primeros amagos, que no tienen mucha repercusión en la prensa y tampoco larga vida escénica, son el germen de la paralela línea de creación de Yllana, en la que buscan fusionar su mundo con otros artistas y tipos de artes escénicas, como *Los Mejores Sketches de Monty Python* (2004) con L'OM Imprebís, o *PaGAGnini* (2007) con el violinista Ara Malikian, entre otros.

El siguiente hito en la trayectoria de la compañía se concibió con *Brokers* en 2008. De nuevo escogen un tema actual y doloroso, la crisis económica, y a través de cuatro brokers de la bolsa rompen todos los tabúes sobre la economía mundial. *Brokers* marca un punto de inflexión por el tema que tratan, pero, principalmente, por el gran salto de la parte tecnológica y su implicación en el montaje, lo que lleva a la compañía a otro nivel. A partir de *Brokers* empieza la época dorada de la compañía, con obras para adultos y otras para público familiar, que siguen en cartel incluso hoy en día.

En 2016, Yllana celebra sus bodas de plata, 25 años de creación, y decide juntar los mejores *sketches* de todo ese tiempo y llamar a la propuesta *Yllana 25/Lo Mejor de Yllana*. Es como si la propia compañía anunciara su marca y estilo. Yllana expone una propuesta escénica de humor que parece sencilla, y deja claro que ellos son los únicos que lo pueden ejecutar. La «marca Yllana» logra ser un sello de calidad, y se puede decir que la celebración del 25 aniversario es la fecha del siguiente hito en la trayectoria de la compañía.

Los productores y programadores saben que la «marca Yllana» es una apuesta segura para vender entradas y para que el público salga sonriente y satisfecho.

Yllana se ramifica y amplía su involucración en el sector cultural en la distribución de espectáculos, eventos y formatos audiovisuales, gestiona espacios teatrales, escuelas de teatro municipales en la Comunidad de Madrid y otros proyectos en el ámbito cultural. Todo sin dejar la producción propia y conjunta donde mantiene el humor ácido y sin barreras, anunciando su afianzada filosofía: reírse de todo.

El humor constituye un eslabón esencial entre el arte y la vida, y su teoría y práctica son imprescindibles para entender el estudio de la risa en el teatro. Es también lo que impulsa y justifica este escrito sobre Yllana, dado que esta compañía con presencia nacional e internacional lleva más de treinta años creando humor, mientras que en los estudios académicos no recibe apenas atención. Se puede encontrar a la compañía principalmente mencionada en diferentes resúmenes de programación (algo que puede deberse a su presencia abundante en la cartelera y en importantes festivales) y en otros pocos escritos.

La primera mención es en un artículo de Vilches de Frutos [1996] en el que habla de la situación de crisis de los teatros públicos a nivel nacional que llevó a varias reuniones del sector para definir la política que se aplicaría para 1995. Vilches de Frutos repasa la situación en las comunidades autónomas, sobre todo en Madrid, y menciona a festivales y grupos independientes como la novedad del año. Más adelante, desglosa los grupos independientes destacados, e incluye a Yllana con la obra *¡Muu!* representada en el teatro Alfil.

En la segunda mención, Almela [2000] escribe sobre las puestas en escena al final del siglo xx. En la segunda parte del ensayo, Almela se centra en aspectos extratextuales, basándose en la programación del teatro Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes desde 1995 hasta 1999. Almela repasa algunos elementos fundamentales de la puesta en escena. En el apartado del «Espacio escénico» incluye a *666* de Yllana como uno de los ejemplos que se pueden analizar para el estudio de la involucración del patio de butacas como parte del espacio escénico. A continuación, en el apartado «El color», menciona los trajes naranjas de los presos de la misma obra que, junto al fondo negro y la iluminación, apoyan al objetivo supremo que es el humor y la risa.

En la tercera mención, De Paco [2012] critica que los autores españoles contemporáneos no reciben un lugar justo en la cartelera nacional y aunque reciban una oportunidad, luego se quedan en el olvido. Sobre todo, critica a los teatros públicos. Con esta perspectiva revisa De Paco la cartelera de 2010, en la que Yllana aparece mencionada con *Brokers*.

Pérez-Rasilla [2016] resume el panorama teatral actual. En el primer capítulo sobre la herencia de la tradición inmediata, Pérez-Rasilla repasa la escena teatral, especialmente la madrileña, y señala que, a pesar de la situación «agravada por la crisis y por un desproporcionado IVA del 21% [hay] una intensa y variada actividad teatral» (Pérez-Rasilla, 2016:14). Al final del resumen, Pérez-Rasilla menciona las compañías comprometidas en renovarse en cada uno de sus montajes con calidad y compromiso. Junto a Sanchis Sinisterra, Ernesto Caballero, Angélica Liddell y Alberto Conejero, entre otros, aparece Yllana con *The Gagfather:* «una parodia-homenaje sobre el cine negro, basado en su humor gestual y onomatopéyico sin palabras, y en un riguroso trabajo de caracterización, al que contribuye otra compañía señera del panorama teatral madrileño: Morboria» [Pérez-Rasilla, 2016:19].

Otras menciones se pueden encontrar en el resumen de programación que hace Joan Muñoz [2012] sobre el teatro Safor en Gandia, Valencia o en la de Christi Cerdà Guardia [2016/2017] en su trabajo fin de máster llamado *Cartelera teatral en ABC de Madrid (2015-2016)*. Por último, como compañía referente de humor gestual, Yllana aparece en la tesis doctoral de Javier Gil Ares [2016], que habla de las orientaciones y ámbitos de aplicación de la expresión corporal, y en el resumen del coloquio sobre la obra *El conde Partinuplés*, por Óscar García Fernández en el Festival de Almagro de 2019. Fernando Gil, el director de *El conde Partinuplés*, comenta que abordó la dirección con lo que aprendió, a principio de su carrera, con Yllana sobre el humor y el absurdo.

Aparte de estas menciones, no se han encontrado trabajos académicos sobre Yllana debido, probablemente, a que al ser trabajo gestual, no hay textos escritos que se puedan analizar. De ahí que sea difícil analizar su dramaturgia y suelan ser solo mencionados. El único artículo dedicado a la compañía es el escrito *La risa, un objetivo serio de trabajo*, que aparece en el libro *La voz de los dramaturgos: el teatro español y latinoamericano actual* como entrevista a Joseph O`Curneen hecho por Susanne Hartwig [2008], que se publicó también como artículo en 2007 en la revista *Las puertas del Drama*, de la asociación de autores de teatro.

Mientras que la academia les dedica poca atención, el reconocimiento del público está más que demostrado. «En estos 31 años, Yllana ha producido 37 espectáculos teatrales representados en más de 16 000 ocasiones en 48 países, y vistos por cerca de 6 millones de espectadores»[11]. El sector cultural, que se encarga de señalar su reconocimiento a través de premios, galardona a Yllana en más de cuarenta premios nacionales e internacionales, por producciones propias, colaboraciones y por su trayectoria. Además, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha manifestado su interés por incluir a Yllana en su página web[12].

La prensa tampoco se queda indiferente y se pueden encontrar cientos de menciones en críticas, reseñas y artículos, tanto en periódicos como en revistas *online* y blogs. La mención de la compañía en la prensa va creciendo cada año y, sin entrar en la perspectiva de las dinámicas de comunicación, cada vez utilizan más la misma terminología: risa, carcajada, absurdo, humor y fórmula. La repetición de tipos de escenas y de ingredientes parecidos hace que la prensa intuya de forma natural (que no superficial) que Yllana tiene una fórmula.

Mientras la mayoría de los periodistas utilizan el término fórmula, como por ejemplo «La fórmula funciona desde hace mucho tiempo y el público acude a sus propuestas.» [Illán Illán, 2016] o «La fórmula magistral de Yllana sigue a toda máquina.» [Iriarte, 2015]. Almansa añade una clave para entender dicha fórmula y habla de fórmula de composición «Muy de agradecer en un contexto en el que, cada vez más, se impone la yuxtaposición como fórmula de composición, legítima, por supuesto (...) Yllana parece haber encontrado una fórmula infalible para hacer humor, y con los ejecutantes adecuados es capaz de hacer que ocurra la magia.» [Almansa, 2019][13].

Es decir, la diferencia sutil entre fórmula y fórmula de composición es que la primera es «manera fija de redactar algo»[14] y la segunda es «composición de una mezcla e instrucciones para su elaboración»[15]. Según Almansa, la fórmula de Yllana es la segunda opción. No tienen una sola ecuación, sino que crean estructuras basadas en las reglas del humor universal y eso es lo que les define como «marca Yllana».

4. La fórmula de composición

Para analizar la fórmula de composición se han analizado doce espectáculos[16]. De ellos, se ha observado el formato general de las obras, de las escenas y de las acciones físicas estimulantes que utilizan para componer los espectáculos. A falta de texto escrito, los ejemplos son la descripción de diferentes momentos en las obras, que apoyan la explicación de los elementos que forman parte de la fórmula de composición.

La sencillez de la dramaturgia es algo que permite a Yllana centrarse en su objetivo de conseguir la risa y profundizar en cada momento, buscando cómo exprimir cada propuesta en todas sus posibilidades. De forma habitual, los socios eligen el tema que les interesa tratar y lo trasladan a la sala de ensayos, en ciertas ocasiones con diferentes ideas primarias y en otras sin ninguna propuesta de partida, para arrancar el proceso de creación. Dividen su trabajo en dos partes: la creativa y la escénica.

> La dirección creativa es cómo se generan las ideas entre todos y con estas ideas, empezamos a jugar por muchas direcciones. [...] La dirección escénica es cuando la idea está montada y tiene forma más escénica. Es cuando empiezas a jugar con las energías y los tiempos, mueves las ideas de orden para que el espectáculo vaya hacia arriba.[17]

La metodología de la creación está basada en técnicas de improvisación y el resultado final es un conjunto de escenas. En este sentido, su trabajo es parecido al de una compañía de la comedia del arte[18]. Los actores, que son el recurso más valioso de la compañía, aportan tanto en la creación como en la improvisación en vivo y en directo, desde su propio abanico de herramientas, utilizándolas cuando creen conveniente.

La compañía tiene tres formatos de dramaturgia que permiten un sinfín de posibilidades de contenido. «Hemos generado un estilo, es verdad, pero en el fondo somos generadores de historias y eso no tiene fin»[19].

La primera es la de espacio-suceso: elegir un solo lugar y experimentar todo lo que podría suceder allí. Como por ejemplo *666* y todas las posibilidades de pena de muerte; *Star Trip* y todas las situaciones que acontecen en una nave espacial o *Zoo*, con diferentes propuestas de escenas de animalización. Estas obras tienen algún hilo conductor, pero es muy fino y no es más que un enganche secundario entre las escenas.

La segunda es temática: escenas sueltas unidas únicamente por un tema común. Como por ejemplo *Glub Glub* con el tema marítimo o *Gag Movie* con el tema del cine clásico, que no llevan hilo conductor. O también *Brokers*, sobre el mundo de las altas finanzas, y *Greenpiss* y la situación ecológica actual, que tratan un tema y también constituyen un fino hilo conductor.

La tercera es de argumento o trama, donde todas las escenas desarrollan un hilo conductor común. En estas obras sí que el argumento y la historia son el lazo principal entre las escenas. La primera obra que plantea una dramaturgia completa es *Far West* en 2012, y la más elaborada hasta hoy es *The Gagfather* en 2014.

Lo mismo pasa con las escenas dentro de cada obra. La compañía insiste en que siempre buscan la renovación y, efectivamente, en todas las obras incluyen nuevas estructuras. Sin embargo, hay cuatro estructuras de escenas que se repiten:

La primera, que se puede ver en casi todas sus obras, es la escena de presentación de personajes, que aprovechan para establecer las reglas del juego, como la rotura de la cuarta pared, el tipo de humor sin barreras, etc.

La segunda consiste en escenas de panel, que es una estructura ligera de marco de aluminio y tela, algo que es fácil de mover en el escenario durante la función. Los actores actúan detrás del panel y se ven solo sus hombros y la cabeza. El panel permite crear situaciones de absurdo y sorprender al público con apariciones inesperadas de personajes, objetos, etc. Es un recurso que «permite diferentes atmósferas, diferentes planos, que aproximan al actor al público en cierta manera, es muy cinematográfico»[20]. Como si el plano medio, de forma inconsciente o visual, estuviera más enfocado al ojo del espectador y creara la ilusión de que el suceso ocurre más cerca de él. Yllana empieza a utilizar este recurso desde sus principios, con la escena de los pájaros en *Glub glub* donde el panel es una simple estructura, y con el tiempo se va evolucionando. En *Zoo* sigue teniendo la misma forma sencilla, pero aquí representa una ducha y, más adelante, en *The Gagfather*, es una estructura donde se ve los hombros y cabeza, además de los pies, y representa un meadero.

La tercera escena es de teatro negro, que se puede ver en los ahorcados en *666*, los polluelos en *Zoo* o el restaurante japones en *Chefs*. Consiste en escenas con un fondo negro, en las que los intérpretes tienen un personaje cuya cabeza y tronco son propios, pero cuyas extremidades

son prótesis manipuladas por el propio intérprete o por otro intérprete que no es visible.

La última escena habitual es la escena coreografiada que empieza y acaba con una pista musical donde las acciones encajan con la música. A veces estas coreografías son un *sketch* dentro de una escena. Podemos ver escenas de coreografía en *666* con la guillotina; el final de la escena de presentación en *Far West* o el viaje del chef por el mundo en *Chefs*. *The Gagfather* es un caso particular, ya que incluye dos coreografías: una como *sketch* cuando los policías se cambian de ropa, y la otra es la escena en la casa del jefe de policía. El recurso se usa también como escena de cierre, para concluir la dramaturgia y subir el nivel de emoción, como en el caso de *Zoo* o *Brokers*.

Dentro de las escenas, Yllana utiliza signos de forma sistematizada, principalmente de acciones físicas y su apoyo sonoro, además de la relación con el público y otros signos secundarios. La explicación de dichos signos puede basarse en la detallada lista de Bergson. Pero como la composición de un espectáculo de humor gestual es de por sí compleja de entender por la cantidad de signos y sus combinaciones, en el caso de Yllana sería más conveniente resumir los elementos que usa en tres grupos principales: *Lazzi*, gag y *slapstick*. La diferencia entre el término anglosajón gag[21] y el *lazzi*[22] de la comedia del arte, que de forma coloquial se refieren a lo mismo (intervención del humor en la dramaturgia), la define Jacques Lecoq [2009] de la siguiente forma:

> La gran diferencia entre los gags y los *lazzi* es que estos últimos tienen siempre una referencia humana. El gag puede ser puramente mecánico o absurdo, salirse de una lógica para proponer otra; los *lazzi* siempre muestran algún aspecto de la humanidad de los personajes. [Lecoq, 2009:171]

Cuando Lecoq menciona «absurdo», «mecánico» o «aspecto de la humanidad», se puede entender que se refiere a la conceptualización de Bergson, juntando bajo estos títulos muchas posibilidades.

El *lazzi* incluye elementos con aspecto humano, entre ellos: (a) Forma física: dificultades físicas (ciego, cojo etc.), órganos deformados, vestuario especial y desnudos. (b) Forma interna: características arquetípicas (por ejemplo, «el enfadado», «el miedoso», «el terco») o cualquier forma de reacción extrovertida. (c) Equivocación por despiste, ilusión

o malentendido. (d) Asuntos del cuerpo humano: flujos naturales, como semen, pis o vómito, y sonidos naturales, como ronquidos o pedos. (e) Alusiones al sexo o los genitales.

Se pueden encontrar elementos de *lazzi* en todas las escenas, sin embargo, hay escenas que suelen estar más cargadas de este elemento, como las escenas de presentación de personajes. Por ejemplo, el planteamiento de la forma física e interna de los cuatro presos en la obra *666*; los cuatro policías en *The Gagfather* o los cuatro exploradores en *Zoo*.

El gag incluye todo lo que entra bajo la definición del absurdo. Es uno de los elementos que más define a Yllana, ya que sorprenden constantemente, tocan temas tabúes y proponen cualquier disparate, desde órganos que tienen vida propia hasta muertos vivos. Igual que el *lazzi*, el gag se puede encontrar a lo largo de sus obras. Sin embargo, hay escenas que utilizan más este recurso que otros, como escenas de panel o de teatro negro. Un ejemplo de escena de panel es la de los pájaros en *Glub Glub*, desde la creación del personaje de pájaro con su cuerpo de hombros y cabeza humana, manos en el panel, nariz de pico y con abanicos representando las alas. Ejemplo de teatro negro se puede ver con los polluelos en la obra *Zoo*, cuando el oscuro permite a los polluelos hacer diferentes acciones y movimientos absurdos.

Otra forma de creación de gag es el uso de la magia, como en la escena de la iglesia en *¡Muu2!* cuando se derrumba la estatua del santo, o la magia con la comida en la escena de presentación del chef principal en *Chefs*.

El tercer elemento sería el *slapstick*. Un elemento importante en la dramaturgia de Yllana es el uso del cuerpo mecánico. Lecoq incluye lo mecánico en el gag, pero para poder analizar los elementos principales de Yllana conviene separar la definición de Lecoq, de tal forma que lo absurdo se llamará gag y lo mecánico se denominará *slapstick*.[23] Siguiendo la teoría de Bergson «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo» (Bergson, 1984: 45-46).

Así que, bajo la definición del *slapstick* en la composición de Yllana, se puede incluir la violencia ligera o violencia no «real» (donde los actores son como dibujos animados y, por lo tanto, están protegidos). Además de otros comportamientos mecánicos de los personajes y acciones que imitan efectos cinematográficos: cámara lenta, cámara rápida, *rewind*, *fast forword*, etc.

Un buen ejemplo para entender lo mecánico se puede ver en la escena de los guiñoles en *Star Trip,* que empieza con uno de los astronautas pasando la aspiradora. Se comporta como una máquina en el sentido de que su voz hace el sonido de la aspiradora sonando así: ay-ay-ay-ay-ay-ay, con un efecto sorpresa cuando el sonido se convierte en una palabra reconocible: allí, allí, allí. Mientras el actor limpia, encuentra un DVD y se sienta a ver la TV. Aparecen tres muñecos de guiñol en una escena de panel. La escena es una parodia sobre la típica dramaturgia de guiñoles donde el avance de la historia es un *slapstick* de violencia ligera ejercida sobre otro.

Junto a los tres elementos principales, se pueden ver otros elementos secundarios, pero de mucha importancia en la composición: La intervención con el público de forma predeterminada o improvisada, y el uso del sonido realizado por los actores o intervenido por el técnico.

Se ha mencionado anteriormente al público, el oyente, como clave importante para completar el chiste. O'Curneen menciona el vínculo con el público como el cuarto pilar del trabajo de Yllana, y Ottone marca al público como esencial para entender la trayectoria de la compañía. La intervención con el público puede aparecer como escena completa o como un *sketch* dentro de una escena, y se pueden identificar dos tipos del recurso. El primero es la relación predeterminada con el público, como bajar al patio de butacas (los vaqueros en *Far West)*, subir a alguien del público al escenario (los comensales en el restaurante en *Chefs)* o dividir al público en dos grupos y que respondan a sonidos propuestos por el intérprete (la playa en *Greenpiss)*.

La segunda es la de contacto improvisado con el público, donde los actores están en escucha activa a lo que sucede en el aquí y ahora, compartiendo sus emociones y sensaciones con alguien concreto o con el público en general. Un ejemplo de ello es cuando uno de los monos en *Zoo* escupe por accidente la prótesis de dientes sobre el público, lo que provoca una risa espontánea en los actores, que comparten con el público.

La obra *Far West*, dirigida a una audiencia familiar, incluye mucha intervención con el público, desde el principio con miradas compartiendo lo que les pasa; juegos con los espectadores, que tienen que responder al canto de los indios; los vaqueros que bajan al patio de butacas, y la subida de invitados del público al escenario. Este último recurso, habitual para la compañía, se destaca en esta obra por su larga duración, de trece

minutos, y por ser la única vez que suben tres invitados al escenario, para crear un bar típico del lejano Oeste.

El uso de sonido es otro elemento importante en la dramaturgia de Yllana. A diferencia de gag, *lazzi* y *slapstick* que definen la teoría del humor a través del cuerpo, el sonido es un elemento de apoyo para afinarlos y asegurar el entendimiento del humor por el espectador. O'Curneen explica que la palabra tiene más fuerza que el gesto, y por eso ya desde los principios de la compañía utilizaron recursos de efectos sonoros para apoyar los chistes.

La compañía, que se autodefine como «humor gestual ruidoso» lo usa a través de la habilidad actoral que fabrica en vivo: sonidos, onomatopeyas y palabras sueltas. Por ejemplo, acompañando al *lazzi* en la presentación de los personajes en *Glub Glub*, que a través de su forma de tararear una canción entendemos sus emociones. En la misma escena, cuando dejan de caminar y empiezan a hacer autostop, acompañan las acciones físicas con sonidos de la situación: el coche que pasa, el viento, una mosca, etc.

A lo largo de los años entró también el recurso del *grammelot*.[24] El público tiene que completar el discurso en su cabeza entre gesto, *grammelot* y palabras sueltas. El actor Juanfran Dorado lo aplica cuando hace de jefe de policía en *The Gagfather*, en la escena del entierro de otro policía. Dorado comenta que es un recurso que le permite hablar en cualquier fonética, aunque si introduce unas pocas palabras conocidas, funciona mejor[25].

Con la evolución de la compañía, cada vez se involucra más la tecnología y menos la voz del intérprete. En este sentido, los actores se liberan del esfuerzo de diafragma, pero entra un intérprete más que requiere coordinación absoluta con los cuatro en escena. La coordinación debe producirse no solo en los gags, *lazzi* y *slapstick*, sino también en el vínculo con el público, predeterminado e improvisados.

Brokers es el hito del cambio de la dramaturgia, y lo podemos ver aplicado en toda la obra cuando la última escena destaca por la aplicación de este recurso. Es un caso único de la compañía: es una escena que dura veinte minutos, compuesta por una coreografía precisa que mezcla música y efectos sonoros de todo lo que ocurre en escena. La escena es tan precisa que no deja al público un momento para reír y descargar el estrés, así que provoca mucha emoción.

5. La fórmula de composición en *666*

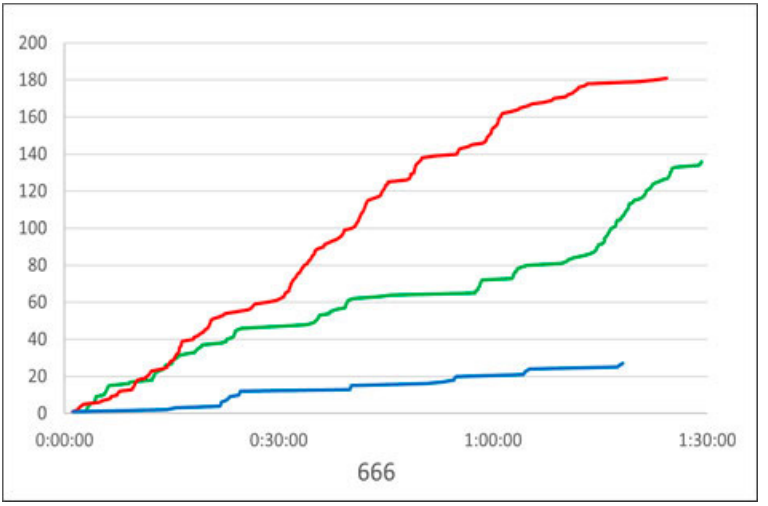
Con la definición de los formatos y elementos que utiliza Yllana, se pretende entender cómo se organiza y se combina para construir sus espectáculos y su fórmula de composición.

A continuación, se hará un análisis breve del uso de los elementos principales en la obra *666*.

Lo primero ha sido escuchar los golpes de risa en el patio de butacas y reflejarlos en una tabla, marcando hora, minuto y segundo en el que tienen lugar. Los segundos sólo reflejan una reacción de risa (ni aplausos ni elementos que no han recibido reacción de risa y tampoco la duración de la risa).

Se pudo contar en la obra, que dura 93 minutos, un total de 529 golpes de risa, un promedio de 5.69 golpes de risa por minuto, es decir, cada 10 segundos aproximadamente. La alta frecuencia de los chistes crea de por sí una regularidad por la cercanía entre uno y otro. Por tanto, parte de la fórmula es incluir muchos signos estimulantes en la composición.

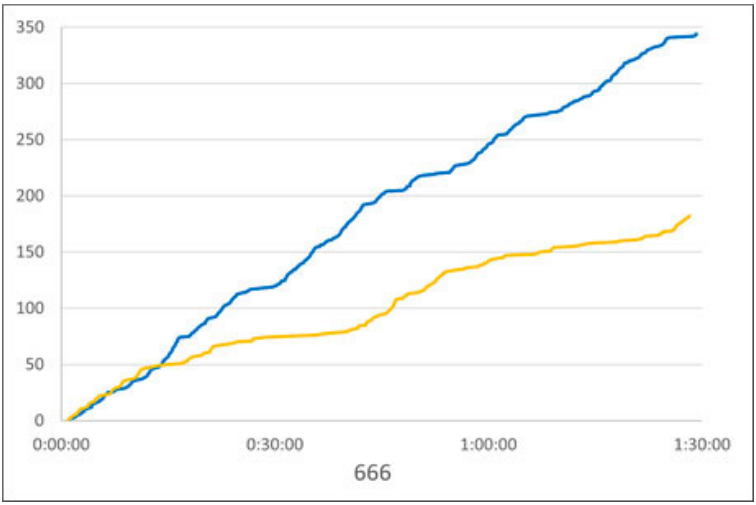
A continuación, al lado de cada segundo con un golpe de risa, se marcó qué ocurrió en el escenario justo antes, tanto los elementos básicos como de público o de sonido. En el siguiente gráfico se puede ver la evolución de los tres elementos básicos y la relación entre ellos:



Leyenda: Rojo/Gag, Verde/Lazzi, Azul/Slapstick

Se puede ver que los tres elementos empiezan desde el principio y hasta el final, lo que indica que son necesarios para mayor resultado de risa. Las líneas en rojo del gag y en verde del *lazzi* empiezan ceñidas y, a medida que avanza la obra, baja el uso de signos con factor humano (*lazzi*) y el absurdo, por medio del gag, toma prioridad. La línea azul del *slapstick* está separada de los otros dos elementos, en una posición bastante inferior, lo que indica que es un recurso que utilizan menos, pero sí a lo largo de toda la obra.

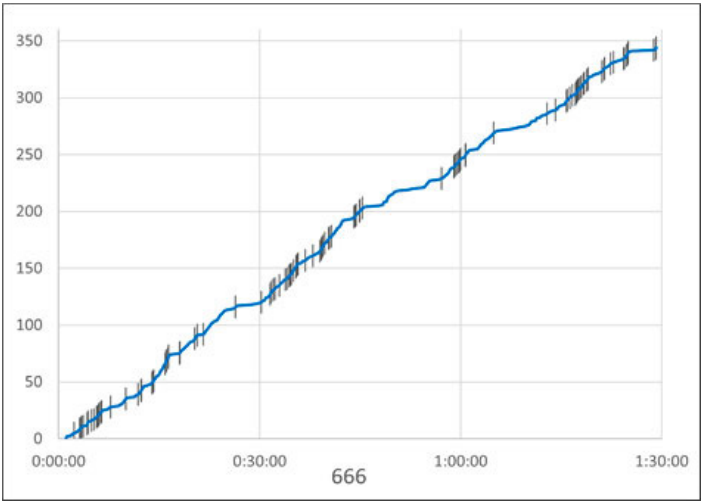
En el segundo gráfico se ha hecho una comparación entre el uso de los elementos básicos en general (línea azul) y los elementos que reflejan risa por la interacción con el público (línea amarilla):



Leyenda: Azul/Elementos básicos, Amarillo/Interación con el público

Aquí también las dos líneas permanecen desde el principio hasta el final. La línea de elementos básicos asciende de forma regular y por encima de la línea de la interacción con el público. Es decir, hay más gag, *lazzi* y *slapstick* que vínculo con el público. Sin embargo, en ningún momento dejan el contacto con el público. También se puede observar que los primeros 15 minutos las dos líneas están completamente ceñidas, lo que indica la importancia de dedicar los primeros minutos al público.

Por último, se propone observar la frecuencia del uso del sonido por los actores durante la acción (la obra estrenó en 1998 cuando el uso de apoyo tecnológico era aún minoritario). Por eso, al lado de cada golpe de risa y su correspondiente elemento principal, se marcó el elemento de la voz, si lo hubiera. De ahí se dibujó el gráfico, marcando la frecuencia del apoyo de la voz (rayas negras) encima de la regularidad de los elementos básicos (línea azul).



Leyenda: Azul/Elementos básicos, Negro/apoyo vocal

Podemos ver que desde el principio hasta el final hay apoyo sonoro por los actores. Cuanto más absurdo hay en la obra, más apoyo sonoro será necesario, bien para explicar mejor lo sucedido, o bien por abrir más posibilidades de expresión de los personajes. Hay dos momentos (minuto 45 y minuto 60) donde no hay apoyo de la voz a los elementos básicos. En esas dos ocasiones ocurre porque son escenas de coreografía donde hay música alta que domina la escena.

6. Conclusión

Dentro del estudio de la risa en el teatro se pueden enfocar las investigaciones en diferentes direcciones. Aquí se han resumido las teorías

principales de la risa, desde un punto de vista universal. Las teorías permiten entender qué hace reír al ser humano, independiente del contenido, sea más local o menos. El humor gestual puede llegar a más audiencia, al ser un lenguaje más universal, pero los signos pueden ser más difíciles de entender, sobre todo cuando muchas imágenes creadas se basan en el absurdo, lo que exige otros recursos para asegurar que el público lo comprende. Aunque la risa en el espectáculo de humor es una herramienta para el manifiesto del contenido, es también la afirmación de que la imagen creada en escena se ha entendido.

Yllana ha encontrado una forma sólida utilizando una fórmula de composición. Parte de tres formatos de espectáculos (temáticas, espacio-suceso o trama), estructuras de escenas y se basa en el cuerpo como fuente de tres elementos básicos: gag, *lazzi* y *slapstick*. Deja la voz y los efectos sonoros y tecnológicos para apoyar la dramaturgia; está siempre abierta a nuevas propuestas, como la magia, para apoyar lo que quiere contar, e incluye al público como partícipe activo.

Todo unido le permite aplicar signos estimulantes que pueden estar acordes a las diferentes teorías del humor. La teoría biológica se puede ver en los momentos con el público, ya que une a los espectadores. La teoría de la superioridad se expresa también en los momentos con el público, donde se crea situación de superioridad: el actor sobre el público o al revés. Esta teoría de superioridad se puede ver reflejada también por medio de los *slapstick* en los momentos de violencia ligera. La teoría de la incongruencia y la teoría de la sorpresa se reflejan en las escenas de panel o teatro negro, y en todos los acciónes fisicas que entran bajo la definición del gag y algunos de *slapstick*. Las teorías ambivalentes pueden incluir tanto gag como *lazzi*, ya que incluyen emociones, aunque contradictorias. La teoría de la relajación y alivio junto a la teoría psicoanalítica también se reflejan a través del gag. Por último la teoría configuracional se puede reflejar con todos los efectos sonoros que aporta el actor o el técnico en el momento adecuado, y también con las escenas de coreografía donde el actor encaja su movimiento en una canción cerrada.

Para entender el funcionamiento del humor de Yllana se han contado las risas en el patio de butacas en doce obras proporcionadas por la compañía. En el caso de *666*, se ha podido ver una relación ceñida y continua entre los elementos a lo largo de toda la obra. Por lo tanto, se concluye que no solo importan las herramientas utilizadas, sino la forma

en la que están configuradas en su conjunto. La creación de una base de datos completa de las obras y su análisis de comparación se queda pendiente, ya que su amplitud y complejidad no se ha podido reflejar en este escrito para no sobrepasar el marco del trabajo. Pero sí abre nuevas preguntas, ¿cuáles son las reglas para intercalar los elementos dentro de la composición? y ¿cómo configura Yllana los elementos en su conjunto para asegurar la máxima reacción de risa?

Lo que sí se puede observar a través de la repetición de los formatos y elementos, es que sí hay forma metódica, aunque los creadores afirman que su trabajo, como artistas creadores, es de intuición y de ideas al azar. En esta forma metódica, no hay reglas cerradas, sino reglas abiertas para componer cada vez una pieza diferente. Yllana ha construido una fórmula que está tan bien organizada y perfeccionada que se puede considerar como marca. La «marca Yllana» incluye estilo de humor gestual ruidoso, filosofía de humor negro y absurdo para poder reírse de todo, priorizando siempre como primer objetivo al espectador y su risa.

7. Obras citadas

Almansa, P. G. (25 de marzo de 2019). The Gagfather, *Time Out*. <The Gagfather (timeout.es)> (Consultado en 15/10/2023).

Almela, M. (2000). Puestas en escena fin de siglo, *Signa-Revista de la Asociación Española de Semiótica* (9), 119-153. <Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 9, 2000 | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com)> (Consultado en 15/10/2023).

Arjun C., Ashwin K. V., Stanislaw A., Mohit B., Dhruv B., C. Lawrence Z., Devi P., Virginia T., TTI-Chicago y Facebook AI Research (2016). We are humor beings: understanding and predicting visual humor. *ArXiv:1512.04407* <arxiv.org/pdf/1512.04407.pdf> (Consultado en 15/10/2023)

Bergson, Henri (1984). *La risa*. SARPE.

Blanco Mallada, L. (2009). El humor en el cine, *Trama e Fondo* (27), 55-68. <INICIALES_27.qxp (tramayfondo.com)> (Consultado en 15/10/2023)

Bobes Naves, Mª.C. (1997). Posibilidades de una semiología del teatro. En María del Carmen Bobes Naves (Ed.), *Teoría del teatro*, 296-322. Arco/libros S.L.

Castro, S. J. (2014). *Sobre la belleza y la risa: ensayo de ontología estética*. Editorial San Esteban.

Cerdá Guardia, C. (2016/2017). *Cartelera Teatral en ABC de Madrid (2015-2016)*, [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. <Cartelera teatral en ABC de Madrid (2015-2016) - e-spacio (uned.es)> (Consultado en 15/10/2023).

Cuéllar, C. (1998). El mecanismo mágico: definición y descripción del "gag" cinematográfico. *Semiosfera* (8), 65-88.

De Paco, M. (2012). El teatro en 2010. *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas* (9-10), 115-125. <El teatro en 2010 - Dialnet (unirioja.es)> (Consultado en 15/10/2023)

Fernández Valbuena, A. I. (2006). *La Comedia del Arte: Materiales escénicos*. Editorial Fundamentos.

Fo, D. (1998). *Misterio Bufo*. Ediciones Siruela S.A.

Freud, S. (2010). *Obras completas: El chiste y su relación con lo inconsciente:1905*. Amorrorto editores.

García Fernández, Ó. (2021). Crónica de la representación de El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer de Ana Caro Mallén (Fundación Siglo de Oro) en Rafael Gonzales Cañal y Almudena García Gonzáles (Ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*, pp. 189-196. Universidad de Castilla-La Mancha. <Crónica de la representación de El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer de Ana Caro Mallén (Fundación Siglo de Oro) (uclm.es) > (Consultado en 15/10/2023).

Garfein, H. y Gordon, M. (1978). The Adriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte. *The Drama Review: TDR* (22/1), 3-12. <The Adriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte on JSTOR (clc.org)> (Consultado en 15/10/2023).

Gil Ares, J. (2016). *Los contenidos de la expresión corporal en el título de grado en ciencias del deporte*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <Relevancia de los contenidos de expresión corporal por parte de los alumnos de grado en Ciencias del Deporte - Dialnet (unirioja.es)> (Consultado en 15/10/2023).

HARTWIG, S. (2008). Compañia Yllana (Madrid, 1987) en Hartwig Susanne y Portel Klaus (Ed.), *La voz de los dramaturgos: el teatro español y latinoamericano actual*, 189-196. Niemeyer. <La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual - Google Libros> (Consultado en 15/10/2023).

ILLÁN ILLÁN, A. (24 de diciembre de 2016). De risas con Yllana en el Teatro de Rojas. *ABC Toledo*. <De risas con Yllana en el Teatro de Rojas (abc.es)> (Consultado en 15/10/2023)

IRIARTE, V. (30 de diciembre de 2015). Tres estrellas Michelín. *Noticias de Navarra*. <Diapositiva 1 (yllana.com)> (Consultado en 15/10/2023).

JÁUREGUI, E. (2008). Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* (03,01), 46-63.

KEITH SPIEGEL, P. (1972). Early Conceptions of humor:Varieties and issues en Jeffrey H. Goldstein y Pual E. McGhee (Ed.), *The psychology of humor*, 3-39. Academic Press.

KOWZAN, T. (1997). El signo en el teatro en María del Carmen Bobes Naves (Ed.), *Teoría del teatro*, 121-153. Arco/libros S.L.

KRICHTAFOVITCH, I. (2006). *Humor theory; Formula of laughter*. Outskirts Press.

LECOQ, J. (2009). *El cuerpo poético*. Alba Editorial.

LISTER, L. J. (1994). *Humor as a concept in music*. Peter Lang GmbH.

MORO, A.L. (1993). A semiotic interpretation of the "Lazzi" of the "Commedia dell'Arte". *Theatre Symposium*. (Jan 1, 1), 66-76 <A Semiotic Interpretation of the "Lazzi" of the "Commedia dell'Arte" - ProQuest> (Consultado en 15/10/2023).

MUÑOZ, J. (2012). Les arts escèniques a la Safor (II) (el decreixement), *Safor* (4), 125- 151. <Les arts escèniques a la Safor (II) (el decreixement) (upv.es)> (Consultado en 15/10/2023).

MURRAY, S. Y KEEFE, J. (2016). *Physical theatres*. Routledge.

NORRICK, N. R. Y CHIARO, D. (2009). *Humour in interaction*. John Benjamins Pub. Co.

O'CURNEEN, J.M. (2007). La risa, un objetivo serio de trabajo. *Las puertas del drama* (31), 8-11. <Drama31:Drama31 (aat.es)> (Consultado en 15/10/2023).

OLSON, E. (1968). *The theory of comedy*. Indiana University Press

Paulus, T. y King, R. (2010). Introduction: restoring slapstick to the historiography of american film en Paulus Tom y King Rob (Ed.), *Slapstick Comedy,* 1-17). Routledge. <ProQuest Ebook Central - Reader> (Consultado en 15/10/2023).

Pérez-Rasilla, E. (2016). Notas para un panorama del teatro español actual, *Teatro en España: perspectivas para el siglo XXI* (7), 13-28. <Núm. 7 (2016): Teatro en España: perspectivas para el siglo XXI | Cuadernos AISPI (ledijournals.com)> (Consultado en 2/11/2023).

Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. D. Reidel.

Schere J. (2020). Antecedentes del slapstick en la comedia de Menandro: Lanzamiento de objetos, golpes, tropezones y caídas cómicas. *Co-herencia* (18/35), 53-75.

Tonda Mazón, J. (2012). La risa desde la ciencia en Gidi, Claudia y Munguía, Martha Elena (Ed.), *La risa: Luces y sombras/Estudios disciplinarios,* 193-207. Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V. <Digitalia Visor (oclc.org)> (Consultado en 15/10/2023).

Trahair, L. (2007). *The comedy of philosophy: sense and nonsense in early cinematic slapstick*. State University of New York Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/reader.action?docID=3407430&ppg=1> (Consultado en 15/10/2023).

Vilches de Frutos, Ma .F. (1996). Temporada teatral española de 1993-1994. *Anales de la literatura española contemporánea* (21/3), 385-422. <https://www.jstor.org/stable/27741329> (Consultado en 15/10/2023).

Entrevistas realizadas por Adí Bar Gera:

David Ottone, socio y director artístico de Yllana, el 11 de mayo de 2022

Fidel Fernández, socio y actor de Yllana, el 23 de mayo de 2022

Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002, el 7 de abril de 2022

Material de producción de la compañía Yllana prestada para el estudio:

Glub Glub (1994)_ grabado en Fringe 1996
666 (1998)_ grabado en Alfil 2010
Splash (2002)_ sin datos de la grabación
Star Trip (2003)_ grabado en Alfil 2010
Brokers (2008)_ grabación de: Alfil 2012
Zoo (2009)_ sin datos de la grabación
¡Muu2! (2011)_ grabado en Alfil 2014
Far West (2012)_ sin datos de la grabación
The Gagfather (2014)_ sin datos de la grabación
Chefs (2015)_ sin datos de la grabación
Gag Movie (2018)_ sin datos de la grabación
Greenpiss (2020)_grabación en Las Rozas

8. Notas

1 Basado en entrevistas realizadas por Adí Bar Gera en 2022, como parte de su trabajo fin de máster, a David Ottone, socio y director artístico; Fidel Fernández, socio y actor, y Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002. Además de la entrevista a Joseph O`Curneen, socio y director artístico, hecha por Susanne Hartwig [2008].

2 Idem

3 «Un ebanista sabe cómo dar a la piedra para sacar la forma, cuánta fuerza poner en cada golpe, pero no lo puede explicar, en nuestro caso es lo mismo, sabemos cuánta presión dar para sacar la risa en cada gag, pero no lo podemos explicar». Entrevista realizada por Adí Bar Gera a Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002, el 7 de abril de 2022.

4 La sistematización y organización de los signos ya la mencionó Bergson: «El objetivo es siempre el mismo, introducir en los acontecimientos cierto orden matemático, dejándoles, no obstante, el aspecto de verosimilitud, es decir, de la vida». [Bergson, 1984:93]. En 1985 Víctor Raskin propone una sistematización en su libro *Semantic Mechanisms of Humor*, y en 2006 Igos Krichtafovitch, en su libro *Humor theory; Formula of laughter*, organiza el humor con ciertos elementos que le permiten sumar y restar para llevar a cabo el humor.

[5] «Y no es que fuera por un hecho causal, como si Ionesco, con su protesta sobre la insensatez humana, con su ataque al significado lingüístico, y con su notorio y disparatado final del colapso total de la semántica nos hubiese transformado en neófitos de una filosofía seudo-nihilista que protestarían sobre la inutilidad de la palabra. No, no fue así. Todo fue, más bien, producto del azar». [O'Curneen, 2007:8]

[6] Festival Printemps des Courges de Toulouse (1995), donde recibió el premio Courge D'Or y fue invitada al Festival Fringe en Edimburgo (1993), una invitación prestigiosa y poco habitual en festivales tan importantes a nivel internacional.

[7] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a David Ottone, socio y director artístico de Yllana, el 11 de mayo de 2022.

[8] «Fíjate la escuela que es *Glub Glub*, tiene humor gestual, mimo, payaso, cuerpo y onomatopeya, sonido y en qué momento respirar. No hay método, pero sí hay una metodología. Si todos los que entran a Yllana hacen una temporada *Splash* o *Glub Glub*, hasta que estas respiraciones y la capacidad sonora y corporal sean naturales, ya tienen la mitad hecha». Entrevista realizada por Adí Bar Gera a Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002, el 7 de abril de 2022.

El ejemplo más destacado es la escena de los pájaros. Es una escena de panel y tiene animalización, sonidos y onomatopeyas, ritmo, sorpresa y rompe tabúes. La escena surge en *Glub Glub* en 1994 y hoy sigue vigente en el espectáculo *Yllana 25/Lo mejor de Yllana*, o de forma autónoma cuando son invitados a programas de televisión.

[9] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a Fidel Fernández, socio y actor de Yllana, el 23 de mayo de 2022.

[10] Ficha artística de «Hipo» (1999) - Yllana (cervantesvirtual.com) (página consultada el 5/06/2023).

[11] ¿Quiénes somos? — YLLANA (página consultada el 12/10/2023).

[12] Presentación del portal de Yllana - Yllana (cervantesvirtual.com) (página consultada el 12/10/2023).

[13] La cita con sus erratas quedó igual a la original.

[14] Segunda definición según la RAE fórmula | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE (Página consultada el 12/10/2023).

[15] Tercera definición según la RAE fórmula | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE (Página consultada el 12/10/2023).

[16] El escrito está basado en doce obras: *Glub Glub* (1994), *666* (1998), *Splash* (2002), *Star Trip* (2003), *Brokers* (2008), *Zoo* (2009), ¡Muu2! (2011), *Far West* (2012), *The Gagfather* (2014), *Chefs* (2015), *Gag Movie* (2018), *Greenpiss* (2020). Las doce provienen de momentos diferentes del recorrido de cada obra y en teatros distintos, por necesidades de producción.

[17] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a David Ottone, socio y director artístico de Yllana, el 11 de mayo de 2022.

[18] «Las acciones que deben realizar los actores, junto a otros datos prácticos propios de un libro de dirección, y con todo ello se compone un scenario (scenari es su plural), es decir, un conjunto de escenas (scene)». [Fernández Valbuena, 2006:14].

[19] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a David Ottone, socio y director artístico de Yllana, el 11 de mayo de 2022.

[20] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002, el 7 de abril de 2022.

[21] El término anglosajón se refiere a una pequeña rutina independiente que puede aportar a la trama o no. El gag también recibe una definición general por los investigadores, por ejemplo, «The gag is one of those devices that every theorist likes to define according to his or her own criteria, stipulating whether it is improvisatory or planned, visual or performative, instantaneous or linear, distinguishable or not from other kinds of comic effects and so forth». [Trahair, 2007:44]. Según Cuéllar [1998], se denomina gag a las improvisaciones que utilizan los artistas para recuperar la atención y simpatía del público. Blanco Malladas [2010:59-60] lo define como unidad propia que, por un lado, interrumpe la linealidad del discurso y, por otro lado, amplía su lógica y que es elemento básico en el humor cinematográfico.

[22] El término *lazzi*, que viene de la comedia del arte, son dinámicas o rutinas que conocen los actores y que aplican según el acontecimiento puntual en cada montaje y en cada escena. Los investigadores incluyen todo tipo de intervención como *lazzi* «"comic business", "comic episodes or "comic routines"» [Moro, 1993:66]. «The *lazzi* can refer to comic routines that were planned or unplanned and that could be performed in any of dozen of plays» [Herschel Garfein, Gordon y Turci, 1978:5] o «se trata de esas inutilidades que no consisten más que en el juego que inventa el actor siguiendo su ingenio». [Riccoboni (1728b: 65) en Fernández Valbuena, 2006:44].

[23] Según Trahair (2007), el *slapstick* no es fiel a la narrativa y normalmente aparece de forma independiente. Citando a O'Curneen [2007:9] el arte de estos hechos de suerte y mala suerte de golpes, bofetadas, tropezones, etc. se denomina en inglés *slapstick*. Scherer [2020], que define el *slapstick* de la misma manera, añade que el origen del nombre viene de la espada de madera que utilizaban para pegar en los espectáculos de la comedia del arte. Con el tiempo se convirtió en género escénico teatral y hoy lo conocemos como la parte principal en la definición del cine mudo. Paulus & King (2010) llaman al género cinematográfico *Slapstick Comedy* y a los intérpretes comediantes de *slapstick*.

[24] «Lenguaje onomatopéyico basado en las cadencias y los tiempos de lenguaje oficial, que los juglares empleaban para no ser censurados.». (Fo, 1998:13).

[25] Entrevista realizada por Adí Bar Gera a Juan Francisco Dorado, actor de Yllana desde 2002, el 7 de abril de 2022.

APRENDER A ENSAYAR EN EL MARCO DE LA TÉCNICA INTERPRETATIVA DE JORGE EINES. LA CONSTRUCCIÓN DE ALGO AGREGADO AL MUNDO

LEARNING TO REHEARSE WITHIN THE FRAMEWORK OF JORGE EINES' ACTING TECHNIQUE. THE CONSTRUCTION OF SOMETHING ADDED TO THE WORLD

Aldo Rubén Pricco
Universidad Nacional de Rosario
https://orcid.org/0000-0002-2589-4755

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.10
ISSN 2444-3948

Resumen: No resulta abundante en español la literatura teórica y técnica y sobre la actuación teatral. En esa vacancia, emerge la obra de Jorge Eines, como una indagación, reflexión y ordenamiento de las categorías y procedimientos para construir presencias escénicas eficaces, capaces de asistir una composición de personaje no sujeta a estereotipos, que cautive la expectación. La propuesta einesiana constituye un entramado de criterios teóricos y derivaciones metodológicas de una particular síntesis y superación de presupuestos de la tradición stanislavskiana. Se trata de conceptos, procedimientos y actitudes provenientes de la teatrología, la filosofía y otras disciplinas, que pueden emplearse para construir personajes e inscriben el programa actoral en eventuales poéticas y técnicas, para configurar una genuina ética del trabajo artístico. En este artículo, basado en experiencias personales con el teórico, profesor y director argentino y en sus ocho publicaciones específicas,

realizamos un sucinto recorrido por las nociones fundamentales de su sistematización.

Palabras Clave: técnica interpretativa; Jorge Eines; teoría teatral; metodología de la actuación teatral; entrenamiento actoral.

Abstract: Theoretical and technical literature and that one related to acting is certainly not abundant in Spanish. It is in this vacancy that Jorge Eines shows up as an inquiry, a reflection but also as a way to structure the categories and procedures to create an effective stage presence capable of assisting a character composition, not subject to stereotypes, that can create expectancy. The Einesean proposal represents a framework of theoretical criteria and methodological outcomes of a special synthesis and overcoming of assumptions related to the Stanislavskian tradition. These are concepts, procedures and attitudes that derive from theatrology, philosophy and other disciplines that can be used to create characters, they inscribe the acting planning in potential poetics and techniques in order to shape a genuine ethics of artistic work. In this article, based on personal experiences with the Argentine theorist, professor and director, and on his eight distinctive publications, we present a brief itinerary through the fundamental ideas of his systematization.

Key Words: acting technique; Jorge Eines; theatrical theory; acting methodology, acting training.

Sumario: 1. Introducción. Presupuestos y preludios de un sistema de actuación. 2. La creencia lúdica de la conducta del personaje: el «previo», la imaginación y la contingencia. 3. La Técnica como un andamio. 4. Conclusiones provisorias.5. Obras citadas.

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)

Aldo Rubén Prico. Doctor en Humanidades y Artes y Posdoctorado en Teatro por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Actor, director, docente e investigador teatral. Profesor en Letras. Catedrático de «Lengua Latina II». Director del Centro de Investigaciones Teatrales (FHyA, UNR). Catedrático de «Introducción a la tradición técnica escénica de Occidente», «Retórica escénica» y «Metodología de la investigación escénica», Licenciatura Artes Escénicas/UNR. Director del «Teatro de la Universidad»-UNR. Dictó seminarios y publicó trabajos de su especialidad en universidades de Alemania, Argentina Brasil, Colombia, España y Portugal. Autor de *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica* (Biblos, 2015).

Lo técnico es el preguntar
Jorge Eines, *Repetir para no repetir*, pág. 124.

1. Introducción. Presupuestos y preludios de un sistema de actuación

En la tradición técnica interpretativa teatral de Occidente es posible rastrear preocupaciones fundantes y constantes, a pesar de los diferentes sujetos culturales y de las éticas y poéticas teatrales. En ese sentido, no solo las concepciones del estar y hacer escénicos, sino también sus formulaciones de entrenamiento devienen objeto de estudio, en vinculación con sus particulares contextos culturales, económicos, ideológicos y estéticos, relacionados con la dimensión somática performativa propia de los eventos conviviales espectaculares.

Aunque pareciera que el comienzo de la tradición stanislavskiana, hacia fines del siglo XIX, inauguró la especulación sobre la actoralidad, en tanto condición psicofísica apta para lograr con la presencia escénica una creencia estética en el auditorio, existen registros, en varios soportes, que atestiguan un itinerario de reflexiones sobre la técnica actoral fundado en una clara isotopía de la que emerge —a nuestro juicio, de modo más que evidente— un propósito escénico y una hipótesis sobre la consecución del mismo.

Ese propósito consiste en dotar al individuo actuante de herramientas para ser creído, es decir, para construir verosimilitud en su conducta de ficción, mientras que la hipótesis acerca de cómo obtener y apropiarse de esas herramientas se fundamenta en la coincidencia (concreta o buscada como efecto) entre una instancia «interna» y la manifestación externa, somática escénica, de esa «experiencia» del actor-personaje. Al hablar de verosimilitud no nos referimos a una analogía con los comportamientos de la cotidianeidad, sino a una coherencia interna de un sistema semiótico, que habilita que la recepción dé crédito a la ficción, en tanto esta mantenga homogeneidad, porte sus propias reglas y lógicas y responda a los presupuestos preliminares (Cf. Todorov, 1970).

Desde estos presupuestos, la técnica actoral no constituye un «en sí», un conjunto de procederes derivados de la praxis y luego sistematizados y transmitidos, sino una entidad en plena dependencia y complementariedad con los auditorios, los públicos, la expectación y las series

sociales.[1] En efecto, los ojos y oídos ajenos, que otorgan entidad ontológica a los cuerpos escénicos, se erigen en la ineludible referencia a los procesos perceptivos de los espectadores. Ahora bien, esa «espectación» que la actuación escénica está obligada a convertir en «expectación»[2] se vincula con los procedimientos técnicos para construir una conducta ficcional (personaje) creíble y, a la vez, alejada de la copia o reiteración de clisés.

En esa línea podría pensarse la reacción de Meyerhold (1979, teatralidad de «convención consciente») a la primera fase del método stanislavskiano —memoria emotiva, información acumulada que se trata de expresar después en la escena como sustento de emocionalidad y credibilidad—, gracias a la generosidad de su maestro al otorgarle experimentar en su Estudio. Una de las hipótesis más frecuentes acerca de la oposición de Meyerhold al realismo «psicológico» y su superación, con la consecuente búsqueda —tradiciones circenses y de teatro popular mediante— de dispositivos de entrenamiento y de composición actoral, consiste en la diferenciación tajante de las experiencias y propósitos de Stanislavski. Ya Eines en 1985 mencionaba una búsqueda conjunta de ambos directores de la creeencia expectatorial, pero por caminos divergentes: de «adentro» hacia «afuera» en el creador del método y de «afuera» de parte de Meyerhold (el encuentro en la mitad del túnel entre ambos maestros que fundamenta *Alegato en favor del actor*).

Mientras la acumulación racional de datos («primer» Stanislavski), pensada como trasladable al comportamiento escénico, implicaba una dificultad evidenciada en ese pasaje y en su eficacia para construir verosimilitud, Meyerhold experimentó una migración de todas las preocupaciones actorales al cuerpo y su expresión externa. Así, la «biomecánica» supuso la mostración de un cierto «exceso»[3] que permitió —casi— una epifanía para Stanislavski: tomar consciencia del somatismo meyerholdiano condujo a la formulación de las «acciones físicas» como una metodología de la búsqueda de interacciones (improvisación de por medio) para provocar estados emocionales propios de la escena, es decir, no provenientes de la vida personal de los intérpretes.

Se trata de un proceso de tesis (Stanislavski 1º), antítesis (biomecánica de Meyerhold) y síntesis (Stanislavski 2º, de las acciones físicas) que partió de factores no solo específicos de la dinámica escénica, sino de las relaciones entre esta y sus recepciones y actividades expectatoriales, también afectadas por los contextos sociales y artísticos.

De acuerdo con estas consideraciones, una técnica no surge de la nada, sino que se conforma desde una experiencia propia y corporal de un saber implícito que, a través de su análisis, de la razón, de la necesidad de establecer un simulacro de estabilidad de lo efímero —al saber qué es lo que se sabe—, deviene saber explícito y configura, por ende, un atajo para arribar a resultados pretendidos. Así, se va creando una tecnología *ad hoc*, una serie organizada de reglas, ejercitación y repertorios tendientes a tres campos posibles: el entrenamiento (logro de una predisposición psicofísica), la composición (*poíesis*, *fictio*) y la didáctica (modos de la transferencia). Al respecto, el maestro Eines afirma en la conversación 12 de *La astucia del cuerpo*: «Hay que teorizar, no tenemos otra opción. Algo queda. Una formulación teórica va permitiendo que algunas cosas tan resistidas se vayan haciendo tangibles» (Eines, 2019, pág.153).

Justamente, la técnica interpretativa de Jorge Eines supone una serie organizada de momentos (a veces, con relación de simultaneidad) que sustentan los «agarres» del actor (actuar implica tener de «donde agarrarse», asirse) para que el conocimiento implícito se vuelva explícito y, por consiguiente, comprensible y transmisible. Así, una técnica como la de Eines pretende

> una racionalidad que busca objetivar los problemas del actor para sacarlo del callejón sin salida del espiritualismo, la subjetividad, el relativismo y la ambigüedad, condiciones que, ya de por sí, son inherentes al arte pero que, en el proceso del pensamiento, deben ser sustituidas por procesos racionales para minimizar su predeterminación (Eines, 2005, pág. 142).

2. La creencia lúdica de la conducta del personaje: el «previo», la imaginación y la contingencia

Basados en gran parte de los libros y los seminarios de Eines, formulamos una fase del trabajo de composición de personaje que se inscribe en el denominado «dominio vincular» (Pricco, 2021), referido a todos los procesos de interacción entre sujetos, y entre sujetos y objetos, que incluye los procesos de desinhibición, socialización y sensorialización que desembocan en la actoralidad. Como instancia «vincular», configura el

lugar de la empatía necesaria entre los participantes del hecho teatral y su relación con las estructuras lúdicas. Responde a la cuestión del «por qué» y el «para qué» (sobre todo este último), a la justificación de la ficción como realidad escénica que no existe hasta su configuración a partir del ensayo. Como soporte de la fábula o de las situaciones fragmentarias, es el conjunto de consideraciones acerca de la lógica de acciones y reacciones que el sujeto actuante toma para sí de manera tal que ocupa su pensamiento en la realidad alternativa del juego, al modo de una conciencia paralela que rige su comportamiento. Permite la «creencia sustituta» que evita el cumplimiento arbitrario de una marcación, mandato o guion, a fin de que la voluntad ingrese a una red de relaciones sucedáneas y active una plataforma controlada de respuestas psicofísicas que eviten la objetivación de la conducta: se trata de evitar el «verse actuando» o el autocontrol racional del actor.

Este dominio se integra en el conocimiento de las causas, objetivos y pretensiones y sus implicancias en la praxis, y deviene criterio de subjetivación de las circunstancias de los roles de ficción (entorno), como así también pretensión de afectación de los otros actuantes, en virtud de los intereses creados por los pactos o por las vicisitudes del juego, de la interacción en el aquí y ahora de la escena. Es el dominio de la búsqueda y ordenamiento de la acción/reacción y de la adecuación a los factores concomitantes. Puede decirse que al actor le conviene, más allá de sus preocupaciones por las dinámicas internas de su actuación y de los requerimientos de la demanda espectatorial —que Valenzuela patentiza con el «Otro» lacaniano (2011)— atender su calidad de ente fenomenológico, sumido inexorablemente en una red de relaciones con su «alrededor».

Se trata de la cobertura de «tener a mano» una «textura» (los «agarres» a los que hacíamos referencia) que lo estimule o provoque a cada instante, a fin de no quedarse solo y aislado con su pensamiento individual, controlando técnicamente el hacer que oficia de caja contenedora de sus pulsiones. Se trata de un estado semejante a la denominada «2ª naturaleza», entendida en la tradición stanislavskiana como dotación técnica o «hábitos depositados en el organismo psicofísico» (Valenzuela, 2000, pág.151), que provee de los reaseguros para enfrentar la experiencia del entrenamiento y ensayo. Pensado así, el terreno de la composición de una conducta y, por consiguiente, también de una secuencia o escena, resulta el simulacro —imaginado o plasmado materialmente— de una

verdadera «máquina» de reaccionar, lo que Eines llama «otra lógica» distinta a la de la vida. No se trata de fijar el típico e imprescindible «conflicto» y dedicarse a solucionarlo (acción, por otra parte, deportiva y, en absoluto, dramática), sino de inventar –de allí la vicaría vincular– un impedimento, o una especie de «ignorancia», aportando, a su vez, los obstáculos para que aquella sea superada. Esta condición se evidencia en la actitud lúdica-teatral de no pensar actoralmente como en la realidad cotidiana. Jorge Eines ejemplifica esta actitud en un pasaje de *Una selva de palabras*:

> El actor que tiene técnica aprende a no saber. Te voy a poner un ejercicio. Dime cuántos dedos tengo levantados. Has dicho cinco. Acabas de dejar de trabajar. Lo has resuelto como en la vida. Respondiste en un segundo y has dejado de trabajar. Si tú fueras actor y tuvieras técnica, jugarías, sabiendo que son cinco, a que no sabes cuántos son. Tendrías que jugar a que no sabes contar o a contar de otra manera. Como director, intento vivir cada ensayo como una pelea contra la anticipación (Eines en Diez Puertas, 2022, pág.250).

Solo sujetado por esos condicionantes objetivos, quien actúa opera en respuesta constante, se orienta, desorienta y vuelve a orientar en virtud de hacer frente al incentivo, pero sin descuidos, sin aflojar la actitud de reacción, portando un objetivo o pretensión. Esto conduce a una «intranquilidad» —evidenciada por el tono muscular y surgida a partir de esa tensión—, a un estado de «alerta» o «acecho» que transforma todo comportamiento en «sospechoso», en ambiguo, en indeterminado, en una ambigüedad o hiato de atracción expectatorial. Puede decirse que a una inseguridad le sigue una seguridad para que esta, en función de su relación con el entorno técnico, vuelva a conformarse insegura, voluble. Es el vaivén de la incompletitud que solo puede dominarse —ante la pulsión fabricada— por medio de un encuadre, de un soporte, de un preciso límite: esos límites son, justamente, el Objetivo, el Entorno, la Acción, el Texto-acción, la Contingencia, la Estructura y las denominadas fuerzas «resistenciales» (o dialécticas), que resultan imprescindibles para «vivir» una situación dramática a partir de los factores condicionantes del entorno, entendido como circunstancia dada a la cual «responder» para que «actuar sea lo que ocurre».

Extraña paradoja la que presenta la enseñanza einesiana: para ser «libre», la persona que actúa debe sumirse en una subsidiariedad, en una forma de subalternidad o «sometimiento», que la exime de «quedar a la intemperie» y la resguarda del aluvión de clisés y lugares comunes del pensamiento y del discurso que podrían ocuparse del accionar actoral si se habilitara su frecuente presencia acechante. En efecto, los criterios del dominio «vincular» (esas relaciones que surgen en el juego del «previo» y se continúan como base de la escena) devienen garantía de procedimientos vitales, al no permitir espacios vacíos de pensamiento autobjetivante ni copias de estereotipos ni pueriles reactivaciones de experiencias emotivas de la vida personal de quienes actúan.

Sin embargo, ese «engaño», que supone la invención de múltiples condicionantes, a los fines de responder con el cuerpo a «lo contingente», no está destinado a perder la consciencia del juego, sino a incrementarla, incluso hasta el punto en que el goce del actor proviene tanto de su integración con objetos y sujetos escénicos, como de su evidente e insoslayable relación con los receptores de su discurso gestual, proxémico, quinésico y verbal.

En la técnica interpretativa de Jorge Eines, una vez más, resulta el cuerpo y sus reacciones e interacciones las entidades que construyen sensaciones y pensamientos alternativos a los cotidianos o a los estereotipados por las redundancias del cine o de la televisión. El Maestro no se propone en ningún momento enseñar un lenguaje o un estilo particular. Su propuesta es, sencillamente, desmetaforizar ciertos discursos pedagógicos más cercanos a la creación que al aprendizaje y poner en circulación un conocimiento básico acerca de cuáles son los saberes mínimos y fundamentales de los que debería apropiarse una persona que pretenda ponerse frente a otras y seducirlas, interesarlas, convocarlas escénicamente, influirlas estéticamente —en eso consiste el teatro—.

En otras palabras, la sugerencia organizada metódicamente por Eines radica en presentar o proponer una serie de experiencias somáticas, exentas de la necesidad de «representación». Hablamos del «previo», esa instancia preliminar al armado de la escena, cuya índole es de una cuasi gimnasia emocional, que permite, mediante el desgaste de energía, que los cuerpos hagan «lo que saben», para luego desmontar la experiencia corporal con posteriores análisis, de modo tal que quien crea que eso denominado «talento» es también objeto de una construcción pueda disponer de elementos básicos, frecuentemente obviados o considerados no

dignos de ingresar en el andamiaje de las modas propias de las estéticas hegemónicas, que cíclicamente dominan el espectro de lo que debe o no hacerse en términos teatrales.

Para ello es preciso el «desmoronamiento» de la lógica textual y de la razón como punto de partida, para comenzar a construir un personaje. Ese «derrumbe» y posterior deconstrucción se fundamentan en uno de los ejes sustanciales de la técnica que nos ocupa y que sostiene la literatura teórica-técnica de Eines y sus manifestaciones académicas y artísticas: nos referimos a la consciencia plena de que «no hay un pensar antes para hacer después», de acuerdo con la noción de la Ética de Spinoza (no solo de manera directa, sino leído por Deleuze) de «que nadie sabe lo que puede un cuerpo». Este argumento radical en toda la obra de Jorge Eines, apoyado en la oposición a toda filosofía binaria de parte del sefaradí expulsado del judaísmo, supone una inmanencia en la que no hay exterior ni interior, sino modulaciones de una sola faz. A raíz de esta adhesión al pensamiento spinoziano, Eines afirma: «La simbiosis entre pensamiento y cuerpo podemos pensarla como una unidad y no como la articulación de dos sustancias. Una extensa y que transcurre en lo real y otra pensante y que transcurre en las ideas» (Eines, 2019, pág.78). Y si esa postura no resultara suficiente, leemos, asimismo, en *La astucia del cuerpo*:

> La esencia filosófica de este discurrir no invalida ni obstaculiza su naturaleza teórica y técnica. Por el contrario, nos permita ampliar los recursos para entender un poco más y un poco mejor el trabajo del actor y con el actor.
>
> Hay una praxis que desarrollo el conocimiento y posibilita la aparición de lo que no puede ser pensado, pero al mismo tiempo hay estructuras conceptuales desde las cuales se origina el conocimiento (Eines, 2019, págs.79-80).

Desde esa perspectiva se manifiesta una concepción relevante: el hecho de que un saber, una habilidad actoral que consiste en poder tener un cuerpo seductor arriba de un escenario y «para otros» pueda, a la vez, ser compartida más allá de la práctica del ensayo o el acontecimiento áulico, y este es su valor, que pueda ser puesta en discurso, conceptualizada, lo que los seminarios de Eines, en rigor, intentan constantemente. Nos referimos al hecho de poder reflexionar de tal modo

sobre la práctica —algo que muchos de los teatristas se resisten a hacer, o sea, reflexionar sobre lo que hacemos, para poder repetirlo y mejorarlo— está puesto en palabras, divulgado para el disenso o consenso, vehiculizado, para construir y focalizar el objeto de estudio y consolidar una referencia que oficie de punto de partida, de tópico, de sistematización dispuesta al diálogo y, sobre todo, a la pregunta.

3. La técnica como un andamio

Quienes se inician en el camino de la formación actoral necesitan, inexorablemente, de un «agarre», de un chasis o soporte que permita imaginar, crear lo que antes de la acción y el juego no existía. Se trata de una «vida» que no repite la cotidiana, ni emula los modelos fáciles y binarios de las ficciones fosilizadas y que requiere asirse a «algo» seguro que contenga y oficie de esquema o patrón.

En esa búsqueda —muchas veces, inconsciente— de apoyos para diseñar o concretar una conducta de ficción, actrices y actores toman lo más próximo, por ejemplo, los textos dramáticos, a modo de mandato inexorable. «El texto es un enemigo al que hay que vencer», suele decir Eines, frente a la frecuente tendencia a tomar el enunciado verbal de un personaje como guía absoluta del quehacer escénico y no como un «puerto» al que arribar por la necesidad de los cuerpos y de sus intereses y objetivos en plena contingencia. Estamos hablando de la necesidad del texto como una consecuencia, derivada de improvisaciones reguladas por conflictos y objetivos, que paulatinamente, mediante la acción-reacción, en el aquí y ahora de la situación, van «exigiendo» un decir pragmático (enunciado-acción tendiente a operar sobre la voluntad ajena) que es producto de «cuerpos-en-vida» y no de entidades somáticas cumpliendo con obediencia mandatos externos y totalmente predeterminados. Afirma Eines: «El tema que nos concierne no es quitar las palabras sino usarlas adecuadamente como consecuencia de lo que el cuerpo pide, y no como reacción premeditada de la mente» (Eines, 2015, pág.61).

Ya en *Alegato en favor del actor* el Maestro afirmaba que el texto «se convierte en una premisa que permite extraer las situaciones para que desde ese lugar transitar hacia las conductas y desde allí a las palabras» (Eines, 1985, pág.107). Obviamente, la propuesta reside en el modo de que los textos se acomoden en la memoria residual del intérprete, por lo que «Actuar no deja de ser una forma única y singular de reaccionar

contra las limitaciones de un enunciado» (Eines, 2019, pág.80). Del mismo modo, actuar se conforma por la tarea minuciosa de «producir escombros» de los textos dramáticos, dado que el trabajo creativo actoral se define —según Eines— por «saber desescombrar». Manifiesta nuestro colega: «El actor desarma y produce escombros (...) Con lo que queda vuelve a armar y redescubre la situación. Ya la tenía, pero la vuelve a tener. Antes la tenía en la cabeza, ahora le molesta en el cuerpo. Con lo que había y lo que hay, tiene algo que hacer» (Eines, 2015, pág.64).

Mientras en otras tradiciones o perspectivas técnicas el imperativo de qué expresar o qué representar recurre con ansiedad a formas de dar a ver y oír una conducta, en la técnica interpretativa einesiana, son los cuerpos y sus pretensiones los que tejen la base de la performance, sus signos, sus ritmos, su partitura, su particular manera de hacer «creer»[5] el acontecimiento. Por ello, Eines insiste frecuente y sagazmente en que —en una postura semejante a la de Juan Carlos Gené— la «voz (la palabra) es la parte más larga del cuerpo»:

> Debo y quiero afirmar que existe una palabra cuerpo que se puede construir si se aprende desde la técnica y en el marco de los ensayos, a interrogar al cuerpo. La inteligencia del cuerpo se percibe y se nutre en el escenario y no es un sucedáneo de esa otra inteligencia utilizada en la vida. Es otra cosa. Es lo que hace renacer al actor en cada ensayo y en cada representación para que el Teatro pueda pensar (Eines, 2019, pág.154).

De allí que la técnica emerja como una sujeción a pautas consensuadas para el ensayo, con el objeto de que active en actrices y actores un verdadero «estado de alerta permanente». Se trata de diseñar y construir algo que antes no existía (que algunos denominan «creación», «inspiración»), es decir, un acontecimiento. Eines, con claridad, se refiere a la índole de la técnica: «La técnica es una escalera que nos conduce a un sitio, pero uno no puede vivir en una escalera; la utiliza para poder llegar a algún sitio y ese sitio, básicamente, es el talento» (Eines, 2011, pág.107).

Del mismo modo, en *Alegato en favor* del actor Eines citaba a Rilke en aquello de que «cuando la inspiración llegue, me encontrará sentado ante mi mesa de trabajo»: la concepción de la inspiración o predisposición creativa se entiende como resultado de un hacer (acción), es decir,

la búsqueda de la autonomía del actor y la elección de su propia dotación y apropiación técnica, porque si algo no tiene el pensamiento, la pedagogía y la escritura de nuestro colega —corroborado en cada uno de sus libros y de sus seminarios— es la sujeción a una técnica que derive en una poética definida. Nos referimos a una técnica que pueda partir del cuerpo y formarlo, predisponerlo psicofísicamente para abordar después cualquier otro discurso, no asociado a un único estilo de actuación: la no pertenencia a un dogma, o a esa verdad que se instituye y hay que obedecer según el gurú de turno, constituye un valioso y pertinente hecho técnico, ético e ideológico.

Por consiguiente, se puede visualizar la técnica en Eines como un modo organizado y preciso de interrelacionarse con otros para encontrar o construir esos impulsos invisibles y constantes que suponen el embrión de una actividad, una *∂ynamiω* o fuerza retenida (*ѕatѕ* para Barba; *predigra/otkaz* para Meyerhold, *cunctatio* para la retórica clásica) que enraíza aquello que ocurre en un ensayo o en un suceso frente a los espectadores. Tal vez como una búsqueda continua en la tradición técnica actoral de Occidente, ese elemento «invisible», creado en el aquí y ahora de la interacción escénica de los cuerpos, se han elaborado diversas hipótesis sobre la relación de un «adentro» (lo invisible) y un «afuera» (lo visible) como fundamento de una credibilidad estética (tanto de quien actúa como de quien expecta). El denominador común, que puede observarse en esa tradición técnica interpretativa, resulta la permanente búsqueda de una correspondencia entre una instancia «interna» —invisible—, asociada a pensamiento, «alma», motivo, sentimiento, deseo, inconsciente, y otra «externa» —visible— conformada por movimientos, acciones, gestos, actitudes, verbalidades y proxemias: en todo caso, es la hipótesis de un «no divorcio» entre pensamiento-sentimiento y acción visible, que desemboca en la noción de «organicidad» que, en el caso de la técnica einesiana, no implica pensamientos y sentimientos extraescénicos o históricos personales del sujeto-actor, sino de esa entidad «personaje» configurada en el «previo», improvisaciones[6] y ensayos.

Ese presupuesto de vínculo entre un discurso actoral y sus «raíces» puede ser rastreado desde la antigüedad grecolatina, para continuar emergiendo como preocupación de una real garantía de una actuación creíble. Unos de los primeros registros sobre el supuesto del ensamble entre una «verdad» interna y su manifestación escénica como garantía de creencia ajena resulta expuesto por Horacio (S. I a. C.) en su «Epístola

a los Pisones» (*Ars poetica*, 102-103), en la que al modo de una sugerencia técnica se le dice a un actor:

> *Vt ridentibus adrident, ita flentibus adsunt*
> *humani uoltus; si uis me flere, dolendum est*
> *primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent*
>
> Así como el rostro humano sonríe a los que sonríen, también simpatiza con los que lloran. Si querés que llore, tenés que sufrir vos mismo en primer lugar; solo entonces tus dolores me van a lastimar.[7]

Estos clásicos versos horacianos se desprenden de la canónica ligazón entre apariencias escénicas, pasiones y comportamiento, en plena consonancia con otros registros de la tradición, el paradigma stanislavskiano, la categoría «cenestesia» de la antropología teatral y la noción de «espacio de acción compartida» de las neurociencias aplicadas al teatro (Cf. Sofia, 2015).

En esa línea o preocupación técnica puede observarse, asimismo, la perspectiva de Laban (1987), quien con su teoría acerca del movimiento contribuyó a la técnica no solo de la danza, sino también del teatro. Su preocupación por dotar de «raíces» al movimiento corporal escénico e indagar sobre las connotaciones emocionales de los cuerpos en el espacio, lo condujo a formular categorías operativas como la de *esfuerzo*, noción que cubre las múltiples combinaciones de intensidad, peso, duración y fluir espacial del movimiento. Así, la energía del movimiento, denominada *esfuerzo*, no resulta una entidad meramente física (externa), sino que surge de impulsos, deseos, intenciones, estados de ánimo y una serie de pulsiones internas que terminan por manifestarse en el cuerpo visible ostentado (Cf. Pricco, 2022).

Evidentemente, Jorge Eines participa de esa secuencia técnico-histórica, pero profundiza, intensifica y renueva los procedimientos de enseñanza-aprendizaje y de composición. En efecto, en sus publicaciones y seminarios surge una serie de preocupaciones, precisamente expuestas, abordadas exhaustivamente y de distintos modos, que cimientan, sobre todo, la necesidad de desculturizar el cuerpo, de dejarlo apto para moldear otras formas distintas de conducta: las del personaje diseñado para la escena. En ese sentido, se resalta permanentemente «disciplinar el esfuerzo» mediante operaciones que habiliten hallar elementos de

sustitución mínimos, para que quien actúa pueda hacer algo que le permita creer en lo que está haciendo (dominio *vincular*), dado que se trata, en definitiva, de «Hacer para creer y no creer para hacer» (Eines,1997, pág.78). Puesto que «la acción elige por nosotros» (Eines, 2015, pág.29), constituye el punto de partida de toda búsqueda actoral al empujar la creencia y el pensamiento.

Para tal propósito, se vuelve una y otra vez sobre el presente inestable de la escena y la contingencia como estados indispensables para que el actor, en la transacción entre lo que aprende viviendo y lo que conoce trabajando, esté en condiciones de generar lo metodológicamente pertinente para la singularidad de su propio proceso de formación y sus performances escénicas concretas, de manera que sus caracterizaciones ficcionales sean «como la búsqueda de aquello que nos permite ser constantemente diferentes sin dejar de ser nosotros mismos» (Eines, 1997, pág.78).

En la profundización de criterios y de procedimientos que hemos mencionado, se destaca, como uno de los núcleos duros e inevitables de la técnica interpretativa einesiana, la búsqueda y el logro de una espontaneidad construida pacientemente en la repetición («repetir y repetir hasta que se vuelva espontáneo»), o sea, ese efecto de «cuerpo-en-vida» de acuerdo con la categoría de la antropología teatral, que otorgará sentido y placer no solo a quien actúa, sino también a los espectadores, en el encuadre de un alejamiento notorio e imprescindible de estereotipos, copias y representaciones que atiendan solo la narración.

En este último punto se sitúa una extendida tendencia actoral que privilegia, en primera instancia, los componentes narrativos de una obra, como si en lugar de cuerpos actuantes y provocadores de estados particulares en la audiencia, se tratara de desarrollar y explicar una historia «para que se entienda». Ante esta propensión actoral, la técnica de Eines le propone al intérprete el trabajo situado en la microconducta (Eines, 2005, pág.122), de modo tal que la macroconducta de una pieza teatral no invada la labor minuciosa del detalle. Al respecto, el director, dramaturgo y profesor de actuación argentino Javier Daulte suele afirmar que si un actor compite con la historia de una obra, siempre pierde, debido a la ansiedad expresiva y explicativa, que, además, supone una subestimación del público. Coincide Daulte con Eines en esa postura que rechaza cualquier actividad dramática al servicio de un relato, «en

vez de ser un motor que lucha contra la anticipación, promoviendo que ocurran cosas todo el tiempo» (Eines, 2019, pág.122).

Por consiguiente, como un fundamento inevitable de la constitución de microconductas (que luego habrán de ser editadas o reformuladas para la composición), emerge en la técnica que nos ocupa la categoría de *conflicto*, como instancia motriz de un comportamiento escénico. En el caso de la estructura de la acción desarrollada por los personajes, aquel equilibrio forzado o precario que proviene de un conflicto, resulta constatable en la sucesión de peripecias y modificaciones de la historia, las que reciclan la atención del espectador hacia nuevas perspectivas: el público será testigo de vicisitudes y estimulado a imaginar cuál será la resolución del conflicto dramático.

En ese trámite, no es importante el logro del equilibrio. Lo relevante consiste en provocar la expectativa, independientemente de su solución o destino. En otras palabras, interesará a la convocatoria de espectadores que los sucesos o los personajes «estén-a-punto-de», es decir, configuren un efecto de incoatividad, de inminencia. De allí que no se trate tanto del resultado final de una acción o de una anécdota teatral, como el tiempo durante el cual los actores han mantenido atentos a sus observadores-oyentes. El actor está obligado —como decíamos— a provocar la sensación de que algo va a ocurrir, si quiere existir y permanecer como entidad teatral, es decir, mirable. Es el proceso lo que importa de un espectáculo (o de cualquier exhibición pública en los encuadres de teatralidad sociales) y no tanto su resolución narrativa, ese reposo final tan atractivo para muchas actrices y actores en formación.

Esta concepción de conflicto es básica (se reitera como un axioma en los ámbitos de formación actoral que para que algo sea teatral «debe poseer conflicto»[8]) para construir una conducta escénica, puesto que la preservación de este constituye efectivamente la técnica. Sin embargo, se deberá tener en cuenta su característica primordial: mantenerse irresuelto (una situación teatral dura mientras el problema-conflicto que los personajes tienen no se resuelva). De allí que observemos en la técnica einesiana lo que denominamos una «didáctica del desequilibrio», basada en el entrenamiento de la capacidad y habilidad de jugar actoralmente en situaciones imaginarias con el intento de resolución, pero buscando, paradójicamente, el «fracaso». Por supuesto, se trata de «fracasar» jugando en los planes de solución de un problema presente en el entorno, de manera tal que, en la secuencia de la interpretación, el equilibrio precario,

o el desequilibrio (injusticia, falta de amor, falta de lo necesario para vivir, etc.), sea mantenido y tenga, por ende, en vilo, al espectador: dado un objetivo, el sujeto escénico busca resolver en la superficie ficcional, mientras en la profundidad de sus porqués y paraqués obtenidos no solo de la lectura del texto, sino también de las improvisaciones (pruebas) y ensayos, habrá de inventar un obstáculo lúdico (dominio vincular) que se oponga al logro total de una solución. En ese evento, de acuerdo con Eines, «la imaginación comienza con el deseo de imaginar, para no copiar la conducta aprendida en la vida y salvarnos de lo creado antes de crear» (Eines, 2015, pág. 147).

Se trata de propiciar la aparición de estructuras que, inexorablemente, conducirán a procesos y, a través de estos, se accederá a la técnica, por medio de la integración de datos nuevos por una *asimilación* (casi piagetiana) que devendrá *acomodación* de reestructuración de los esquemas de saberes. Es por este motivo que el maestro Eines sostiene que «...al reemplazar *identificación* con *implicación* nos desplazamos hacia la acción, y ampliamos con ello el ámbito de lo que puede ser trabajado desde la voluntad y la conciencia» (2005, pág.157).

Implicación parece ser, entonces, la clave para imbricar el Previo, el Objetivo, el Entorno, la Acción, el Texto y la Contingencia en la Estructura Técnica Interpretativa, a los fines de ejercer el Ensayo y recién entonces ingresar a la *poíesis*, a la composición del signo escénico y sus implicancias poéticas y estéticas.

4. Conclusiones provisorias

No estamos aquí frente a una pedagogía habitual, por ejemplo, en algunas culturas asiáticas, relacionada con lo sagrado y, por ende, no sujeta a polémicas, es decir, vinculada con la imposición y seguimiento de una creencia, por el mero hecho del prestigio y valoración del pedagogo, del director. En el marco de la Técnica Interpretativa de Jorge Eines, por el contrario, se experimenta, se analiza, se expone y se argumenta, de modo tal que los destinatarios de esta formación teatral resultan realmente movidos, convencidos, persuadidos, o —por lo menos— puestos a dudar y a pensar, que para estos tiempos que corren no es poco. No se trata de establecer normas, recetas o prescripciones provistas de autoridad, sino hipótesis sujetas a comprobación, modificación o refutación.

Por otra parte, la metodología einesiana entraña una celebración del hecho teatral como un rito solidario, mutuo, que sin la presencia de otros resulta irrealizable. Podemos ver en esa manifestación ideológica, teórica, técnica y ética una clara metáfora montada en aquello de «contra Strasberg» (Cf. Eines, 2005), puesto que se trata de solidaridad versus egocentrismo o individualismo. Lo que está «pidiendo» Eines con su sistematización es que la creación sea un juego en el que haya intercambio ineludible, en el que la interacción se constituya en el centro y donde la producción psicofísica de uno dependa del otro: de eso se trata jugar. Es esta toda una elección ética. Se está hablando de una actuación que no sea onanista, sino de construcción mutua, capaz de recorrer el camino de la acción y la reacción, entendiendo siempre un presupuesto básico de la tradición stanislavskiana: el hecho de que actuar consiste en reaccionar. El actor que disponga de una técnica para unir, montar, ensamblar y transformar esas reacciones (propias de la escena), estará en condiciones de crear una presencia performática lo suficientemente atractiva como para seguir existiendo como cuerpo teatral, visible, mirado, convocante, seductor.

Si se pudiera intentar hacer una síntesis provisional de la Técnica Interpretativa de Eines, sostendríamos que conduce a la fiesta de «aprender a ensayar», guiados por la metonimia, para no ser tentados actoralmente por la anticipación y la copia de la naturalidad, esas peligrosas «enfermedades» del intérprete. Además, estamos frente a una sistematización en la que:

> Un director limpiador de camino quita la nieve para que exista circulación, pero no la elimina del todo, para que el actor pueda trabajar con ella. Un actor interesante es el que es capaz de sostener mucho tiempo la pregunta. Un director interesante es el que es capaz de generar preguntas en sus actores (Eines, 2015, pág.129).

Como se mencionaba en la presentación en 2011 de *Repetir para no repetir* en la ciudad de Rosario, Jorge Eines insiste: que el arte es un ataque contra la muerte; que el actor debe aprender a no saber que sabe; que un actor es un generador de lo desconocido; que el profesor no modela, sino que crea las condiciones para que el alumno conozca sus limitaciones (y las trabaje) y sus posibilidades (y las afiance).

Jorge Eines no quiere brillar ni tener razón. Solo quiere formar. Formar actrices y actores que no anden «livianas» y «livianos» como en la vida, sino «pesadas» y «pesados» de vida escénica. Y, en consecuencia, trabaja «para ser olvidado» (como la técnica). Y por eso lo tenemos tan presente, porque coincidimos plenamente con él en que —como dice en *Repetir para no repetir*— no podemos dejar de remar y remar y remar, hasta que el río aparezca.

5. Obras Citadas

Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Escenología-Gaceta.

Diez Puertas, Emeterio (2022). *Jorge Eines. Una selva de palabras*. Antígona.

Eines, Jorge (1985). *Alegato a favor del actor*. Madrid: Fundamentos.

———— (1987). *La formación del actor (introducción a la técnica*). Fundamentos.

———— (1997). *El actor pide*. Barcelona: Gedisa.

———— (2005). *Hacer actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Gedisa.

———— (2011). *Repetir para no repetir. El actor y la técnica*. Gedisa.

———— (2015). *Las 25 ventanas. El actor, el director, el ensayo...el teatro*. Gedisa.

———— (2019). *La astucia del cuerpo. Actuar es lo que ocurre*. Gedisa.

Hogdson, J. y Richards, E. (1982). *Improvisación*. Fundamentos.

Johnstone, K. (1990). *Impro: Improvisación y el Teatro*. Cuatro Vientos.

Laban, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.

Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Fundamentos.

Mansilla, Camila (2008). «El actor isabelino. La construcción de un oficio y un lenguaje». En Dubatti, Jorge (coord.), *Historia del actor* (págs. 101-116). Colihue.

Meyerhold, Vsévolod (1979). *Teoría teatral*. Fundamentos.

Pricco, Aldo (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Coedición Biblos/UNR Editora.

———— (2020). «Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores», en *Acotaciones*, 44, 139-165.

———— (2021). «Dirección teatral y retórica de la escena. Dispositivos de composición de creencia», cap. en Ansaldo, P., Marin, F., Paz Sena, L. y Schcolnicov, E. (Comps.) *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico* (págs. 606-626). Editorial de la F. de F. y L. UNC. Disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/08/DireccionTeatral_final.pdf.

———— (2022). «Dualidades» ocultas en la actuación teatral como hipótesis de garantía de creencia estética expectatorial. Cuadernos de Literatura. *Revista de Estudios Lingüísticos y Literario*s, 18, 144-159. DOI: http://dx.doi.org/10.30972/clt.0185998.

Sofia, Gabriele (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. El gato en zapatilla.

Todorov, Tzvetan (1970). «Lo verosímil que no se podría evitar». En Barthes, R. et al., *Lo verosímil* (págs. 175-178). Tiempo Contemporáneo.

Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. B.G. Teubner.

Valenzuela, José Luis (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo pr*opio. Neuquén: Educo/INT/REUN.

———— (2000). *Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Instituto Nacional del Teatro.

6. Notas

[1] Cabe recordar el surgimiento de los gremios de actores y los protectorados de la nobleza inglesa, por ejemplo, que incentivaron la actividad actoral y estimularon la constitución de un oficio necesitado, por el mercado creciente, de obtener dispositivos de transmisión, de enseñanza de la profesión. De allí el hecho de recurrir a los antiguos tratados de retórica como fuente de sugerencias del uso del cuerpo y de la palabra en situación convivial y con la necesidad de atrapar la atención, mantenerla y deleitar a la recepción (Cf. Mansilla, 2008).

[2] Del latín *specto-spectare* («mirar», «observar»), que implica solo la actitud vigilante de una mirada dirigida hacia un suceso «dado a ver». En cambio, «expectar», del latín *exspecto-exspectare* («observar atentamente», «esperar», «presentir», «atender con interés»), suma a la percepción visual el componente del deseo de seguir haciéndolo, de predisponerse a que algo ocurra, a interesarse y esperar el acontecimiento. En esta diferencia semántica reside el hecho de que en el presente artículo se presenten las opciones de «espectar» y de «expectar» como una distinción.

[3] El actor, director y profesor argentino de teatro Mirko Buchín hacía referencia en sus clases de la década de los años 70 a sus conversaciones en Mendoza con la actriz y directora ucraniana Galina Tolmacheva. Esta teatrista, que a través de su marido Fiodor Komisarjevsky conocía el "método" stanislavskiano, solía decir, en referencia a las puestas que había visto de Meyerhold,«Como teatro, mucho circo; como circo, mucho teatro».

[4] Como un modo de «disfrazar» el saber explícito por un procedimiento lúdico que vuelve implícito ese mismo saber.

[5] Nos referimos aquí a una creencia *estética* (del griego *aisthesis*, sensación, experiencia afectiva de los sentidos), a una verosimilitud creada a partir del suceso escénico, que, a diferencia de la creencia de la vida cotidiana, no cree a pie juntillas, sino que da crédito lúdico a lo que se ve, siempre que el espectáculo cumpla con ciertos requerimientos de la psicología de la percepción (Cf. Pricco, 2015).

[6] Cabe consignar que con «improvisaciones» —a diferencia de las nociones de Hogdson y Richards (1982), de Layton (1990) y de Johnstone (1990), entre otros— nos referimos en este pasaje a estructuras de acción y reacción asociadas con la contingencia de la situación específica de ficción y devenidas «pruebas» o «sondeos» de la edición y construcción de la entidad «personaje».

[7] La traducción del latín pertenece al autor de este artículo.

[8] Por lo menos, en las prácticas de teatralidades no posdramáticas, aunque estas —desde otras perspectivas— recurren también a contrastes, problemas, irregularidades, asimetrías y pregnancias que instauran algún grado de conflictividad.

MEJORAR LA SALUD MENTAL DEL ALUMNADO A TRAVÉS DE LAS ARTES ESCÉNICAS: UNA A/R/TOGRAFÍA EN EDUCACIÓN SECUNDARIA

IMPROVING STUDENTS' MENTAL HEALTH THROUGH THE PERFORMING ARTS: AN A/R/TOGRAPHY IN SECONDARY EDUCATION

Pablo Ramos Ramos
IES Ramon Llull de Valencia
(p.ramosramos@edu.gva.es)
https://orcid.org/0000-0001-6192-1282

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.11
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente texto describe y analiza el proyecto *Resiliencias*, que se desarrolló en la asignatura de artes escénicas de 4º de ESO. Concebido como una a/r/tografía, se persiguió la creación de un producto artístico a través del cual el alumnado reflexionara sobre la salud mental y la resiliencia. Los resultados mostraron cómo el proyecto fomentó tres elementos esenciales para la salud mental de nuestro alumnado: la expresión personal a través del arte, la socialización y la práctica artística como medio de evasión frente a la ansiedad producida en el medio escolar. Estos resultados muestran la necesidad de la asignatura en la educación secundaria y se aboga por la extensión de la misma a otros cursos de esta etapa educativa.

Palabras clave: salud mental; artes escénicas; educación secundaria; a/r/tografía; educación artística.

Abstract: This article describes and analyzes the *Resiliencies* project, which was developed by a cohort of fourth-year secondary school students during their drama class. Conceived as an a/r/tography, the project encompassed the creation of an artistic product through which students contemplated mental health and resilience. The results demonstrated how the project fostered three essential elements for the mental well-being of our students: personal artistic expression, student socialization, and the utilization of artistic practice as a means of mitigating the anxieties arising from the school environment. These findings highlight the necessity of the subject in secondary education and advocate for its extension to other grades of this educational stage.

Keywords: mental health; performing arts; secondary education; a/r/tography; arts education.

Sumario: 1. Introducción. 1.1 Salud mental y aprendizaje social y emocional. 1.2 Trabajar la resiliencia a través del arte. 2. Resiliencias: una performance a/r/tográfica en el museo. 3. Método. 4. Análisis y discusión. 4.1 La educación artística como medio de expresión. 4.2 La necesidad de relación. 4.3 La práctica artística como liberación. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. 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)

Pablo Ramos es profesor funcionario de música en educación secundaria desde 2009. Master en investigación musical por la Universidad París IV-Sorbona y Doctor en didácticas específicas por la Universidad de Valencia, como profesor-investigador se interesa principalmente en la motivación escolar y en las pedagogías activas. Los proyectos que ha desarrollado en el aula han dado como resultado la obtención de premios como el Premio García López de Aprendizaje Servicio (Universidad de Valencia), el Premio Nacional de Educación para el Desarrollo «Vicente Ferrer» (Ministerios de Educación y de Asuntos Exteriores) o el Premio a Experiencias Inspiradoras para el Aprendizaje (Ministerio de Educación), entre otros.

1. Introducción

La escuela en ocasiones queda rezagada de la sociedad de la que forma parte. Si la transposición didáctica de nuevos conceptos culturales y científicos suele llevar un tiempo (Chevallard, 1991), la rigidez de la institución escolar también retrasa la adopción de herramientas para hacer frente a nuevos problemas sociales o a problemas que siempre han estado ahí pero que dejan de ser un tema tabú y se convierten en una preocupación mayor para la sociedad. El caso de la salud mental de nuestros jóvenes responde a este último patrón.

Si bien los problemas de ansiedad y depresión siempre han acompañado a un porcentaje importante de jóvenes, existen dos factores que han agravado esta problemática en los últimos años: el uso de redes sociales (Richtel, Pearson y Levenson, 2023) y el confinamiento provocado por la pandemia (OMS, 2022). A este punto de inflexión ha contribuido también el cambio sociológico al que Bauman aludía —con tanta precisión— al hablar de la sociedad postmoderna:

> se nos enseña a depender de nosotros mismos –lo que se traduce en que se nos forma para estar decididos y listos en cualquier momento– y a no contar con nadie más que con nosotros mismos cuando tengamos problemas (Bauman, 2017, pág. 51).

Este individualismo conlleva que aquellas personas que necesitan de un apoyo psicosocial en un momento determinado de su vida se vean arrastradas a la deriva sin más amarre que sus propias estrategias emocionales. Dicha realidad se agrava en los centros educativos, ya que las estructuras actuales hacen que los estudiantes cuenten con muy poco apoyo de profesionales de salud mental (Villaverde, 2023). Más allá de la mejora de los servicios de psicología en los institutos, desde el ámbito docente también se puede trabajar para revertir esta situación. Además, la práctica artística puede resultar un elemento esencial a la hora de fortalecer psicológica y socialmente a nuestros alumnos.

1.1 Salud mental y aprendizaje social y emocional

Los adolescentes pueden considerarse especialmente vulnerables a problemas sociales y emocionales ya que se encuentran en plena construcción de su identidad y de su pensamiento crítico y moral (Grazzani et al, 2022). De ahí que las habilidades sociales y emocionales sean clave para el buen desarrollo de su salud mental (Twiner, Lucassen y Tatlow-Golden, 2022). Al igual que muchas otras destrezas que se adquieren en la escuela, las relacionadas con la socialización y la gestión de las emociones también pueden ser trabajadas en las aulas.

Como señalan Barnes y Jones (2022), el aprendizaje social y emocional (ASE) se refiere a los procesos a través de los cuales los individuos aprenden y aplican un abanico de habilidades sociales, emocionales, comportamentales y de carácter que son necesarias para tener éxito en la escolarización, el lugar de trabajo y la ciudadanía. Para Caldarella et al. (2009), el ASE se puede definir como el proceso por el que se adquieren las habilidades necesarias para reconocer y manejar emociones, desarrollar sentimientos de empatía y afecto hacia los otros, tomar decisiones responsablemente, establecer relaciones positivas y manejar situaciones afectivamente desafiantes. La amplitud de este marco conceptual es subrayada por otros autores, de ahí que Cohen (2006) defina el ASE como un término paraguas que se puede abordar desde diferentes disciplinas, las cuales tratan de promover, en última instancia, las competencias sociales y emocionales de los discentes.

Más allá de la estandarización de los programas de ASE, este tipo de educación se genera de forma espontánea en las aulas: Frey, Fisher y Smith (2019) afirman que enseñamos ASE incluso cuando no pesamos que lo estamos haciendo. El hecho de ser conscientes de ello, puede llevarnos a repensar nuestra metodología para desarrollar destrezas emocionales y sociales en nuestro alumnado de forma sencilla sin tener que recurrir a planes complejos y sistematizados. Para alcanzar este objetivo resulta esencial hacer del ASE y de sus estrategias algo explícito que forme parte del currículo (Frey, Fisher y Smith, 2019).

1.2 Trabajar la resiliencia a través del arte

Uno de los elementos más importantes en la construcción emocional e identitaria de los adolescentes es la resiliencia. No en vano, la implementación de un ASE en el que se incluya el trabajo de la resiliencia puede ayudar a amortiguar problemas de internalización en alumnos adolescentes (depresión, ansiedad, retraimiento social...) (Colomeischi et al., 2022; Leys et al., 2020).

La resiliencia se define como la capacidad de un sistema para adaptarse de forma exitosa a los desafíos que amenazan su función y supervivencia (Masten y Barnes, 2018). En el plano humano, la resiliencia sirve para promover el bienestar psicológico, mitigando los efectos de eventos de estrés, acelerando la recuperación y reduciendo el riesgo de desarrollar problemas de salud mental. Así, la resiliencia es un constructo complejo resultado de una relación dinámica entre factores de riesgo y de protección, en la que se utilizan recursos personales y sociales para superar adversidades (Grazzani et al., 2022).

Si la resiliencia pasa por la necesidad de relación con otras personas y por el aprendizaje de la regulación de las emociones y el comportamiento (Dishion y Connell, 2006), la clase de artes escénicas puede ser, por tanto, un sitio idóneo para el desarrollo de esta. Como afirma uno de los mayores expertos en resiliencia: «desde el instante en que se puede hablar del traumatismo, dibujarlo, ponerlo en escena, pensarlo, se domina la emoción que en el momento del impacto se desbordaba en nosotros» (Cyrulnik, 2009, pág. 67). El filósofo Byung-Chul Han también subraya el poder curativo de la narración:

Ante una circunstancia crítica la narración ejerce por sí misma un efecto terapéutico, situando temporalmente esa circunstancia en el pasado. Relegada al pasado, ya no afecta al presente. Por así decirlo, es archivada [...] la imaginación narrativa es curativa (Han, 2023, pág. 91)

Así pues, la clase de artes escénicas —planteada desde una práctica artística narrativa— se puede definir como un sitio especialmente idóneo para desarrollar el aprendizaje social y emocional (Cahill, 2019; Joronen, Häkämies y Åstedt-Kurk, 2011).

2. *Resiliencias:* una performance a/r/tográfica en el museo[1]

Una obra de arte es buena si
ha nacido al impulso de una íntima necesidad
Rilke (2018 [1903], pág. 7)

El presente proyecto surgió como respuesta a los problemas de ansiedad detectados en el alumnado al retomar las clases después del confinamiento. Los alumnos de la asignatura de artes escénicas y danza de 4º de ESO prepararon una *performance* en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea (CCCC) de Valencia en la que se planteó trabajar sobre un tema de salud mental. De esta manera, se establecía un hilo conductor a lo largo de las diferentes acciones y, por otro lado, se favorecía una reflexión profunda sobre dicha realidad. El tema elegido fue la resiliencia, entendida esta como la capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos.

Aprovechando la colección de arte contemporáneo de la Generalitat Valenciana —expuesta en el CCCC— los alumnos debían reinterpretar siete de esas obras mediante la danza, la declamación y la música, realizando una reflexión sobre la resiliencia en cada una de ellas.

En primer lugar, el grupo visitó la exposición y se hicieron fotos de las obras. Posteriormente, se escogieron siete obras sobre las que se pudiera trabajar la idea de la resiliencia. A cada obra se le asignó un elemento que reforzaba la resiliencia: introspección, confianza, motivación, compromiso, identidad, memoria y relación con las personas. La clase se dividió en grupos y cada uno de ellos ideó una coreografía —algunas con música en directo y declamación— para la obra asignada. Una vez acabados los ensayos, los alumnos volvieron al museo para las representaciones con público. En la *performance* final interpretada en el museo, el público realizaba un recorrido guiado por las obras de Concha Ros, Claudia Martínez, Álex Marco, Vinz Fell Free, Alejandro Mañas y Vicente Ortiz. En cada una de las obras se encontraba la coreografía correspondiente y el programa de mano indicaba a qué elemento reforzador de la resiliencia se hacia referencia.

3. Método

La a/r/tografía (Irwin y de Cosson, 2004; Marín-Viadel y Roldán, 2019) que se analiza en el presente texto desarrolló un aprendizaje social y emocional en el alumnado a través de la creación artística, entendiendo la práctica docente como «praxis transformadora» (Freire, 1993). Este paradigma metodológico conecta tres actividades diferentes: arte –*a*–, investigación –*r* (*research*)– y enseñanza –*t* (*teaching*). Este paradigma no supone interpretar una realidad artística desde un punto de vista educativo, o viceversa, sino desarrollar un proyecto en el que el arte, la investigación y la enseñanza interactúan de forma equilibrada.

Así, la presente acción a/r/tográfica persiguió dos objetivos principales. Por un lado, crear un producto artístico en el que los alumnos reflexionen sobre la resiliencia. Por otro lado, comprender qué aporta a los alumnos la creación artística desde el punto de vista de la salud mental. Para alcanzar estos objetivos se estableció un doble análisis: un primer análisis de la propia obra creada y otro a partir de la opinión del alumnado sobre el proceso seguido –a través de un grupo focal y de cuestionarios.

El grupo focal se realizó el día siguiente a la finalización del proyecto y las preguntas semiestructuradas se ordenaron en torno a cuatro ejes: situación emocional de los alumnos durante el curso, repercusión de la asignatura en su vida académica y personal, reflexión sobre el producto realizado y desarrollo de la relación con sus compañeros a través de la práctica artística. Se implementó un análisis de discurso (Onwuegbuzie, Dickinson y Leech, 2009) de la transcripción del grupo focal y se identificaron tres temas recurrentes, los cuales son desarrollados en el capítulo de análisis y discusión.

En el caso de los cuestionarios, se utilizó el cuestionario de motivación intrínseca (Ryan, 1982), del cual se incluyeron cuatro subescalas: valor-utilidad de la actividad, motivación intrínseca y relación con los demás. Además, se realizó un cuestionario final de evaluación en el que se realizaron preguntas en torno a tres temas: el proyecto como nexo de unión entre el instituto y el exterior, el impacto del proyecto en los espectadores y la evaluación del proyecto por parte del alumnado.

Los resultados de los tres conjuntos de datos —obra artística, grupo focal y cuestionarios— son discutidos en el siguiente apartado a través

de textos de psicología y sociología sobre educación, resiliencia y salud mental.

4. Análisis y discusión

4.1 La educación artística como medio de expresión

Según Cyrulnik (2009), el arte puede ser el medio mediante el cual se supere el trauma. De esta forma, la construcción de la resiliencia puede estar mediada por el trabajo artístico (poesía, música, teatro...). El niño o adolescente que ha sufrido un trauma encuentra en el arte la forma de contar su historia sin tener que emplear las palabras. En el caso de nuestro proyecto, los elementos mediadores fueron la danza, la música y la declamación.

La primera obra de la *performance* se realizó a partir del dibujo *Les dones* (2018), de Concha Ros (Imagen 1). Las alumnas desarrollaron una coreografía en torno al concepto de introspección y de construcción de la propia identidad. No en vano, uno de los elementos esenciales para desarrollar un ASE en educación secundaria es el auto-conocimiento (Beare, 2015).



Imagen 1. Pablo Ramos (diciembre de 2021). *Introspección*. Coreografía delante de la obra de Concha Ros de 2018 titulada *Les dones* [Las mujeres], en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea, Valencia.

Esta mirada interior que se dirige a los propios actos o estados de ánimo fue el punto de partida para construir un proceso de comunicación significativo. Los alumnos destacaron al final del proyecto la necesidad del arte como medio de expresión liberador, señalando que la clase de artes escénicas suponía un alivio respecto del resto de asignaturas. Valeria afirmaba que

> «en artes escénicas te acabas expresando tú mismo, en el resto de clases estás sentado en una silla escuchando al profesor mientras explica y, aunque la asignatura te guste muchísimo, acabas aburriéndote. Es repetitivo: llegas a clase, te sientas, escuchas lo que te dicen, apuntas, haces deberes y ya está. Y aquí [en artes escénicas] puedes expresarte» [Grupo Focal (GF), 13:22]

No obstante, esta necesidad de expresión no debe ejercerse exclusivamente dentro del aula, los alumnos precisan conectar con la sociedad fuera del centro. Como señalaba Soraya, «salir fuera del aula es muy importante [...] porque estar en el aula durante siete horas al día es algo que te apaga un poco» [GF, 11:11].

4.2 La necesidad de relación

El hecho de mostrar el producto artístico fuera del aula y de establecer una relación con el público atendía a una necesidad confirmada por la psicología, a saber, que la conexión con otras personas es algo esencial para la motivación y el bienestar emocional (Ryan y Deci, 2002). Esta relación entre conexión con el público y motivación también era señalada por Ofelia: «es muy importante expresar las artes escénicas fuera del aula [...] lo que estamos trabajando está hecho para que lo vea la gente de fuera, así te motiva más» [GF, 11:27].

Dicha afirmación es confirmada por el Inventario de Motivación Intrínseca (Ryan, 1982) que se pasó a los alumnos al finalizar el proyecto. La subescala que mide la motivación intrínseca hacia el proyecto muestra muy buenos resultados: una media de 4,36 puntos (medida sobre 5 puntos) y una desviación estándar del 0,59 (lo que quiere decir que la diferencia entre los resultados de los diferentes alumnos no fue demasiado dispar). También sucedió lo mismo con la subescala del inventario

que medía la buena relación con los compañeros: media de 4,36 puntos y desviación estándar de 0,71. Además, los alumnos otorgaban 3,92 puntos (sobre 5) y una desviación estándar de 0,82 a la afirmación «Lo mejor del proyecto ha sido mostrarlo fuera del aula». De esta forma, podemos afirmar que los alumnos tuvieron una alta motivación intrínseca, se relacionaron de forma muy positiva con sus compañeros y valoraron positivamente el hecho de mostrar el producto artístico a un público real. Esta relación es muy importante, ya que la motivación y el ambiente de aprendizaje son esenciales para la construcción de la resiliencia en los alumnos (Liu y Huang, 2021; McMillan y Reed, 1994).

Como podemos observar, la clase de artes escénicas representa una oportunidad excepcional para desarrollar la socialización de los alumnos, la cual pasa por la cooperación, la aserción, la empatía, el autocontrol y la responsabilidad (Milligan *et al.*, 2017; cit. en Boal-Palheiros e Ilari, 2023, pág. 2). En nuestro caso, la mejora de la relación entre los alumnos fue un proceso gradual, ya que el proyecto se desarrolló el año siguiente al confinamiento. En este sentido, los problemas para establecer estrategias de socialización eran mucho más pronunciados. Como recuerda Valeria, «la vuelta a las clases fue agobiante porque el hecho de haber estado tanto tiempo encerrado sin contacto con nadie y llegar a clase y relacionarte con gente que no habías visto durante tanto tiempo crea una situación en la que muchas personas pueden sentir ansiedad» [GF, 1:47]. No en vano, la pandemia ha tenido un impacto negativo en la salud mental de los jóvenes: la ansiedad, el estrés, la depresión, los problemas de autoestima o los trastornos de la conducta alimentaria, entre otros problemas, se han incrementado durante los años posteriores al COVID-19 (Pérez et al., 2022).

Frente a esta realidad, la asignatura de artes escénicas supuso una oportunidad de establecer una relación más profunda entre los compañeros. Laura afirmaba que la asignatura había ayudado a la relación entre los alumnos [GF, 9:04], ya que «volver a estar todos juntos [después del confinamiento] fue bastante difícil» [Laura, GF, 4:15]. Para Candela también hubo un cambio significativo a través de la asignatura: «yo no hubiera hablado con la mayoría de las personas de artes escénicas [si no nos hubiéramos encontrado en la asignatura]» [GF, 10:01]. El culmen de este proceso se dio con la representación final en el museo. Así, Laia [10:44] afirma: «la primera vez que hicimos el abrazo final [de la última coreografía grupal; Imagen 2] sentimos que éramos un grupo».

Este comentario es muy importante ya que el sentido de pertenencia al grupo, así como la confianza en sí mismo, son determinantes en la motivación y la resiliencia (Brooks, 1994).



Imagen 2. Pablo Ramos (diciembre de 2021). *Relación*. Coreografía final en la que participó todo el alumnado en la sala central del Centro del Carmen de Cultura Contemporánea, Valencia.

En cuanto al desarrollo de la confianza, merece la pena desatacar la coreografía montada a través de la obra Femineidad (1990), de Vicente Ortiz. Aquí un grupo de cuatro alumnas interactuaron con la obra mediante la danza, la cual estaba acompañada por la canción *Feeling good* de Nina Simone, interpretada en directo por otra de las alumnas. Otra coreografía que se centró en el desarrollo de la confianza fue la creada a partir de la obra Halo, un bosque en la niebla (2013), de Claudia Martínez. La idea del bordado como actividad lenta y laboriosa que destaca la obra se asoció a la construcción de la confianza.

A través de ambas obras, se trató de destacar un espíritu positivo de construcción común de la confianza, lo que a su vez redundaba en el fortalecimiento de la relación entre las compañeras. Esta mejora de la relación, fomentada por coreografías como las citadas anteriormente, ayudó especialmente a aquellas personas que tenían más reparos en actuar en público. Por ejemplo, Soraya señalaba: «yo me metí en artes escénicas porque soy muy tímida y me ha servido para perder ese miedo [...] me he soltado mucho con la gente del grupo, ahora me transmiten

confianza, me siento a gusto actuando delante de esas personas» [GF, 24:39]; o Ashley, quien aseguraba: «la sensación de miedo constante se ha reducido mucho» [GF, 25:07]. Estas palabras vienen a confirmar la relación entre socialización y resiliencia en esta etapa de la vida; como señalan varios estudios, el desarrollo de competencias pro-sociales es esencial para la construcción de la resiliencia en adolescentes (Bernard, 1993; Fullerton, Zhang y Kleitman, 2021; Grazzani et al., 2022; Zhou, 2020). En el caso concreto de las artes escénicas, Cahill (2019) afirma que el teatro escolar puede fomentar el aprendizaje social y emocional a través de desarrollo de la alfabetización emocional, la resolución de problemas, la negociación, la asertividad y las habilidades comunicativas.

La construcción de una relación sólida en el aula pasa por el establecimiento de un compromiso común. En este sentido, uno de los pilares de la resiliencia trabajados fue el compromiso. Entendida como la obligación contraída hacia una causa o hacia uno mismo, el grupo trabajó esta idea en torno a la obra No tengas miedo (2017), de Vinz Feel Free. La obra refleja el compromiso común de las mujeres de los mineros de Asturias, León y Teruel. Los estudiantes reinterpretaron esta obra mediante una coreografía en la que se expresaba un compromiso común hacia el arte y hacia los propios compañeros.

Esta interdependencia entre relación entre compañeros, resiliencia y artes escénicas es muy importante para nosotros ya que la socialización de nuestros jóvenes se enfrenta a desafíos nuevos hoy día, como afirma Bauman: «las anticuadas habilidades de la vida social se están olvidando u oxidando a pasos agigantados por falta de uso» (Bauman, 2017, pág. 131). Para Han (2021), una de las razones de este hecho es que «la híper-comunicación digital, la conectividad ilimitada, no crea ninguna conexión, ningún mundo. Más bien aísla, acentúa la soledad» (Han, 2021, pág. 98). Así, la socialización en los centros escolares es uno de los retos más importantes a los que nos enfrentamos hoy día.

En definitiva, el trabajo artístico grupal, así como el contacto con el público, permitieron el desarrollo de un espíritu de grupo y ayudaron a superar los traumas sociales causados por la pandemia, reforzando la idea de que socialización y resiliencia son dos factores que actúan de forma conjunta.

4.3 La práctica artística como liberación

Al enorme poder de las relaciones interpersonales en la construcción de la resiliencia se sumó la influencia de la práctica artística en sí. Entendida como «praxis transformadora», esta se desarrolló en un contexto general de presión para nuestros alumnos en el que intervenían múltiples factores. Uno de los más importantes fue la proximidad del confinamiento y la vuelta a las clases, lo que creó un ambiente de ansiedad entre los alumnos debido a la necesidad del sistema educativo de «recuperar el tiempo perdido». El grupo afirmó [GF, 3:03] que el hecho de pasar de una rutina de poco trabajo en casa a unas clases en las que se tenía que recuperar todo el tiempo perdido durante el confinamiento les afectó negativamente: «fue demasiado» [Laia; GF, 3:12].

En el caso de nuestros alumnos esta situación era especialmente marcada, ya que era el último curso de ESO y muchos de ellos querían hacer bachillerato, por lo que la presión no solo venía del centro educativo, sino también de las propias familias e incluso de ellos mismos. En este sentido, Soraya señala: «para mí cuarto está siendo muy duro, tienes tantos exámenes, y tantos trabajos, y tantas cosas, que yo no hay semana que no llore» [GF; 18:47]. Valeria también comparte esta visión: «nos están exigiendo demasiado y en los institutos la salud mental no la tienen en cuenta» [GF; 19:05].

Estas dinámicas son en realidad fruto de las condiciones de la sociedad en la que vivimos: «el progreso ha dejado de ser un discurso que habla de mejorar la vida de todos para convertirse en un discurso de supervivencia personal» (Bauman, 2013, pág. 27). Esta idea se ha exacerbado con la llegada de la pandemia: la educación se ha centrado estos tres últimos años en recuperar el tiempo perdido, en hacer que cada alumno –de manera individual– asimilara los contenidos que no habían sido impartidos durante el confinamiento. Sin embargo, para otros autores (Giroux, 1985, 2011; Smith, 2011), dicha dinámica lleva años implantándose a través de la presión neoliberal sobre los contenidos escolares, generando un discurso en el que estos se han convertido en el centro de la agenda pedagógica y en el que cualquier otro elemento educativo queda supeditado a aquellos, incluido el bienestar de los alumnos.

Es importante señalar que la presión de la que hablan los alumnos se personificó en la figura del profesorado. Para Laura [GF, 19:30] «ellos [los profesores] no se preocupan por eso, piensan que nosotros somos

igual que antes, pero hemos tenido –durante el confinamiento– algo que nos ha hecho cambiar, que estemos peor». Soraya también opina de forma similar: «los profesores no tienen en cuenta la salud mental, ni los problemas familiares, ni las ganas que nosotros tenemos. Piensan que todo nuestro tiempo es para su asignatura, para el instituto» [GF, 20:11].

Esta idea es enormemente negativa ya que atenta contra uno de los pilares de la resiliencia de los alumnos, a saber, el desarrollo de su entorno social. Como señalan Masten y Barnes (2018):

> «La resiliencia de una persona en desarrollo [niños y adolescentes] no está circunscrita al cuerpo y mente de este individuo. La capacidad de un individuo para adaptarse a los desafíos depende de su conexión con otras personas y sistemas externos a este a través de la relación social y otros procesos» (pág. 2).

El hecho de que esa conexión emocional con el profesor se rompa afecta a todo el sistema relacional del alumno, es por ello que la empatía del profesor hacia los problemas de los alumnos es esencial para el desarrollo de la resiliencia (Brooks y Goldstein, 2008; Masten, 2014). Así, una de las actitudes que debe tener un profesor para desarrollar la resiliencia en el alumnado es «pensar que satisfacer las necesidades socioemocionales de los alumnos no es una actividad extracurricular que quite tiempo al contenido de las asignaturas» (Brooks y Golstein, 2008, pág. 116).

La asignatura de artes escénicas, al igual que otras asignaturas consideradas como «más prácticas» —por utilizar un eufemismo—, no está tan sujeta a esta presión de los contenidos. Este hecho, en el que muchos ven un defecto, es posiblemente la mayor de sus virtudes. En este sentido, Soraya afirma: «al sacarnos al escenario y al no hacer teoría, artes escénicas se siente más como si fuera una extraescolar, como algo que hacemos por gusto más que como una asignatura» [GF,13:02].

La posibilidad de establecer un trabajo práctico, que surge de la colaboración entre compañeros y en el que los sentimientos pueden expresarse dentro de un contexto es enormemente positivo para los alumnos. Para Valeria, «[después del confinamiento] lo pasé muy mal, con una ansiedad que no podía, por el cambio de llegar a clase y encima un montón de teoría...» [GF, 16:48]. De ahí que, para la mayoría del grupo, la clase de artes escénicas supusiera un alivio respecto del resto de asignaturas

[GF, 13:22]. Ofelia señalaba que «ahora el agobio es continuo, porque siempre hay exámenes [...] te agobias tanto al final... y por eso artes escénicas nos ayuda mucho» [GF, 18:16]. Candela también se expresa en términos similares: «artes escénicas nos ayuda mucho, tienes un descanso anímico» [GF,18:35].

Como ya hemos visto, el proyecto fue enormemente motivador para los alumnos, lo cual es especialmente significativo dado el contexto que acabamos de describir. Este ambiente positivo también se concreta en el análisis temático del cuestionario final de evaluación (Tabla 1).

Adjetivos citados más de una vez	*Frecuencia*	*Porcentaje*
Divertido	9	23,1%
Creativo	6	15,4%
Educativo	3	8%
Enriquecedor	2	5%
Interesante	2	5%
Inspirador	2	5%
....	....	....
Total:	39	

Tabla 1. Análisis temático del cuestionario final de evaluación. Fuente: elaboración propia

Como podemos observar, los alumnos utilizaron adjetivos positivos para describir el proyecto. Lo que para el sistema podría ser algo secundario, la felicidad de los alumnos, para la asignatura de artes escénicas es algo absolutamente esencial.

Como señalan Doll y Song (2023), la investigación en psicología positiva ha mostrado una relación entre resiliencia y cómo los alumnos se relacionan y en qué medida se sienten competentes, autónomos y felices, «a través de rutinas diarias de clase, las actividades de la promoción de la felicidad tienen el potencial de fortalecer el bienestar emocional de la clase» (Doll y Song, 2023, pág. 534). En este sentido, creemos que las artes escénicas tienen el potencial de constituirse como una actividad de promoción de la felicidad, no en vano, ya existen evidencias científicas sobre la relación entre práctica artística, resiliencia y felicidad (Caron, 2023).

5. Conclusiones

El clima escolar no favorece, en muchas ocasiones, un desarrollo óptimo de la salud mental de nuestros alumnos. Los profesores debemos reflexionar sobre este hecho y fomentar en el alumnado estrategias que mejoren su bienestar, tanto académico como personal. Más allá de programas estandarizados de ASE, se pueden crear iniciativas para que el alumnado encuentre un medio de expresión que le ayude a mitigar la ansiedad que relataban muchos de nuestros alumnos durante el proyecto.

La asignatura de artes escénicas puede resultar muy útil por dos razones principales: la primera, que el trabajo artístico —bien planteado— puede erigirse como un medio de liberación de esa ansiedad producida en el medio escolar; la segunda, que la asignatura puede utilizar los propios componentes de la salud mental como un tema de trabajo artístico.

De ahí la importancia de haber centrado el hilo conductor del proyecto en el concepto de resiliencia. De esta forma se conseguía una reflexión en torno a la realidad que los propios discentes estaban viviendo. Como señala Pinker (2018), la ansiedad ha sido siempre un prerrequisito de la edad adulta: asciende durante la adolescencia y conforme los individuos asumen las responsabilidades de la vida adulta y aprenden a afrontarlas va decayendo durante el resto de su curso vital. Es por ello que la resiliencia es un factor decisivo en la construcción de la persona adulta y un elemento esencial en el mantenimiento de su salud mental.

Los resultados del proyecto *Resiliencias* muestran tres elementos que ayudan a fomentar la salud mental de los alumnos y que pueden ser desarrollados de una forma especial en la asignatura de artes escénicas: la necesidad de expresarse a través del arte, el establecimiento de relaciones positivas con compañeros y profesores y, por último, la concepción de la práctica artística como una forma de expresión, liberación y desarrollo personal.

En primer lugar, concebir la asignatura de artes escénicas como un medio de expresión puede contrarrestar las dinámicas pasivas que en ocasiones se generan en los institutos. Los alumnos tienen la necesidad de ser escuchados, sobre todo en lo relacionado con su salud mental, de ahí la importancia de trabajar temas de salud mental a través del arte.

En segundo lugar, la resiliencia pasa por la necesidad de relacionarse con otras personas y por aprender a regular las emociones. En este sentido, la asignatura de artes escénicas —bien planteada— es

especialmente efectiva. La socialización de los alumnos debe ser entendida desde varias perspectivas y cuando elaboramos un producto artístico debemos tener en cuenta que estos van a entrar van a establecer relaciones con los compañeros, con el profesor y con el público. La buena relación con cada uno de ellos va a fortalecer al alumno en el plano psicosocial. Por tanto, la clase de artes escénicas es un lugar apropiado para que los alumnos aprendan y apliquen un abanico de habilidades sociales y emocionales con el que hacer frente a la ansiedad que puede provocar en muchos de ellos el medio escolar.

En tercer lugar, la práctica artística –como confirma la propia historia– es un medio de liberación personal. Los alumnos valoran enormemente el hecho de hacer un trabajo práctico. El hecho de plantear un proyecto creativo en el que se va a generar un producto artístico real es algo enormemente motivador, lo que para la psicología positiva redunda en el bienestar de los alumnos.

Ahora bien, a pesar de los buenos resultados obtenidos, el proyecto es susceptible de mejora. Una de las limitaciones de esta intervención es lo aislada que resulta respecto de la dinámica general del centro. En un meta-análisis de intervenciones realizadas en Reino Unido (Clarke *et al.*, 2015), se señala la importancia de crear programas de ASE que tengan un enfoque global y en los que se implique a todos los componentes de la comunidad educativa de manera transversal. En este sentido, nuestra propuesta se ha realizado de forma aislada y en el futuro se debería insertar en un plan más ambicioso y global a nivel de centro e incluso de ciudad con el fin de mejorar la salud mental de nuestros alumnos. Los equipos docentes y de psicopedagogía deben crear líneas de trabajo común en los que se aborde desde el impacto acumulado de las diferentes asignaturas en la salud mental de los alumnos.

Por último, los objetivos de la educación deben ser planteados con el fin de priorizar no solo el aprendizaje académico, sino también las competencias sociales, emocionales y éticas.

6. Obras citadas:

Bauman, Z. (2013). *Sobre la educación en un mundo líquido: Conversaciones con Ricardo Mazzeo.* Paidós.

Bauman, Z. (2017). *Retrotopía.* Paidós.

Barnes, S.Pág. y S.M., Jones (2022). *Social and Emotional Learning (SEL) in Schools*. Routledge, https://doi.org/10.4324/9781138609877-REE113-1

Beare, D. (2015). Theatre is a social art: a five-stage social art developmmennt model for secondary theatre education [El teatro es un arte social: un modelo de desarrollo socio-artístico en cinco fases para la asignatura de teatro en educación secundaria]. En Mindy R. Carter, George Belliveau y John M. Richardson (Eds.), *Drama, Theatre and Performance Education in Canada: Classroom and Community Contexts* (ppág. 86-96). Canadian Association for Teacher Education.

Bernard, B. (1993). Fostering resiliency in kids [Fomentando la resiliencia en niños]. *Educational Leadership*, 51, 44–48.

Boal-Palheiros, G. e Ilari, B. (2023). Music, drama, and social development in Portuguese children [Música, teatro y desarrollo social en niños portugueses]. *Frontiers in Psychology*, 14:1093832, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1093832

Brooks, R. (1994). Children at risk: Fostering resilience and hope [Niños en riesgo]. *American Journal of Orthopsychiatry, 64,* 545-553.

Brooks, R., y Goldstein, S. (2008). The Mindset of Teachers Capable of Fostering Resilience in Students [La mentalidad de los profesores capaces de desarrollar la resiliencia en los estudiantes]. *Canadian Journal of School Psychology*, 23(1), 114-126.

Cahill, H. (2019). Advancing social and emotional well-being through drama [Avanzando en el bienestar social y emocional a través del teatro]. En Ása Helga Ragnarsdóttir y Hákon Sæberg (Eds.), Björnsson *Drama in Education: Exploring Key Research Concepts and Effective Strategies* (ppág. 57-74). Routledge.

Caldarella, Pág., Christensen, L., Kramer, T.J. y Kronmiller, Kalli (2009). Promoting Social and Emotional Learning in Second Grade Students: A Study of the Strong Start Curriculum [Promoviendo el aprendizaje social y emocional en alumnos de segundo de educación primaria: un estudio del programa curricular *Strong Star*]. *Early Childhood Education Journal, 37*, 51–56. https://doi.org/10.1007/s10643-009-0321-4

Caron, Ch. (2023). How the Arts Can Benefit Your Mental Health (No Talent Required) [Cómo las artes pueden beneficiar tu salud mental (ningún talent requerido)]. *The New York Times*, 22 de may, https://www.nytimes.com/2023/05/22/well/mind/art-mental-health.html?smid=url-share

Chevallard, Y. (1991). *La transposition didactique, du savoir savant au savoir enseigné* [La transposición didáctica, del saber culto al saber enseñado]. La pensée Sauvage Editions.

Clarke, A. M., Morreale, S., Field, C. A., Hussein, Y., & Barry, M. M. (2015). *What works in enhancing social and emotional skills development during childhood and adolescence? A review of the evidence on the effectiveness of school-based and out-of-school programmes in the UK* [¿Qué es lo que funciona para mejorar el desarrollo de las habilidades emocionales y sociales durante la niñez y la adolescencia? Una revisión de las evidencias sobre la efectividad de los programas de educación formal y no formal en el Reino Unido]. WHO Collaborating Centre for Health Promotion Research, National University of Ireland Galway.

Cohen, J. (2006). Social, emotional, ethical, and academic education: creating a climate for learning, participation in democracy, and Well-Being [Educación social, emocional, ética y académica: creando un clima para el aprendizaje, la participación en democracia y el bienestar]. *Harvard Educational Review*, 76(2), 201–237, https://doi.org/10.17763/haer.76.2.j44854x1524644vn

Colomeischi, A. A., Ursu, A., Bogdan, I., Ionescu-Corbu, A., Bondor, R. y Conte, E. (2022). Social and Emotional Learning and Internalizing Problems among Adolescents: The Mediating Role of Resilience [Aprendizaje social y emocional e internalización de problemas entre adolescentes: el papel mediador de la resiliencia]. *Children*, 9, 1326, https://doi.org/10.3390/children9091326

Cyrulnik, B. (2009). Vencer el trauma por el arte. *Cuadernos de pedagogía. 393,* 42-47.

Dishion, T. J., y Connell, A. (2006). Adolescents' resilience as a self-regulatory process: promising themes for linking intervention with developmental science [La resiliencia en adolescentes como proceso de auto-regulación: temas prometedores para enlazar la intervención con la ciencia del desarrollo]. *Annals of the New York Academy of Sciences,* 1094, 125–138. https://doi.org/10.1196/annals.1376.012

Doll, B. y Song, S. Y. (2023). Enhancing Resilience in Classrooms [Mejorando la resiliencia en las clases]. En Goldstein, S. y Brooks, R.B. (Eds.) *Handbook of Resilience in Children* (ppág. 525-537). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-14728-9_28

Freire, Paulo (1993). *Interrogantes y propuestas.* Temas de Psicología Social

Frey, N., Fisher, D., y Smith, D. (2019). *All learning is social and emotional: Helping students develop essential skills for the classroom and beyond* [Todo aprendizaje es social y emocional: ayudando a los alumnos a desarrollar habilidades esenciales para el aula y más allá]. Association for Supervision & Curriculum Development.

Fullerton D.J., Zhang L.M., y Kleitman S. (2021). An integrative process model of resilience in an academic context: Resilience resources, coping strategies, and positive adaptation [Un modelo de proceso de resiliencia integrativo en un contexto académico: fuentes de resiliencia, estrategias de actuación y adaptación positiva]. *PLoS ONE* 16 (2), https://doi.org/10.1371/journal.pone.0246000

Giroux, H. A. (1985). Critical pedagogy and the resisting intellectual [Pedagogía crítica y el intelectual en resistencia]. *Phenomenology and Pedagogy*, 3(2), 84-97.

Giroux, H. A. (2011). *On Critical Pedagogy* [Sobre la pedagogía crítica]. Continuum.

Grazzani I., Agliati A., Cavioni V., Conte E., Gandellini S., Lupica Spagnolo M., Ornaghi V., Rossi F.M., Cefai C., Bartolo Pág., Camilleri L. and Oriordan M.R. (2022). Adolescents' Resilience During COVID-19 Pandemic and Its Mediating Role in the Association Between SEL Skills and Mental Health [La resiliencia de los adolescentes durante la pandemia de COVID-19 y su papel de mediación en la asociación entre habilidades en aprendizaje social y emocional y salud mental]. *Frontiers in Psychology*, 13, 801761. doi: 10.3389/fpsyg.2022.801761

Han, B.-Ch. (2021). *No-cosas*. Taurus.

Han, B.-Ch. (2023). *La crisis de la narración*. Herder.

Irwin, R. L. y de Cosson, A. (eds.) (2004). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry* [A/r/tografía: expresión del yo a través de la indagación vital basada en artes]. Pacific Educational Press.

Joronen, K., Häkämies, A. y Åstedt-Kurki, Pág. (2011), Children's experiences of a drama programme in social and emotional learning [Experiencias de niños de un programa de teatro en aprendizaje social y emocional]. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 25: 671-678. https://doi.org/10.1111/j.1471-6712.2011.00877.x

Leys, C., Arnal, C., Wollast, R., Rolin, H., Kotsou, I. y Fossion, Pág. (2020). Perspectives on Resilience: Personality Trait or Skill? [Perspectivas sobre la resiliencia: ¿trazo de personalidad o habilidad?] *European Journal of Trauma Dissociation, 4*, 100074.

Liu, Y. y Huang, X. (2021). Effects of Basic Psychological Needs on Resilience: A Human Agency Model [Efectos de las necesidades psicológicas básicas sobre la resiliencia: Un modelo de agencia humana]. *Frontiers in Psychology*, 12, 700035, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.700035

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019) A/r/tografía e investigación educativa basada en artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad, 31*(4), 881-895.

Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2021). A/r/tografía social y educación artística para la justicia social: proyecto BombeArte, *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social, 10*(2), 91-102, https://doi.org/10.15366/riejs2021.10.2.006

Masten, A. S. (2014*). Ordinary magic: Resilience in development* [Magia ordinaria: resiliencia en desarrollo]. Guilford Press.

Masten, A.S. y Barnes, A.J. (2018). Resilience in children: developmental perspectives [La resiliencia en niños: perspectivas de desarrollo]. *Children*, *5*, 98. https://doi.org/10.3390/children5070098

McMillan, J. H., y Reed, D. F. (1994). At-risk students and resiliency: factors contributing to academic success [Estudiantes de alto riesgo y resiliencia: factores que contribuyen al éxito académico]. *Clearing House*, 67, 137–140.

Milligan, K., Sibalis, A., Morgan, A., y Phillips, M. (2017). «Social competence: consideration of behavioural, cognitive, and emotional factors» [Competencia social: consideración de factores comportamentales, cognitivos y emocionales], en *Handbook of childhood psychopathology and developmental disabilities treatment*, ed. J. Matson (Cham: Springer Cham), 301–320.

Onwuegbuzie, A., Dickinson, W. y Leech, N. (2009). A Qualitative Framework for Collecting and Analyzing Data in Focus Group Research [Un marco cualitativo para la recolección y análisis de datos en la investigación mediante grupo focal]. *International Journal of Qualitative Methods*, 8 (3), 1-21. https://doi.org/10.1177/160940690900800301

OMS (2022). *Mental health and COVID-19: Early evidence of the pandemic's impact* [Salud mental y COVID-19: evidencias iniciales sobre el impacto de la pandemia]. Organización Mundial de la Salud. https://www.who.int/publications/i/item/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mental_health-2022.1

Pérez, Y., Blanco, Pág., Gadea I., Olmeda, E. y Pérez, R. (2022). *Estat de la salut mental de la joventut valenciana: estudi sociològic* [Estado de la salud mental de la juventud valenciana: estudio sociológico]. Consell Valencià de Salut.

Pinker, S. (2018). *En defensa de la Ilustración. Por la razón, la ciencia, el humanismo y el progreso.* Paidós.

Richtel, M., Pearson, C. y Levenson, M. (2023). Surgeon general warns that social media may harm children and adolescents [El cirujano general de los Estados Unidos advierte de que las redes sociales pueden dañar a niños y adolescentes]. *The New York Times*, 23 de mayo.

Rilke, R. M. (2018). *Versos de un joven poeta*. Penguin Random House.

Ryan, R. M. (1982). Control and information in the intrapersonal sphere: An extension of cognitive evaluation theory [Control e información en la esfera intrapersonal: una extensión de la teoría de evaluación cognitiva]. *Journal of Personality and Social Psychology, 43*, 450-461.

Ryan, R. M., y Deci, E. L. (2002). An overview of self-determination theory: An organismic-dialectical perspective [Una descripción general de la teoría de la autodeterminación: una perspectiva órganico-dialéctica]. En E. L. Deci y R. M. Ryan (Eds.), *Handbook of self-determination research* (ppág. 3-33). The University of Rochester Press.

Smith, J. (2011). *Critical pedagogy for social justice* [Pedagogía crítica para la justiciar social]. Continuum.

Twiner, A., Lucassen, M. y Tatlow-Golden, M. (2022). Supporting children's understanding around emotions through creative, dance-based movement: A pilot study [Apoyando la comprensión de los niños sobre emociones a través del movimiento creativo y basado en la danza: un estudio piloto]. *Learning, Culture and Social Interaction, 37*, 1-16 https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2022.100659

Villaverde, J. (2023). *El proyecto que busca llevar un psicólogo a cada colegio*. Diario La Razón, 12 de marzo.

7. Notas

[1] Dos extractos de la performance en el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea pueden verse en los siguientes enlaces:
— https://www.youtube.com/watch?v=e4Z_rtFiAIk
— https://www.youtube.com/watch?v=R3IJS4iDcoE

Zhou, X. (2020). Managing psychological distress in children and adolescents following the COVID-19 epidemic: A cooperative approach [Gestionando la angustia en niños y adolescentes después de la epidemia de COVID-19: un acercamiento cooperativo]. *Psychological Trauma,* 12, 76–78. https://doi.org/10.1037/tra0000754

LA CONSTRUCCIÓN DEL *DOCENTE PERFORMATIVO* PARA LA ENSEÑANZA DE ESPAÑOL COMO LENGUA ADICIONAL[1]: UN ESTUDIO DE CASO[2]

THE CONSTRUCTION OF THE PERFORMATIVE TEACHER *FOR TEACHING SPANISH AS AN ADDITIONAL LANGUAGE: A CASE STUDY*

Beatriz Prior Fernández
Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla
(beap_bea@hotmail.com)
(https://orcid.org/0009-0003-8293-5319)

María Eugenia Flores
Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET-UNCO)
(mariaeugeniafloresmeyer@gmail.com)
(https://orcid.org/0000-0001-9237-6352)

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.12
ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo presenta un estudio de caso sobre la implementación de un enfoque de *Drama en Educación* en un curso de español. El objetivo principal del estudio es delimitar las competencias específicas que tiene y las que necesita adquirir una profesora para desarrollar el enfoque con éxito. La observación focalizada de la práctica aporta datos para comprender cuáles son las necesidades de formación y los desafíos que se le presentan al profesorado de idiomas al adoptar un *Enfoque Performativo* (Schewe, 2013). Se analizaron seis sesiones a través de

un esquema de observación, un diario de investigación, una entrevista y un cuestionario poscurso con la profesora participante. Los resultados muestran que la profesora necesita adquirir una serie de competencias relacionadas con el ámbito dramático para poder desarrollar eficazmente la implementación. Estas competencias se incluyen dentro de la definición de lo que denominamos *docente performativo*, categoría compuesta por las competencias específicas del docente de idiomas junto con las del actor/actriz y las del docente de teatro.

Palabras clave: Enfoque Performativo, español L2, profesor actor, profesora actriz, profesor/a artista, docente performativo.

Abstract: This article presents a case study on the implementation of a Drama in Education approach in a Spanish course. The main goal of the study is to delimit the specific competencies that the teacher has and those that needs to acquire to develop the approach successfully. Focused observation of practice provides data to specify the training needs and challenges that language teachers face when adopting a Performative Approach (Schewe, 2013). Six sessions were analyzed through: an observation scheme, a research diary, an interview and a post-course questionnaire with the participating teacher. The results show that the teacher needs to master a series of competencies related to the dramatic field in order to carry out the implementation effectively. These skills are included in what we call a *performative teacher*, a category made up of the specific skills of the language teacher together with those of the actor and the theater teacher.

Key words: *Performative Approach, Spanish L2, teacher actor, teacher artist, performative teacher.*

Sumario: 1. Introducción. 2. Competencias del docente performativo: docente de lenguas, actor/actriz y artista. 2.1. *Docente de lenguas adicionales*. 2.2. *Profesor/a actor/actriz*. 2.3. *Profesor/a artista*. 3.Estudio de caso. 3.1. *Metodología*. 3.2. *Resultados*. 4. Reflexiones finales. 5. Obras citadas. 6. 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)

Beatriz Prior Fernández es licenciada en Periodismo por la Universidad de Sevilla y en Arte Dramático por la ESAD de la misma ciudad. Ha realizado un Máster en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de E/LE en la Universidad Nebrija de Madrid. Fue becada por la Junta de Andalucía en varias ocasiones para realizar estudios teatrales de postgrado en Italia y en España. Ha trabajado como profesora de español en el Instituto Cervantes de Roma (2007-2019) y en la universidad La Sapienza (2011-2013). Actualmente trabaja como profesora en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Ha publicado *Juegos dramáticos para nuestra clase de E/LE* junto a Patricia Toubes, así como material didáctico para la preparación del DELE con la editorial Octaedro. También ha colaborado con editoriales como Mondadori en Italia o con el equipo didáctico de la editorial española Habla con Eñe.

María Eugenia Flores es Doctora en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas por la Universidad Nebrija de Madrid, Máster en Enseñanza de Español Lengua Extranjera por la Universidad de Granada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Ha trabajado como profesora de español y formadora de profesores en España, Argentina, Alemania y Polonia. Cuenta con diferentes publicaciones sobre enseñanza de español a migrantes y teatro aplicado. Participa en el proyecto de investigación INMIGRA.3 sobre enseñanza y aprendizaje de español a migrantes en Madrid y co-dirige

el proyecto de extensión *Migración no hispanohablante y enseñanza de español en el Alto Valle de Neuquén y Río Negro*. Actualmente, forma parte del equipo de ELSE de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional del Comahue (Argentina) y es investigadora posdoctoral de CONICET (Argentina) en la Universidad Nacional del Comahue.

«El docente es un actor que vive con la paradoja de no saber que lo es» (Gómez, 2007, pág.8).

1. Introducción

En este estudio partimos posicionándonos desde la perspectiva de los *Enfoques Performativos para la Enseñanza y Aprendizaje de Lenguas* (Schewe, 2013). Este enfoque aún no se encuentra extendido en el campo de la enseñanza de español como lengua adicional (LA), por lo que resulta conveniente comenzar estableciendo su significado e importancia en el campo. El teatro y el drama son prácticas que se han utilizado en ámbitos sociales y educativos desde la Antigüedad, no obstante, no es hasta el siglo XX que podemos hablar estrictamente de *Teatro Aplicado* (TA). Este término viene a aunar una amplia gama de actividades desarrolladas en diferentes escenarios educativos, sociales, médicos, etc. que, más allá del contexto, tienen la intencionalidad de producir un cambio a través del arte (Motos y Ferrandis, 2015). Dentro de lo que entendemos como TA, el *Drama en Educación* (DIE) se presenta, al mismo tiempo, como una disciplina pedagógica y escénica centrada en la implicación de los estudiantes en el aprendizaje (McAvoy y O'Connor, 2022). Se parte de la premisa de que tanto la cognición del lenguaje como las experiencias, las emociones, el conocimiento cultural, la identidad social y las interacciones con el entorno, son inseparables y están entrelazados en el proceso de adquisición de la lengua (Kao, 2009).

Si bien la mayoría de los docentes de idiomas están familiarizados con términos como *role play*, improvisación, dramatización o montaje de una obra teatral, la utilización y la definición de estas técnicas y su funcionalidad han sido foco de diversos debates en el ámbito educativo, derivados, principalmente, de la polarización creada entre *teatro vs drama*. Este debate abarca una gran cantidad de trabajos y autores que se posicionan

destacando las bondades, o bien del teatro, entendido como montaje de obras, como producto; o bien del drama, entendido como un proceso, y asociado -erróneamente- a una práctica más didáctica que artística[3]. Estos debates ignoran el hecho de que es imposible discernir el teatro del drama, ya que uno está contenido dentro del otro (Bolton, 1984). Siguiendo esta línea, diversos autores vienen a cuestionar esta infructífera división en la enseñanza, que solo limita el accionar de los docentes en el aula, y proponen entender el uso del teatro y el drama en la educación como un proceso continuo (Torres Nuñez, 1997), una *performis* (Motos, 2016), un conjunto de técnicas y estrategias diversas que promueven el aprendizaje a través del cuerpo, de manera artística y estética (Schewe, 2013; Piazzoli, 2018). De este modo, los *Enfoques Performativos* (Schewe, 2013) se presentan como un término paraguas que pretende acabar con este debate en la enseñanza de lenguas y abarcar toda una serie de técnicas y estrategias dramáticas y teatrales (principalmente), pero también otras ramas del arte (como la danza, la música, las artes visuales, etc.): «an approach to language teaching and learning that emphasizes embodied action and that makes use of techniques, forms and aesthetic processes adapted from the performing arts» (Crutchfield y Schewe, 2017, pág.14). Así, los *Enfoques Performativos* (EP), nacidos en el campo de la enseñanza de LA, se posicionan dentro de las prácticas definidas como *Teatro Aplicado*, y específicamente, dentro de una de sus ramas basales, el *Drama en Educación*.

Por consiguiente, siendo conscientes de esta naturaleza indivisible del drama y el teatro, en este estudio nos alineamos con la perspectiva de los EP entendidos, no solo como un término paraguas, sino también como un enfoque que se consolida teóricamente en pos de lograr el desarrollo y establecimiento de estas prácticas artísticas y el afianzamiento de una línea concreta de investigación sobre ellas en el campo de la adquisición de segundas lenguas.

Desde la llegada del llamado *Enfoque Comunicativo* a la enseñanza de lenguas, los estudios relacionados con la aplicación del teatro/drama han sido cada vez más prolíficos y se cuenta con una amplia tradición que nos llega, principalmente, desde el mundo anglosajón (Di Pietro, 1987; Maley y Duff, 1978; Kao y O'Neill, 1998). No obstante, no contamos en la actualidad con una abundante bibliografía en el terreno específico de la didáctica de español, donde pareciera que esta amplia tradición anglosajona no ha sido aún recepcionada de manera extendida (Ver De

Ágreda, 2016; Flores, 2022). A su vez, si bien se cuenta con algunos estudios en diferentes lenguas que se centran en el papel del alumnado en el aula (Dragovic, 2019; Flores, 2022, entre otros), el papel del profesorado ha sido considerablemente menos estudiado desde los EP (Schewe y Woodhouse, 2018; Prior Fernández, 2021). Al respecto, cabe recordar la importancia de investigar y delimitar la figura del docente en estos enfoques si queremos que los mismos tengan éxito, ya que, tal como advertían Kao y O'Neill (1998, pág.1), las funciones que debe asumir un docente que enseña a través del drama traspasan las habituales de instructor, modelo y recurso. En este sentido, como explica Lutzker (2007, pág.455), la implementación de procesos artísticos en la enseñanza de LA parece estar indisolublemente ligada a la propia formación y crecimiento artístico del profesorado. Es por esto, que la realización de investigaciones que se centren en las competencias del docente cobran una importancia vital a la hora de sentar las bases de los EP y lograr su desarrollo extensivo en el ámbito de la enseñanza de LA y, en particular, del español.

El objetivo principal de este estudio recae, por tanto, en la realización de un análisis descriptivo que permita comenzar a demarcar las competencias específicas que debe dominar el docente de español LA durante la aplicación de un EP. Para ello, se analizará un corpus de grabaciones de audio de un curso de enseñanza de español para adultos refugiados, donde una profesora de español implementa un EP junto a un profesor especialista en TA.

A partir de nuestro análisis pretendemos responder a la pregunta que inspiró este estudio: ¿qué habilidades necesita adquirir la profesora de español para implementar un enfoque performativo de forma eficaz en el aula? Y, en consecuencia, en pos de realizar nuestro aporte para el desarrollo y consolidación de los EP en la enseñanza de español, este estudio pretende proporcionar datos empíricos que puedan orientar la creación de contenidos y brindar herramientas concretas para la formación del profesorado. No obstante, somos conscientes de que nuestro estudio es de corte exploratorio y, por consiguiente, nuestras observaciones y conclusiones no pretenden resultar generalizantes, sino un primer, y necesario, acercamiento al tema.

Como veremos a continuación, el estudio plantea dos perspectivas desde las cuales analizaremos la figura de la profesora: aquella que considera los beneficios que aportan las técnicas dramáticas al docente en

calidad de actor/actriz para mejorar su quehacer profesional (representado en el concepto del *profesor actor* o *profesora actriz*); y aquella que contempla la puesta en marcha de habilidades específicas de la profesora para aplicar las técnicas dramáticas en el aula de forma eficaz (representado en el concepto del *profesor/a artista*).

2. Competencias del *docente performativo*: docente de lenguas, actor/actriz y artista

La importancia de la formación del profesorado viene tomando cada vez más relevancia en el campo de los EP, ya que, si bien existe la discusión sobre si una formación específica es necesaria a la hora de utilizar el TA en el aula, también existe la creencia de que los llamados *juegos dramáticos* pueden ser introducidos en las clases de lengua con escasos conocimientos dramáticos por parte del docente (ver Boquete, 2011). Sin embargo, a la hora de plantear EP más complejos —como el *Process Drama* (PD) o el Teatro del Oprimido (TO)— se vuelve evidente la importancia de que el profesorado cuente con una formación específica. El PD se muestra como una forma improvisada de drama para activar la participación sin una audiencia externa e incluye la combinación de diferentes técnicas para su desarrollo (Anderson et al, 2008). Por su parte, el TO es un tipo de teatro desarrollado por Boal (1979) que cuenta con un número de estrategias en las que el teatro se transforma en un método para que las comunidades generen discusiones y ensayen acciones para un cambio social real (Prendergast y Saxton, 2009). Según el estudio realizado por Dunn y Stinson (2011), la formación específica del profesorado, entendida por las autoras como su nivel de *artistricidad* (*artistry*), afecta directamente el rendimiento lingüístico de los estudiantes. Al comparar dos grupos que utilizaron PD, uno dictado por profesoras sin experiencia y otro dictado por profesoras altamente experimentadas en la utilización del PD, los datos presentados por las autoras mostraron que existe una diferencia estadísticamente significativa entre los resultados de las pruebas de destrezas orales entre ambos, en favor del segundo. Estos resultados indicaron, por tanto, que la maestría del docente manejando la técnica puede influir en la adquisición de la lengua por parte del alumnado.

De este modo, siguiendo la idea fundamental de que los EP se posicionan desde una práctica corporeizada, estética y artística, resulta fundamental la delimitación y conceptualización precisa sobre cuáles son las habilidades y competencias mínimas que debe desarrollar un docente de LA que se propone trabajar desde un EP. Por tanto, siguiendo la terminología de Schewe (2013), proponemos la definición del *docente performativo*, entendiéndolo como aquel educador que logra aunar en su práctica competencias provenientes de tres ámbitos: las competencias del docente de lenguas, las competencias del actor/actriz y las del profesor/a artista. Así, en este estudio nos proponemos definir el perfil de este *docente performativo*, esta delimitación se realizará, en un primer momento, como derivada de un análisis teórico y, en un segundo momento, se definirán unas características concretas gracias a la observación de la práctica real en el aula.

2.1. *Docente de lenguas adicionales*

A la hora de estudiar las competencias o habilidades que necesita el profesorado de idiomas para aplicar con éxito un EP cabe considerar, en primer lugar, aquellas con las que ya cuenta gracias a su formación docente. Siguiendo lo postulado por el Instituto Cervantes (IC, 2018), las competencias clave del profesorado de segundas lenguas y lenguas extranjeras se pueden concretar en: organización de situaciones de aprendizaje; evaluación del aprendizaje y actuación del alumnado; implicación de este en el control de su propio aprendizaje; facilitación de la comunicación intercultural; desarrollo profesional como docente de la institución; gestión de sus sentimientos y emociones en el desempeño de su trabajo; participación activa en la institución; y uso de las nuevas tecnologías para el desempeño de su trabajo.

Si tenemos estas competencias clave en consideración, podemos observar que el uso del teatro no solo se adecua a los supuestos básicos del enfoque comunicativo (situaciones comunicativas, contexto, rol activo del estudiante, etc.), sino que también, tal como argumenta De Ágreda (2016), potencia las competencias clave de organización de situaciones de aprendizaje que se esperan del profesorado de idiomas. Como, por ejemplo, el desarrollo y gestión de las competencias socioafectivas tan asociadas al uso del teatro y el drama en el aula. Es decir que, a la hora

de definir al *docente performativo*, hay que partir del propio conocimiento y competencias que el docente de lenguas ya posee, y generar a partir de ellas el desarrollo de la conciencia sobre cómo el teatro puede potenciarlas. A su vez, generar conciencia sobre las competencias compartidas, que permite utilizar estas como punto de partida para adquirir aquellas que no se han desarrollado, es decir, las competencias de *profesor/a actor/actriz* y las de *profesor/a artista*.

2.2. *Profesor/a actor/actriz*

En el momento que relacionamos la figura del docente de idiomas con la de un actor o actriz, el aula se empieza a identificar con un *escenario* y el alumnado con *el público* al que es preciso conquistar y motivar (Almond, 2005; Goitia, 2008; Fiallo, 2016), de esta manera, los docentes se transforman en los actores de la obra.

Por un lado, podemos distinguir la habilidad del *profesor/a actor/actriz* como motivador y cautivador de su audiencia, es decir, quien actúa para lograr la atención emocional y cognitiva de sus estudiantes (Sedano, 2016). Por otro lado, tal como explica Gómez (2007) hay otros aspectos clave, más allá del factor motivacional, que el actor/actriz y el docente comparten, estos son: la gestión del espacio y el uso de sus dos herramientas más básicas, el cuerpo y la voz. En este sentido, si bien se necesita dominar ambos aspectos a la perfección, pareciera que en la práctica el dominio del docente sobre ellos no es tal. Respecto a este punto, basándonos en la teoría teatral (Ferrari, 2017) habría que tener en cuenta un hecho fundamental: «el cuerpo y la voz no pueden trabajarse como conceptos separados, forman parte de un mismo instrumento y el uno depende del otro, y si bien esto es algo de lo que un actor/actriz tiene plena conciencia, no así un docente» (Prior Fernández, 2021, pág.58). Finalmente, otra estrategia compartida por el profesorado y los actores es el humor (Motos, 2017), probablemente una de las estrategias más conscientes por parte del profesorado de lenguas, pero tal como explica Almond (2005) no se trata de «hacer el payaso» (pág.513), sino de utilizar el humor con mesura y sobre todo con un objetivo claro y preciso en el momento apropiado. De este modo, el *profesor/a actor/actriz* es un docente que debe conocer su instrumento de trabajo (su cuerpo) y debe explotar sus potencialidades comunicativas y expresivas, tanto a

nivel físico y vocal, como espacial, teniendo en cuenta el concepto fundamental del tiempo, así como el valor de la pausa, el silencio, el ritmo, etc. (Prior Fernández, 2021).

Como se puede observar, esta visión del docente como actor/actriz se encuentra bastante extendida en la bibliografía. Sin embargo, todas estas habilidades no son innatas, sino que los actores las trabajan en su formación y en sus entrenamientos prácticos, por lo tanto, el docente de LA también debe aprehenderlas. En este sentido, tal como defiende Crutchfield (2015), es preciso desarrollar formaciones para el profesorado de LA que incluyan el aprendizaje experiencial de lo que se pretende enseñar. Y, para lograr delimitar los contenidos básicos de estas formaciones debemos, en una primera instancia, realizar estudios sobre su funcionamiento en el contexto de clase. En la actualidad, si bien encontramos propuestas teóricas como la Guillén (2011), quien distingue entre las competencias del docente de idiomas que usa el drama en el aula (disciplinares, académicas y profesionales) o la de Sedano (2016), quien establece las competencias que permiten al profesorado desarrollar habilidades docentes relacionadas con técnicas teatrales (técnicas vocales, expresión corporal, expresión emocional, autorregulación de emociones, etc.), no contamos con estudios que observen de manera empírica el desarrollo de estas competencias.

Así pues, partiendo de esta base teórica existente sobre las competencias del *profesor/a actor/actriz*, este estudio se propuso delimitar diferentes categorías concretas observables, que tienen que ver con estas habilidades del rol del actor/actriz: manejo del espacio, de la voz y del cuerpo.

2.3. *Profesor/a artista*

El perfil del *profesor/a artista*[4], por su parte, responde a las habilidades del docente que implementa los EP en el aula con una clara conciencia de cómo desarrollar las actividades de manera eficaz y con cierta sensibilidad artística (Dunn y Stinson, 2011; Piazzoli, 2013). Cuenta con conocimientos de pedagogía teatral que le permiten explorar al máximo las posibilidades del drama para que el alumnado desarrolle sus capacidades cognitivas y afectivas. Por tanto, si el *profesor/a actor/actriz* es quien tiene habilidades correspondientes a un actor, el *profesor/a artista* debe adquirir habilidades, ya no del actor, sino del docente de teatro, es decir,

que tiene en cuenta la didáctica y la pedagogía teatral. Para comprender la naturaleza de lo que entendemos como *profesor/a artista* hay que considerar dos conceptos clave: el de *autenticidad* (Heathcote, 1984) y el de *artistricidad (artistry)* (Dunn y Stinson, 2011).

El concepto de *autenticidad* proviene de la figura del docente *auténtico* propuesto por Heathcote (1984). La autora plantea que se deben adquirir una gama de habilidades a través de las cuales se puedan crear entornos auténticos de enseñanza (Johnson y O'Neill, 1984, pág.179), se refiere al *arte del docente* para crear experiencias que consigan implicar a los estudiantes en el aprendizaje. Según Johnson y O'Neill (1984), el profesorado debe construir una «estructura interna» orientada hacia el proceso, es decir, «diseñar programas y tareas que inducen primero a intrigar y luego a atraer e interesar a nuestro alumnado» (pág.179). Como observa Piazzoli (2014): «este concepto de autenticidad encaja con el concepto de drama en el aula entendido como forma colectiva donde los contextos dramáticos son co-creados por el grupo» (pág.64).

Por su parte, la *artistricidad* se refiere a la capacidad de trabajar lo artístico, de manejar la forma y el contenido al mismo tiempo, favoreciendo el trabajo tanto con lo cognitivo como con lo afectivo (Dunn y Stinson, 2011, pág. 619). Esta habilidad se debe ver reflejada a nivel macro (de planificación del proceso creativo de aprendizaje) y a nivel micro (de su actuación en el aula). El *profesor/a artista* debe ser flexible, tomar decisiones espontáneas sobre cambio de estructuras, arriesgar para mantener o recuperar la tensión dramática, un estado de ánimo o una emoción, etc. Al respecto, Piazzoli (2011) avanza sobre esta definición destacando la función de la sensibilidad artística en el docente: «...si richiede, infatti, sia una sensibilità artistica verso l'estetica teatrale, che una sensibilità pedagogica verso i processi di acquisizione e apprendimento. Il sapersi giostrare fra queste due funzioni è un'operazione delicata, che crea le basi dell'estetica del process drama (pág. 442).» [5]

3. Estudio de caso

3.1. *Metodología*

Esta investigación parte de la pregunta general ¿Qué competencias específicas tiene y cuáles necesita adquirir la profesora de español para desarrollar una práctica performativa en el aula? Para responder a ella se siguieron dos objetivos específicos: observar qué competencias de la figura de *profesora actriz* tiene y cuáles necesita adquirir la profesora de español objeto de este estudio. Y, observar qué competencias de *profesora artista* tiene y cuáles necesita adquirir. Estas dos figuras se presentan en nuestra investigación como diferentes y a la vez complementarios dentro de lo que denominamos *docente performativo*.

La investigación se basó en un estudio de caso único de corte transversal siguiendo una metodología cualitativa descriptiva focalizada. En ella se analizó la actuación didáctica de una profesora de español LA que implementaba por primera vez un *Enfoque Performativo* (EP).

La secuencia didáctica del curso observado se basó principalmente en el *Process Drama*, utilizando una historia y un personaje ficticio sobre el que se desarrolló la acción dramática. La historia y el personaje se acercaban al contexto del alumnado, pudiendo ser una temática reconocible y al mismo tiempo de su interés. En la secuencia didáctica se destacó el uso de Teatro Imagen (TI) y Teatro Foro (TF) (Boal, 1974), así como ejercicios de calentamiento, sensibilización y desinhibición propios de la pedagogía dramática. Por un lado, el TI representa una modalidad del TO en la que no está permitido utilizar la palabra y los espectadores deben intervenir hablando a través de imágenes corporales. Por otro lado, el TF se basa en la representación de varias escenas que, una vez finalizadas, «darán paso al foro donde se pregunta al público si cambiarían alguna parte de la escena. En ese momento se da la posibilidad al público de sustituir a cualquier actor/actriz en la escena elegida, para luego pasar a debatir los efectos de ese cambio implementado por el *espect-actor*» (Boal, 2015, citado en Flores, 2022, pág. 40).

La profesora objeto de este estudio tenía una amplia experiencia en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje de español, sin embargo, no poseía formación teatral salvo la asistencia a un curso de formación para el profesorado de idiomas relacionados con el teatro. Cabe resaltar que

la profesora planificó y desarrolló el curso junto a un profesor experto en TA. La decisión de observar a una profesora sin experiencia teatral fue tomada conscientemente para poder registrar aquellas competencias que necesitaba adquirir para desarrollar el enfoque efectivamente y cuáles de aquellas que transfería desde su formación como profesora de español le eran efectivas.

Se realizó la triangulación de los datos a través de diferentes herramientas: grabaciones de audio, esquema de observación, diario de la investigadora, una entrevista y un cuestionario realizados poscurso a la profesora. La muestra analizada pertenece al proyecto Ser y Estar[6], y fue tomada en un contexto de enseñanza de español a un grupo de 14 alumnos solicitantes de asilo a lo largo de un mes, 2 sesiones por semana, 2 horas cada una. Se tomó una muestra de 11 audios correspondientes a 6 de las 9 sesiones del curso.

En primer lugar, para analizar la muestra de las grabaciones de audio se creó un esquema de observación que permitió sistematizar el análisis. Se tuvieron en cuenta las recomendaciones de Mackey y Gass (2005), ya que el esquema se estructuró respondiendo a las preguntas de investigación y, además, se siguió como modelo el *Motivational Orientation of Language Teaching* (MOLT) y *Observation Scheme* (Guilloteaux y Dörneyi, 2009). De esta forma, se dispuso de una serie de categorías sistemáticas que permitieron registrar los acontecimientos más rápidamente mediante marcas y favorecieron el recuento de esos sucesos. Las categorías observables se distribuyeron en tres grandes bloques: *creación de atmósfera en el aula*, *rol del docente de LA* y *factores externos que interfieren* en la implementación de este enfoque dramático. En el caso del *rol del docente de LA*, siguiendo los objetivos de investigación, se presentaron dos categorías diferenciadas durante la observación: el rol del *profesor/a actor/actriz* y el rol del *profesor/a artista* (ver Figura 1).

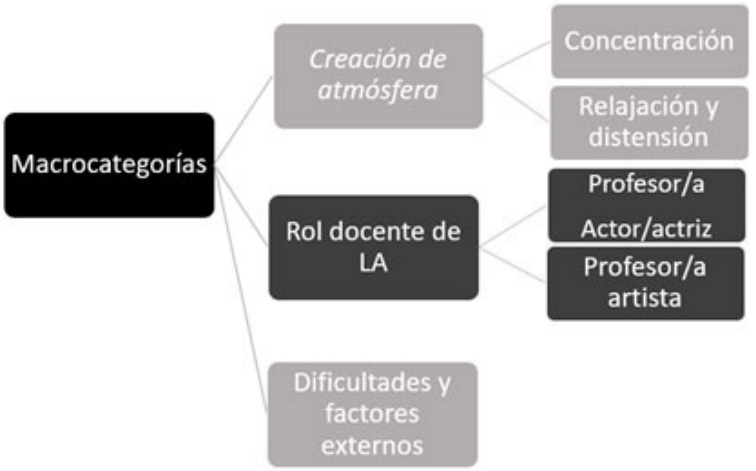


Figura 1. Macrocategorías y categorías del esquema de observación

Nota: elaboración propia.

Para hacer más comprensible y transferible el esquema de observación a un campo como la enseñanza aprendizaje de LA, donde la mayoría del profesorado desconoce las herramientas del mundo dramático, se agruparon dentro de cada categoría diferentes niveles cuyo subnivel más específico son las acciones concretas observables. Por ejemplo, dentro de la categoría *profesor/a actor/actriz*, se incluyó un grupo de *recursos expresivos y motivacionales* como el *uso de la voz* y, dentro de esta, se describen como acciones concretas que se pueden observar: *proyección de la voz* (uso del diafragma), *vocalización y dicción*, *herramientas para crear vocalmente personajes*, *expresión de pensamientos y emociones*, *creación de espacios sonoros* y *desinhibición en las actividades vocales*. De este modo, los datos del esquema de observación se organizaron y se trataron en función de la presencia y de la recurrencia de estas acciones concretas y observables.

En segundo lugar, la entrevista semiestructurada y el cuestionario, diseñados siguiendo las recomendaciones de Dörnyei (2011), tuvieron como objetivo ampliar los datos obtenidos mediante la muestra en aquellos campos donde las audiciones limitaban su recogida: los aspectos de organización y uso del espacio, la estructuración de las sesiones ante audios incompletos, el uso de vestuario u objetos, el uso del cuerpo como elemento expresivo, o el comportamiento físico general por parte de la

profesora. La entrevista nos permitió, además, obtener la perspectiva de la propia profesora, su experiencia y sus percepciones personales de aquello que estábamos analizando.

En tercer lugar, se contrastó la información anterior con aquella recogida por la propia investigadora en su diario. Según Dörnyei (2011), el diario es una herramienta que aporta fiabilidad y validez a los estudios cualitativos. Se creó un diario de observación de las muestras por parte de la investigadora teniendo en cuenta los consejos de Altrichter y Holly (2005, citado por Dörnyei, 2011). Esta herramienta permitía llevar un registro de lo que se observaba pudiendo documentar de dónde procedían las ideas, al mismo tiempo que permitía reflexionar y analizar lo que sucedía.

A pesar de que en la investigación se analizaron múltiples categorías, por razones de extensión, en este artículo solo presentaremos los resultados referidos a: por un lado, los recursos *expresivos y motivacionales* dentro de la figura del *profesor/a actor/actriz*. Y, por otro lado, la *gama de herramientas y actividades de DiE* observables en la figura del *profesor/a artista*.



Figura 2. Categorías del rol del docente de LA usando EP

Nota: elaboración propia.

3.2. Resultados

Comenzaremos detallando, en un primer bloque, los resultados obtenidos respecto a los *recursos expresivos y motivacionales* del *profesor/a actor/actriz*. Dentro de ellos se analizaron cuatro acciones observables: *uso del espacio, uso del mobiliario, uso del cuerpo y uso de la voz*. Cabe recordar, que entendemos el cuerpo como un todo inseparable de la voz, y lo concebimos como una herramienta para captar la atención y motivar a la audiencia y al alumnado ya sea por parte del actor/actriz como del docente (Whatman, 1997).

En cuanto a la primera acción observable, *uso del espacio*, el análisis de datos mostró que la profesora era consciente del valor expresivo y motivacional del uso que se podía hacer del espacio. La creación de un espacio imaginario, donde se desarrollaba una acción dramática, fue el recurso más utilizado por parte de la profesora (46,6%), seguido del cambio de posición de control respecto a los estudiantes (33,3%) y, con menor frecuencia, favorecer el cambio de posición del alumnado como *espect-actor* (20%). En el Gráfico 1 se puede observar la distribución por sesiones de estas acciones respecto al uso del espacio. Además, la profesora reconoció una destreza por parte del profesor de teatro, que ella no poseía, y que era el *factor sorpresa* (cuerpo en el tiempo), ya que el profesor cambiaba inesperadamente de lugar durante las clases para sorprender al alumnado y captar su atención.

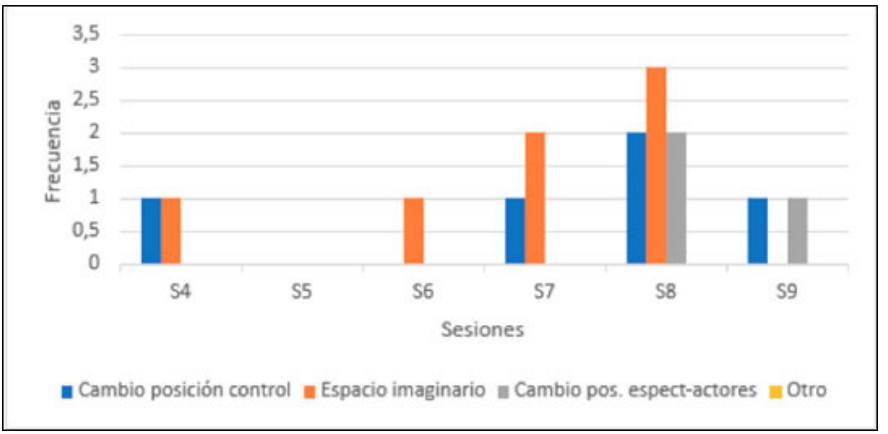


Gráfico 1. Uso del espacio por la profesora de LA

La segunda acción analizada, la introducción del *mobiliario* del aula con uso creativo, fue prácticamente inexistente. Solo se utiliza explícitamente en una sesión, con su función habitual, una mesa y dos sillas para recrear una escena en el despacho de un ayuntamiento.

La tercera acción se correspondía con el *uso del cuerpo*. Los resultados mostraron que, durante el curso, la profesora se sintió limitada respecto a la relación con su propio cuerpo y con la expresión corporal. De hecho, a pesar de haber programado las sesiones junto al profesor de teatro, ella no dirigió ningún tipo de calentamiento físico o vocal, ni ninguna actividad de desinhibición o sensibilización. Los datos mostraron que el desconocimiento de las capacidades expresivas de su propio cuerpo, unido a su escasa experiencia con este tipo de actividades, le hicieron sentirse insegura. Se observó que, incluso durante la aplicación de la técnica del *Profesor en Rol* (PeR)[7] (Heathcote, 1984), entre los principales obstáculos que considera la profesora se encuentra superar el bloqueo corporal para poder crear y mantener físicamente un personaje. Sin embargo, el análisis sí evidenció una fase de toma de conciencia sobre el valor expresivo del cuerpo, algo que no percibía anteriormente a esta experiencia. El trabajo junto al profesor de teatro le hizo descubrir, junto al propio alumnado, su instrumento corporal. Por ejemplo, tomar conciencia del hecho de andar por el espacio, de cómo se anda y hacia dónde, significó para ella un descubrimiento.

La última acción observada se refiere al *uso de la voz* y la expresión vocal. También aquí los datos analizados indican que la profesora se sentía limitada durante el curso. Sin embargo, sí se observaron

herramientas que utilizó con cierta frecuencia como la proyección y la vocalización (39% en ambos casos), aspectos relacionados directamente con el rol de cualquier docente. En cambio, el uso de la voz de forma expresiva para recrear emociones o sentimientos (variaciones de volumen, ritmo, intensidad y silencios) fue utilizado en menor medida (13%). Los datos muestran cómo consideraba muy difícil afrontar actividades vocales como la narración de un cuento tal como lo hacía el profesor de teatro, ya que este utilizaba variaciones de tono, volumen y velocidad que ella no había considerado antes. En el caso de la creación de personajes (4,3%), solo utilizó una cierta caracterización vocal en el único momento que actuó como PeR, pero no la mantuvo todo el tiempo. Además, en otras actividades donde tuvo la posibilidad de recrear con la voz un personaje, no lo hizo. Como se observa en el Gráfico 2, también surgieron actividades de recreación de espacios sonoros, pero en menor medida (4,3%). Podemos decir que los momentos de desinhibición vocal durante las sesiones no fueron evidentes y esto respalda la sensación de limitación que decía sentir la profesora.

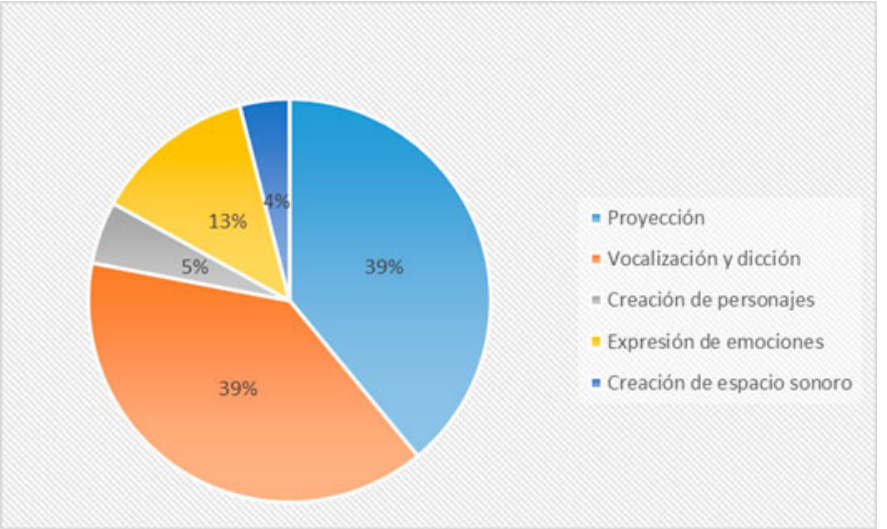


Gráfico 2. Uso expresivo de la voz por parte de la profesora de LA

Para concluir este bloque resaltamos que la profesora era totalmente consciente del uso y la relación *libre* que el profesor de teatro mostraba

con su propio cuerpo y con su voz. Más aún, observó que este se apoyaba especialmente en la expresión corporal, en su voz y el uso del espacio de forma conjunta. Asimismo, la profesora reconoció la necesidad de cultivar estas habilidades para afrontar las actividades necesarias en un aula de idiomas *performativa*.

A continuación, se presentan los resultados relacionados con la *gama de herramientas y actividades performativas* utilizadas por la profesora de LA. En este segundo bloque, se presentan algunas de las competencias relacionadas con la figura del *profesor/a artista* defendida en esta investigación, un concepto que define al docente que muestra una clara conciencia de cómo desarrollar las actividades en el aula de manera eficaz y artística (Dunn y Stinson, 2011) y de cuáles son los tipos de actividades, sus variables y sus objetivos (Kao y O'Neill, 1998; Motos, 2019).

Las acciones observables propuestas en la categoría *gama de herramientas y actividades performativas* son: *técnicas de calentamiento, de desinhibición, de sensibilización y percepción, de concentración y relajación, de exploración de las posibilidades expresivas de la voz y del cuerpo, de creación y de improvisación*. Debemos aclarar que en cada actividad se suelen integrar varias técnicas al mismo tiempo (por ejemplo, actividad de calentamiento y desinhibición donde se realiza una exploración corporal o vocal, o actividad de exploración vocal donde se crea una propuesta). Por ello, se tuvo en cuenta, precisamente, el porcentaje de técnicas presentes en las sesiones independientemente del número de actividades propuestas.

Los resultados mostraron que todas las técnicas previstas estuvieron presentes en las sesiones analizadas y, además, se observaron *herramientas dramáticas para la autoevaluación emocional sobre el aprendizaje* del propio alumnado que no se habían previsto en el esquema de observación.

Se utilizaron un total de 36 técnicas, desarrolladas todas por el profesor de teatro, mientras que la profesora solo implementó un total de 15, siempre apoyándose en el profesor y en ningún momento con iniciativa propia. Resaltamos que, de las 15 técnicas usadas por ella, ninguna fue de *calentamiento, desinhibición, concentración y relajación*. La más utilizada por la profesora fue la de *creación* (16%), seguida de la de *improvisación* (11,1%) y, en menor medida, la de *sensibilización y percepción* (5,5%), la de *exploración de las posibilidades expresivas de la voz y del cuerpo* (5,5%), y la de *autoevaluación emocional sobre el proceso de aprendizaje* del alumnado (2,7%). En todos los casos la presencia de estas técnicas en el profesor de teatro supera en porcentaje los resultados de la profesora de LA.

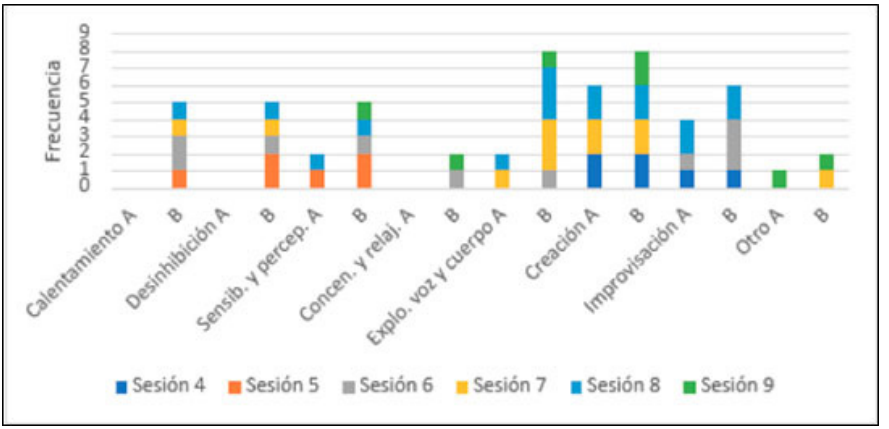


Gráfico 3. Dominio de actividades y técnicas dramáticas

Nota: A-profesora de LA y B-profesor de teatro.

En el Gráfico 3 se presenta el dominio de cada uno de los profesores respecto a las actividades y técnicas por sesión. Precisamente, aquellas técnicas donde se observa mayor diferencia entre ellos son las relacionadas con el uso específico de la voz y el cuerpo para su calentamiento, toma de conciencia o exploración de sus posibilidades expresivas. Esto se relaciona estrechamente con los datos analizados en *recursos expresivos y motivacionales* del *profesor/a actor/actriz* expuestos en el bloque anterior: la falta de seguridad y de experiencia en aquellos aspectos relacionados con el cuerpo (entendido en su versión completa, voz, espacio y tiempo) hizo que la profesora relegara casi exclusivamente la conducción de las diferentes actividades en el profesor de teatro. Además, los datos muestran que no conocía muchas técnicas dramáticas, sobre todo aquellas de *calentamiento físico y vocal, de sensibilización y percepción física, de reflexión, de creación de personajes, de dramatización de historias y de improvisación*. De hecho, la profesora, a pesar de haber preparado anteriormente las sesiones con el profesor de teatro, no se sentía segura para afrontar ese tipo de actividades y se dedicó a aspectos lingüísticos.

La única técnica dramática que había utilizado con anterioridad al curso era la del juego de rol. Sin embargo, destacamos que llega a la conclusión de que la forma de aplicarse en las clases de idiomas presenta grandes carencias, ya que no se presentan tareas facilitadoras a nivel dramático como se hace a nivel lingüístico.

Es interesante resaltar que la profesora incluye entre la gama de técnicas aprendidas durante el curso aquellas de *reflexión*, técnicas que no se tuvieron especialmente en consideración en este estudio al ser compartidas por todos los docentes y no solo por el docente performativo. Consideramos la posibilidad de que la profesora las señalara por la particularidad de las técnicas reflexivas utilizadas en este enfoque, ya que muchas no se focalizaron en lo aprendido lingüísticamente, sino en los aspectos emocionales.

En resumen, las técnicas más utilizadas en esta investigación fueron la *exploración de las posibilidades expresivas de la voz y del cuerpo* (22,2%), y la *creación* (22,2%), así como herramientas de *improvisación* (16,6%). Sin embargo, fue solo el profesor de teatro quien ofreció técnicas y herramientas de creación de personajes al alumnado (incluso a la propia profesora) antes de las improvisaciones. Entre estas técnicas estaba el uso de preguntas y una actividad de expresión corporal/mimo donde los estudiantes debían recrear cómo introducirse en la «piel del personaje». Aunque la profesora no les ofreció herramientas para afrontar las actividades de improvisación, los datos muestran que sí era consciente de los aspectos claves que el docente debía tener presentes a la hora de desarrollar una improvisación sobre la historia ficticia del PD: el personaje central, algunos datos sobre la historia y el momento clave que genera el conflicto, y aquellos que podían ser más flexibles y transformarse.

Otras técnicas utilizadas durante las sesiones fueron las de calentamiento, desinhibición, sensibilización y percepción (13,8 % en los tres casos). En menor medida se observan las técnicas de concentración y relajación (5,5%) y las actividades dramáticas de autoevaluación emocional sobre el propio aprendizaje del alumnado (5,5%).

Para concluir este bloque, cabe destacar que, a pesar de la inseguridad manifestada por la profesora a la hora de implementar actividades performativas, se consideraba más preparada para afrontarlas después de la experiencia adquirida durante el curso. Admitió que, aunque no dominara las habilidades necesarias para implementar este tipo de actividades dramáticas, sí había adquirido un cierto nivel de conciencia sobre su importancia y el objetivo que persiguen estas técnicas. Además, consideraba que había entrado en contacto con una amplia gama de actividades teatrales que no conocía previamente.

4. Reflexiones finales

Tras el análisis podemos destacar dos aspectos primordiales. Por un lado, se observa que el desconocimiento y la falta de dominio de los valores expresivos del cuerpo, así como de actividades teatrales, impide que la profesora desarrolle de forma autónoma y eficaz un EP en el aula. Así pues, contrario a ciertas creencias establecidas en la enseñanza de lenguas, en este estudio se evidencia la necesidad de contar con una formación no solo teórica, sino que incluya una práctica corporeizada, estética y artística. De esto se desprende, por otro lado, que en dicha práctica se pueden establecer dos fases consecutivas y necesarias: primero, una toma de conciencia por parte del docente de las habilidades específicas para desarrollar este tipo de enfoque y segundo, la necesidad de entrenar físicamente estas habilidades.

Estas observaciones, pese a ser resultados preliminares fruto del estudio exploratorio, se alinean con los resultados que presentan autoras como Piazzoli (2013) o Dunn y Stinson (2011), quienes demuestran cómo la metodología elegida y el desarrollo de habilidades dramáticas específicas por parte del docente de LA influyen en el éxito de la implementación. En la misma línea, en el ámbito hispano, los resultados de De Ágreda (2016) y Flores (2022) evidencian la necesidad de una formación dramática especializada en este ámbito. Por su parte, Boquete (2011) observa una creencia por parte del profesorado a considerar innecesaria la preparación especializada en técnicas teatrales para llevar a cabo actividades dramáticas en clase. No obstante, sería pertinente realizar nuevos estudios sobre las percepciones del profesorado, entendiendo los enfoques performativos como un concepto más complejo que el de juegos dramáticos investigado por Boquete (2011).

Respondiendo a la pregunta que guio esta investigación (¿Qué competencias específicas tiene y cuáles necesita adquirir la profesora de español para desarrollar una práctica performativa en el aula?), podemos decir que, si bien la profesora tiene algunas competencias relacionadas con su rol docente en general, también requiere una serie de competencias específicas relacionadas con el ámbito dramático para implementar el EP.[8]

En primer lugar, cabe destacar aquellas competencias con las que contaba la profesora de idiomas: *la socioafectiva y la creativa*. Aunque las podemos considerar necesarias en el rol del docente en general, en el EP

cobran una forma específica de revelarse, ya que desde el momento que la profesora utiliza el aula para que el alumnado aprenda el español de forma imaginativa a través del teatro se puede considerar que pone en marcha habilidades creativas (Belliveau, 2013). Por un lado, hemos observado cómo la aplicación de este enfoque supone para ella asumir riesgos, un nuevo método y nuevas actividades, incluso una nueva presencia corporal en el espacio del aula, y el reto de abrirse a otros lenguajes para relacionarse de una nueva forma con el alumnado. Por otro lado, cabe destacar cómo, dentro de la competencia *socioafectiva*, la profesora reconoce en el profesor de teatro una sensibilidad especial a la hora de relacionarse con el universo personal de cada alumno y a la hora de dirigir las actividades. Esta sensibilidad está relacionada con una de las habilidades del *profesor/a actor/actriz* como es el conocimiento y el dominio de su cuerpo como instrumento expresivo y de conexión consigo mismo, con el espacio y con los que lo habitan. La profesora valora particularmente esta habilidad en el profesor, que le permite tener una escucha más profunda del alumnado y le permite ayudarlo a vivir su cuerpo, su mente y sus emociones.

En segundo lugar, hemos apuntado aquellas competencias que la profesora no poseía previamente, pero que fue desarrollando durante la experiencia práctica del curso y que pertenecen, específicamente, al rol del *profesor/a artista*. Entre estas se encuentran la *competencia metodológica* a nivel dramático, y la *dual*.[9] El término de *competencia metodológica* lo tomamos de Vieites (2014), quien define esta competencia como la capacidad del docente de dominar una serie de recursos, técnicas y procedimientos propios de la educación teatral a nivel metodológico. Este estudio propone, así, que la profesora necesita conocer y dominar actividades relacionadas con procesos expresivos y creativos propios del arte dramático para desarrollar el EP de forma eficaz. Pero, además, se muestra necesario un conocimiento profundo de las diferentes actividades dramáticas que le permita distinguir su función dentro del proceso dramático. Aunque es cierto que, tras la experiencia del curso, la profesora considera que ha adquirido un alto nivel de conciencia y conocimiento, también señala la falta de dominio a la hora de implementar dichas actividades. Por otro lado, para el desarrollo efectivo de un EP, los datos mostraron que la profesora necesitaba una habilidad añadida a la que hemos llamado en este estudio *competencia dual*. Dicha habilidad está relacionada con la doble función del docente que actúa como actor/actriz al mismo

tiempo que no deja de ser pedagogo. Es cierto que la profesora trabajó a nivel *macro* (de planificación del proceso creativo de aprendizaje), no obstante, a la hora de posicionarse a nivel *micro* (actuación en el aula) no dominó esta habilidad totalmente y fue consciente de ello durante el curso. Necesitaba controlar técnicas actorales en las actividades de improvisación como PeR, así como dominar el propio cuerpo como instrumento expresivo para guiar actividades de calentamiento, de expresión corporal y vocal.

En tercer lugar, se observaron aquellas competencias que no dominaba la profesora. Estas fueron, precisamente, las relacionadas con la figura del *profesor/a actor/actriz*: *la competencia expresiva e interpretativa*.[10] Estas fueron las que más retos y desafíos supusieron para ella durante la implementación del EP. La *competencia expresiva* permite al docente tener una presencia motivadora, así como desenvolverse y guiar al alumnado con seguridad a través de los nuevos códigos que plantea el lenguaje dramático, según Vieites (2017): el gestual, el corporal, el oral y el cinético, entre otros. Si bien observamos que la profesora desarrolló una primera fase de toma de conciencia, lo cierto es que no dominaba los factores expresivos de su cuerpo. Por ello, se sentía limitada en el aula y esto le impidió dirigir actividades de calentamiento físico y vocal, de puesta a punto del cuerpo y sensoperceptivas; así como, condicionó su capacidad para meterse en la piel del personaje y participar en las improvisaciones como PeR. En suma, se pudo observar que en el uso de la voz y el espacio la profesora dominaba aspectos relacionados con la docencia de LA (proyección, vocalización, cambio de la posición de control en el espacio), no obstante, esto no sucedía así con los aspectos más expresivos y creativos de su voz, como la transmisión de emociones, la creación de personajes o la desinhibición vocal, entre otros.

La importancia que la *competencia expresiva* adquiere en esta investigación va en la línea de las conclusiones obtenidas por Fiallo (2016), donde los estudiantes de su muestra encuentran falencias en su formación en cuanto al uso de la voz, la corporeidad y el espacio como herramientas comunicativas fundamentales en su futura labor como profesorado de idiomas. De la misma manera, nuestras observaciones se hacen eco de la idea de Heathcote (O'Neill, 2015) cuando defiende que el docente debe hacer un uso consciente de todos los signos que puede utilizar en el aula

para conseguir una comunicación más efectiva, una mayor motivación de los estudiantes y una consecución de objetivos. Nuestras observaciones concuerdan también con las aportaciones teóricas de Gómez (2007) y Goitia (2008), así como la investigación de Sedano (2016), quienes comparan la figura del docente con la de un actor/actriz que debe utilizar todos sus instrumentos expresivos para captar la atención y el interés de su audiencia (alumnado).

Para concluir, podemos decir, tal como expresó la propia profesora participante de este estudio, que el verdadero reto del profesorado de idiomas ante un EP es, precisamente, integrar las competencias lingüísticas con las teatrales y, para ello, se necesitaría una formación performativa específica. Así pues, proponemos una figura integradora de tales habilidades como es el *docente performativo* (siguiendo la nomenclatura de Schewe, 2013), en el que se complementen, precisamente, las competencias específicas del profesorado de idiomas, del *profesor/a actor/actriz* y del *profesor/a artista*.

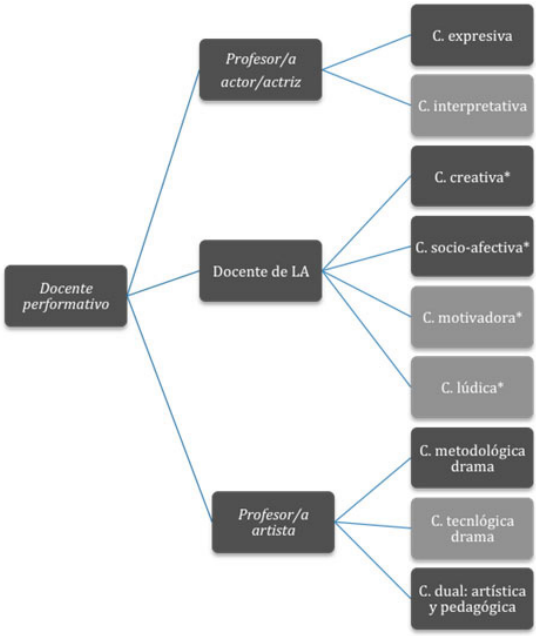


Figura 3. Competencias del perfil del *docente performativo*

Nota: elaboración propia a partir de Prior Fernández (2021). Se marcan con *(asterisco) las competencias propias del rol docente que se ven enriquecidas desde el EP.

En conclusión, nuestras observaciones revelan fuertes implicaciones de la instrucción en relación con la formación del profesorado y estas se alinean con estudios como los de Piazzoli (2013), Dunn y Stinson (2011), Crutchfield (2015), De Ágreda (2016), Schewe y Woodhouse (2018) y Flores (2022), quienes apoyan la idea de realizar una formación a nivel actoral y a nivel pedagógico teatral con el profesorado de idiomas que quiera aplicar enfoques performativos. En consonancia con ellos, consideramos que una formación artística específica del docente de idiomas tanto a nivel base de expresión oral, corporal y dramática, como a nivel de experiencia teatral pedagógica puede ser muy beneficiosa para docentes de LA que quieran implementar un EP en sus clases. No obstante, este estudio de caso único no pretende ser generalizante y es tan solo el comienzo de futuras investigaciones, donde se puedan determinar de forma más concluyente estas observaciones preliminares. En futuras investigaciones esperamos realizar estudios experimentales para comparar las habilidades específicas que tienen y necesitan adquirir otros docentes de español a la hora de implementar un EP en el aula de manera eficaz en diversos contextos. Así como también analizar si la formación performativa del docente impacta sobre los resultados de los estudiantes.

5. Obras citadas

Almond, M. (2005). *Teaching English with Drama*. Modern English Publishing.

Anderson, M., Hughes, J., Manuel, J. (Eds.) (2008) *Drama and English teaching: Imagination, action and engagement*. Oxford University Press.

Balaisis, J. (2002) The Challenge of Teaching «In Role». Griffith University and IDEA. *Applied Theatre Researcher*, 3, 1-7.

Boal, A. (1974) *Teatro del Oprimido y otras estéticas políticas*. Ediciones de la Flor.

Boquete Martín, G. (2011). *El uso del juego dramático en la enseñanza de lenguas: las destrezas orales*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá.

Crutchfield, J. (2015). Fear and trembling. Scenario: Journal for Performative Teaching, *Learning and Research*, 9(2), 101–114.

CRUTCHFIELD, J. & SCHEWE, M. (Eds.) (2017). *Going performative in intercultural education: International contexts, theoretical perspectives and models of practice*. Multilingual Matters.

DE AGREDA COSO, E. (2016) *La representación teatral como técnica didáctica para la enseñanza de la gramática en el texto dialógico en ELE*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

DI PIETRO, R. (1987). *Strategic Interaction: Learning Languages through Scenarios*. Cambridge University Press.

DÖRNYEI, Z. (2011). *Research Methods in Applied Linguistics. Quantitative, Qualitative and Mixed Methodologies*. Oxford University Press.

DRAGOVIC, G. (2019). *Fremdsprachenunterricht (ent-) dramatisieren: eine empirische Untersuchung zur Effizienz des dramapädagogischen Ansatzes im schulischen DaF-Unterricht mit speziellem Fokus auf Grammatik*. Doctoral dissertation, Université de Fribourg.

DUNN, J. & Stinson, M. (2011) Not without the art!! The importance of teacher artistry when applying drama as pedagogy for additional language learning. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 16 (4), 617-633.

FERRARI, H. (2017). *Marta Schinca. Precursora de Teatro del Movimiento*. Vol.1: Manual del método Schinca. Fundamentos.

FIALLO MARTÍNEZ, A.M. (2016). Guía didáctica basada en técnicas teatrales para el desarrollo de la expresión oral de docentes en formación de la licenciatura en Lenguas Modernas de la PUJ [Trabajo de Grado. Pontificia Universidad Javeriana]. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/21948

FLORES, M. E. (2022) *Enseñanza performativa de español en contextos de migración: efectos en la competencia comunicativa oral y en factores psicoafectivos*. Tesis Doctoral. Universidad Nebrija.

GOITIA PASTOR, L. (septiembre 24-27, 2008). Haciendo el payaso en la clase de E/LE: la formación teatral del profesor de español. En El profesor de español LE-L2: Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE), (págs. 507-515).

GÓMEZ ARCOS, J.R. (2005). Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria. *Arte, Individuo y Sociedad* 17, 115-132.

Gómez Souto, E. (2007). ¿Es el profesor un actor, un monologuista o un director de escena? Desde Macondo 1. http://www.desde-macondo.eu/documentos/Gomez_Souto_2007_n1.pdf

Guillén, A. (Coord.) (2011). Módulo de Técnicas de dramatización en el aula de lengua extranjera, Máster Oficial en Enseñanza de Español e Inglés como Segundas Lenguas/Lenguas Extranjeras, Universidad de Alicante. Recuperado de https://cvnet.cpd.ua.es/webcvnet/planestudio/planestudiond.aspx?plan=D050

Guilloteaux, M. J., & Dörnyei, Z. (2009). Motivating language learners: A classroom-oriented investigation of the effects of motivational strategies on student motivation. *TESOL Quarterly*, 42, 55– 77.

Heathcote, D. (1984). *Collected Writings on Drama and Education*. En: Johnson, L. y O'Neill C. (Eds.). Hutchinson & Co.

Instituto Cervantes (IC), (2018). *Las competencias claves del profesorado de lenguas segundas y lenguas extranjeras.* Instituto Cervantes.

Johnson, L., & O'Neill, C. (Eds.). (1984). *Collected writings on education and drama: Dorothy Heathcote*. Northwestern University Press.

Judd, E. L., Tan, L., & Walberg, H. J. (2001). Teaching Additional Languages. *Educational Practices Series*, 6, 1-30.

Kao, S. M., y O'Neill, C. (1998). *Words into worlds: Learning a second language through process drama*. Greenwood Publishing Groupág.

Lutzker, PÁG. (2007). *The art of foreign language teaching: Improvisation and drama in teacher development and language learning.* Francke Verlag.

Mackey, A. & Gass, S.M. (2005). *Second Language Research. Methodology and Design*. Lawrence Erlbaum Associates.

Maley, A. y Duff. A. (2005 [1978]). *Drama Techniques: A resource book of communication activities for language teachers* (3ª ed.). Cambridge University Press.

McAvoy, M., & O'Connor, PÁG. (Eds.). (2022). *The Routledge Companion to Drama in Education*. Taylor & Francis.

Motos Teruel, T. (2016). Psicopedagogía de la dramatización. Máster Teatro Aplicado de la Universidad de Valencia. https://www.postgradoteatroeducacion.com/wpcontent/uploads/2016/11/Psicopadagog%C3%ADa-de-la-dramaturgia.-Contenidos-Te%C3%B3ricos.pdf

MOTOS TERUEL, T. (2017). Formación del profesorado de L2 en didáctica teatral. (págs. 39-45) En: Hidalgo (Ed) *Cuadernos ELtE 2017: El teatro como atajo pedagógico*. Consejería de Educación de Bulgaria.

MOTOS TERUEL, T. y FERRANDIS D. (2015). *Teatro aplicado, teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Octaedro.

PIAZZOLI, E. (2018). *Embodying language in action. The artistry of process drama in second language education*. Palgrave Macmillan.

PIAZZOLI, E. (2013). *Navigating the Labyrinth: A Study of Engagement and Artistry in Process Drama for Additional Language Teaching and Learning*. Tesis doctoral. Griffith University.

PIAZZOLI, E. (2014). The 'authentic teacher': Heathcote's notion of 'authenticity' in second language teaching and learning. *Drama Research: international journal of drama in education*, 5 (1), 1-19.

PRENDERGAST, M., y SAXTON, J. (Eds.). (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Intellect.

PRIOR FERNÁNDEZ, B. (2021) *Drama in Education: un estudio de caso sobre las competencias específicas del profesor de E/LE desde un enfoque performativo de enseñanza y aprendizaje*. Trabajo de fin de Máster. Universidad Nebrija.

SCHEWE, M. (2013). Taking stock and looking ahead: Drama pedagogy as a gateway to a performative teaching and learning culture. *Scenario: Journal for Drama and Theatre in Foreign and Second Language Education*, *7* (1), 5-27.

SCHEWE, M. & WOODHOUSE, F. (2018). Performative Foreign Language Didactics in Progress: About Still Images and the Teacher as 'Formmeister' (Form Master). *Scenario Journal* XII, 2, 53-69.

SEDANO SOLÍS, A. S. (2016). *El teatro aplicado como campo científico-didáctico en la formación docente. Sistematización teórica y propuesta curricular para el desempeño del profesorado*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá.

TORRES NUÑEZ, J. J. (1993). «Drama versus teatro en la educación», *Cauce* 16, 231- 334.

VV. AA. (2006). Plan curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español. Biblioteca Nueva. http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/indice.htm

WHATMAN, J. (1997). Teaching is Performing: an alternative model of teacher education. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 2 (2), 173-184.

6. NOTAS

[1] Siguiendo a Judd, Tan y Walberg (2001), a lo largo de este trabajo utilizaremos el término Lengua(s) Adicional(es), entendiéndola como la adquisición de una lengua diferente a la materna en un contexto de inmersión. Elegimos este término frente a lengua segunda (L2) o lengua extranjera (LE), ya que se adecua más a la realidad plurilingüe del grupo meta participante de este estudio.

[2] Esta investigación se desarrolló en el marco del proyecto de investigación *La población migrante de la comunidad de Madrid: estudio multidisciplinar y herramientas para la integración sociolingüística* (IN.MIGRA3-CM) (ref. H2019/HUM5772), financiado por la Comunidad de Madrid y cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

[3] Para ahondar en el debate consultar: Torres Núñez (1993) y Flores (2022).

[4] Cabe aclarar, que el perfil del *profesor artista* de Motos (2017) es diferente al que definimos aquí. El autor lo relaciona con el actor mientras que nosotras preferimos relacionarlo con la figura del docente de teatro, que no hay que confundir con la figura del actor o actriz, quien no está obligado a tener una formación pedagógica.

[5] «...es necesaria, por tanto, ya sea una sensibilidad artística hacia la estética teatral, como una sensibilidad pedagógica hacia los procesos de adquisición y aprendizaje. La capacidad de saber compaginar hábilmente estas dos funciones es una operación delicada, que crea las bases de la estética del *proceso drama*» (traducción propia).

[6] Ser y Estar: identidad y emoción en la enseñanza de español en contextos interculturales a través del teatro. Proyecto desarrollado entre la compañía de teatro aplicado The Cross Border Project y la Cátedra Nebrija-Santander de español como lengua de migrantes y refugiados, financiado por la Fundación Bancaria «La Caixa».

[7] El *Teacher in Role* (Profesor en Rol) es una técnica utilizada en DiE mediante la cual el docente entra en un personaje y guía la clase desde la dramatización, es el personaje que toma el docente dentro de la ficción para hacer avanzar la acción, convirtiéndose en una fuente de tensión, planteando problemas o desafiando y controlando la acción desde dentro sin detener el drama. Puede ser utilizado para dar una consigna, para estimular una creación, para participar en una escena de los alumnos y ayudarlos, para introducir un conflicto, etc. Lo fundamental del rol es que el docente puede intervenir sin cortar la tensión dramática y manteniendo a los participantes implicados en la ficción (Flores, 2022).

[8] En este artículo solo nos enfocamos en analizar aquellas que tienen que ver con el *dominio de los recursos expresivos del profesor/a actor/actriz* y *con el conocimiento y aplicación de actividades dramáticas del profesor/a artista* en el aula performativa.

[9] Nomenclatura creada en este estudio para aunar las habilidades metodológicas con las artísticas a la hora de desarrollar las actividades dramáticas. Defendemos en este estudio la idea de un actor/actriz que no deja de ser pedagogo en el aula. Este concepto está relacionado con los estudios de Dunn y Stinson (2011) y Piazzoli (2011) que defienden la necesidad de manejar forma y contenido en el aula performativa. Esta competencia se relaciona, además, con el concepto de *artistricidad* de Dunn y Stinson (2011).

[10] Los datos referidos a esta competencia no serán analizados en el presente artículo por cuestiones de extensión, y se presentarán en otros futuros.

CARTAPACIO



Largo viaje hacia la noche de Uganda.
Argonautas
Entrevista a Borja Ortiz de Gondra sobre la obra de Paloma Arroyo Caballero.
Argonautas
Diario de un viaje a la Cólquide de Uganda.
Javier Maqua

Obra larga: *Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda*. Paloma Arroyo Caballero
Obra corta: *Lumbre.* Aurora Parrilla Camacho



LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE DE UGANDA

Colectivo Argonautas

Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda es un texto de Paloma Arroyo a partir de la investigación llevada a cabo por el colectivo Argonautas (formado por la propia Paloma, Paola T., Julio Provencio y Ana Contreras) para ser puesto en escena por el colectivo Argonautas.

Sobre el motor del viaje

Paloma Arroyo es docente de filosofía en secundaria, además de investigadora y dramaturga. A partir de su estancia y colaboración con la cía de teatro «Ratten07« de Berlín que trabaja con actores profesionales y personas sin hogar, Paloma empieza a interesarse en la función del arte, concretamente del teatro, como sanador y transformador de las realidades sociales. Una vez se licencia en dramaturgia y dirección en la RESAD, realiza un máster de escritura en Reino Unido donde investiga sobre los recursos de narración audiovisual como herramienta política, lo cual plasma en el guión The Final Judgement Show, un drama grotesco a partir del vídeo de Jason Russell «Kony 2012», germen de *Érase una vez...* Posteriormente, Paloma ha trabajado con alumnado intercultural en IES públicos de la Comunidad de Madrid, impartiendo las asignaturas de filosofía y valores éticos. Esto le lleva a profundizar en la necesidad de deconstruir el paradigma colonial desde la educación. Concretamente, en el año 2019, participa en el II Congreso de Filosofía y Danza en los teatros del Canal con la conferencia performativa La *Biopolítica en el mito de Salomé*, donde ahonda en el discurso de la alteridad de

los cuerpos, en la que participaron sus alumnas de filosofía, las cuales, también, son alumnas del conservatorio de danza. En ese mismo año recibe la beca de Factoría Cultural, en Matadero de Madrid, para desarrollar un proyecto para recuperar la historia de los pueblos despoblados de España, mediante la realización y difusión de cortometrajes. En el año 2020, como consecuencia de la inquietud surgida a raíz de las citadas experiencias, Paloma empieza un doctorado en estudios teatrales en la Universidad Complutense, para investigar el testimonio de lo real en el teatro de Lola Arias, concretamente en *Campo Minado*, donde la dramaturga y directora se centra en analizar el enfrentamiento entre soldados argentinos e ingleses durante la guerra de las Malvinas.

En marzo de 2021 termina una beca de escritura *ETC. En Blanco*, en la Cuarta Pared, contexto en el que redacta la pieza teatral *Érase una vez un G.I.Joe en la Cólquide de Uganda*, la cual cuestiona la legitimidad de escribir sobre el conflicto bélico en Uganda, tomando como punto de partida la campaña propagandística Kony 2012.

Izando velas

El punto de partida de *Érase una vez...* es la historia de Jason Russell, creador de la campaña «Kony 2012«, cuya finalidad era «dar caza« a uno de los genocidas presuntamente más peligrosos del presente: el ugandés Joseph Kony. La narración de esta historia sirve como modelo para articular nuestra mirada como creadores y críticos, pues el objetivo final es analizar (y destapar) la manera en que nuestro subconsciente mira hacia los otros (concretamente, en este texto, hacia los otros «África«), cuál es nuestra relación con el arte, y la política (o necropolítica, como dice Achille Mbelmbe) global.

El interés por este tema viene de largo, como hemos dicho, desde que en el año 2015, Paloma Arroyo escribiera el texto para cine *The Final Judgmente Show*, en el contexto de un máster de lenguajes audiovisuales en la Universidad de Edimburgo (Escocia), en el que se escribe un guión del juicio ficticio a Jason Russell, dentro del contexto del juicio Rusell, en un reality show.

A su vuelta a Madrid, Arroyo decide seguir investigando sobre el tema Kony 2012, y se pone en contacto con los que a día de hoy

configuran el colectivo Argonautas. Empiezan a reunirse esporádicamente para generar distintos materiales escénicos en el año 2020.

En el laboratorio de la Cuarta Pared ETC. En Blanco (2020/21) Paloma Arroyo desarrolla la primera parte de este viaje (interior) con el texto *Érase una vez un G.I. Joe en la Cólquide de Uganda*, centrándose en desentrañar las conexiones que existen entre la mitología griega y la cristiana, guiada y respaldada por Borja Ortiz de Gondra, Amanda Solar, Melanie Werner, y Sergio Serrano (guía y talleristas del laboratorio) en una primera fase, y, después, por las actrices Begoña Caparrós y Rosa Manteiga, y la directora Raquel Camacho, poniendo cuerpo a las palabras.

A lo largo de este primer borrador se escuchan los ecos de las distintas voces que resuenan en la historia de Occidente, los cuales repiten una y otra vez los conflictos generados a partir de la estructura salvador/redentor vs salvado/discípulo. Arroyo se da cuenta de que, para ser fiel a la lógica del proyecto, tiene que continuar con la investigación, convirtiendo en protagonistas de la escena a aquellos que han vivido y sobrevivido al genocidio de Kony, así como a la campaña propagandística de «Kony 2012«. A través de una de las actrices asignadas en el laboratorio, Begoña Caparrós —quien se ha dedicado al trabajo social en Uganda a través del arte—, Arroyo se pone en contacto con Sam Okello. Este artista ugandés y ex niño soldado funda en 1998 la escuela Hope North, la cual ofrece a los que fueron niños en la *Lord's Resistance Army (LRA)* de Kony la oportunidad de recibir una educación centrada en las artes y la superación del trauma.

En junio de 2021, el proyecto encuentra su cauce de expansión dentro del marco de la Fundación Teatro de la Abadía, donde Ana Contreras co-escribío con Arroyo, y dirigió *Hope Radio*, dentro de FERIA (Festival de Aristas Asociados del Teatro de la Abadía). En este espectáculo de radio-performance, Argonautas cuenta con misioneros y exmisioneros expertos en el conflicto de la LRA en las aldeas del norte de Uganda (Juan Carlos Rodríguez, Alberto Eissman y Lázaro Bustince) entre otros, Sam Okello, y el famoso presentador de radio, Javier Tolentino. El programa sirve de impulso para la difusión del proyecto y la incorporación de nuevos artistas e investigadores asociados.

En octubre de 2022 se lleva a cabo un taller coreográfico, dirigido por Paola T., para investigar, dentro del contexto del festival de teatro Surge, la función y presencia de un coro de bailarines y músicos de

diversa índole, que hace hincapié en la metodología del colectivo, basada en la creación horizontal y la experimentación desde la deconstrucción colonial. Como resultado de este taller, se lleva a cabo una muestra escénica en el Teatro del Barrio en octubre de 2022, en donde participan Esther Arranz, Jessica Miranda, Noé Denia, Harold Fajardo, Sara Ramos, Rebeca Guerrero, Ángel Velasco, Rita Carrasco, Azul, Dieumba Cisse, Julio Provencio, Pilar Monzón, Sassi Coulibaly, y Patricia Roldán, además del colectivo Argonautas.

En otoño de 2023, además de presentar la publicación del texto para esta revista, se estrenará el espectáculo íntegro en la sala Cuarta Pared de Madrid, bajo dirección de Ana Contreras, y la producción de la compañía Becuadro Teatro, contando para esta ocasión con un elenco formado por Julio Provencio, Jessica Miranda, Begoña Caparrós, Esther Arranz, Mamadou Coulibaly, Nadal Bin, Thomas King, Rita Carrasco, Paola T., y música de Alberto Tresguerres. Asimismo tendrán lugar una serie de acciones complementarias, como el visionado del documental «Kony 2012«, también en la sala Cuarta Pared, para generar un diálogo con el público desde el primer momento.

Con todas estas acciones se espera que esta línea de investigación y creación abierta, no se quede obsoleta en la muestra hierática de un espectáculo teatral, sino que sirva como un revulsivo para la reflexión sobre nuestra manera de contar historias, así como nuestra manera de proyectarnos en las y los otros.

ENTREVISTA A BORJA ORTIZ DE GONDRA

por colectivo Argonautas

Borja Ortiz de Gonda, además de ser un aclamado escritor de literatura y teatro, recientemente reconocido con el Premio Max de Mejor Autoría Teatral por *Los Gondra* (una historia vasca) en 2018 y el Premio Lope de Vega por *Los otros Gondra* (relato vasco), dirige los laboratorios de escritura «ETC.- En Blanco». Entre el 2020/21, Paloma Arroyo participó de las becas de esta sala para desarrollar la escritura del texto *Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda*, que ahora el colectivo Argonautas pone en escena en esta misma sala.

ARGONAUTAS.— ¿Qué destacarías de la escritura de Paloma Arroyo Caballero?

ORTIZ DE GONDRA.— La versatilidad, y el arrojo de mezclar estilos muy diferentes. Su escritura, especialmente en este texto, trabaja desde un tono muy personal y cotidiano (próximo a la autoficción) que entremezclaba con una lengua más poética, propia de la tragedia griega. No tiene reparos en saltar de registro en registro con total libertad. Me parece un gran hallazgo en la escritura y obra de Paloma Arroyo, puesto que no duda en utilizar diferentes estrategias para incidir en la mejor manera de contar algo que va variando a lo largo de la propia obra.

ARGONAUTAS.— ¿Por qué te parece relevante que este proyecto se lleve a escena?

ORTIZ DE GONDRA.— En el laboratorio en el que participó Paloma discutimos mucho sobre desde qué lugar puede Occidente dar voz a los horrores del mundo que no le son propios. Por un lado, nos preguntamos por el derecho del protagonista de la obra de Paloma (Jason Russell, un cineasta norteamericano) para ir a «salvar» a los niños soldado de la guerra de Uganda. Por otro lado, nos preguntamos si nosotros, como creadores, tenemos derecho a hablar del dolor de los otros.

La dificultad para posicionarnos a la hora de responder a estas cuestiones es que, si decimos que, en efecto, no tenemos derecho a hablar del dolor de los otros, ni a intervenir militarmente, caemos en el cinismo propio del que mira para otro lado cuando se topa con un problema que no le afecta directamente. Entonces, lo que me parece que este texto aporta en este momento histórico de horror en el mundo (tanto en Ucrania como en Palestina) es la pregunta en voz alta de ¿Qué hacer como creadores ante el horror del mundo? ¿Estamos obligados a hablar sobre él cuando no nos atañe directamente? ¿Tenemos justificación moral para hablar de los otros? ¿Podemos callar ante ello? Creo que son preguntas que nos hacemos como creadores, y que esta obra pone en primer plano.

ARGONAUTAS.— ¿En qué consiste el laboratorio EN BLANCO, de Cuarta Pared, y de qué manera se acompaña escrituras como esta?

ORTIZ DE GONDRA.— Estos laboratorios van por la doceava edición y siempre planteamos la misma regla: escoger textos embrionarios, es decir, textos que puedan llegar a aclararse a partir de las sesiones que vamos a realizar en el laboratorio. Nuestra propuesta es acompañar a los cuatro o cinco dramaturgos que escogemos por año, ayudándoles a encontrar su propia voz, planteándoles dificultades, estimulándoles nuevas lecturas, centrándonos en cada uno de los procesos para sortear las diversas dificultades. Mi papel, por tanto, es estimular a los talleristas, como fue Paloma, en las reuniones que tenemos semanalmente, donde hacemos una puesta en común de las distintas escenas que han escrito, comentando y discutiendo el material. Una vez avanzados estos textos, aproximadamente a los dos meses de empezar el laboratorio, se interrumpe el proceso de escritura para que

cada dramaturgo pruebe con un equipo de directores y actores los textos, poniendo en pie fragmentos de estos en una pequeña muestra final, donde los autores ven cómo funciona el texto en escena, cómo respira fuera de su mente. A partir de ahí, los autores vuelven a su silencio, y reescriben, para presentar una última versión de los mismos al final del taller. En el caso de Paloma, su proceso ha sido más complejo, porque ha continuado desarrollándose más allá del laboratorio. Era un texto que requería de mucho más contraste o trabajo, pues era fundamental la mirada africana.

Argonautas.— ¿Por qué participó este proyecto en el laboratorio de la Cuarta Pared, «En Blanco»?

Ortiz de Gondra.— Resulta muy difícil tomar la decisión de qué textos elegir cada año, pues nos venimos encontrando con una media de noventa solicitudes en cada convocatoria. Dicho esto, el porqué de esta obra en concreto fue que yo entendí que buscaba encontrar cuál es la legitimidad de nuestro discurso como autores. Por un lado, su texto se pregunta si podemos hablar de algo que ocurre en el África negra, y, por otro, si juzgamos o no a este fundamentalista (Jason Russell) quien utiliza métodos divulgativos del genocidio en Uganda que se le iban de las manos. Más allá de la solidez de la escritura de Paloma, me parecía que había un discurso sobre la legitimidad de la escritura en sí misma que tiene que ver con algo que está muy candente en el mundo de la creación en este momento.

Argonautas.— ¿Qué elementos de este texto conectan con tus intereses literarios o propiamente teatrales?

Ortiz de Gondra.— Evidentemente el uso de la autoficción, puesto que Paloma plantea desde el inicio de la obra el conflicto que tiene como creadora —los actores hablan desde sí mismos en el prólogo y el epílogo—, pero, sobre todo, su manera de salir de la autoficción, para presentar una narración (la de los otros). Me interesa especialmente cómo, desde su propio estilo narrativo, sale del yo para llegar al nosotros.

DIARIO DE UN VIAJE A LA CÓLQUIDE DE UGANDA

de Javier Maqua

El texto se llama *Érase una vez un G.I Joe en la Cólquide de Uganda*.
Un cuento. Un héroe de videojuego y películas de acción y ciencia ficción militar para niños, además de un juguete. La patria de Medea en la Grecia clásica. Y África.

Desde el título, pues, una narración y por lo menos tres universos culturales heterogéneos que transitar: el pop, la épica griega, el documento.

Prometedor.

Consta de un Prólogo, nueve escenas y un Epílogo.

El Prólogo funciona como el *abstract* de una tesina: acota el tema, destaca su interés, resume el contenido de lo que se investiga, los motivos por los que se ha escrito y anticipa el resultado de las investigaciones; es básicamente un resumen, un modelo reducido de la totalidad.

Todo o casi todo lo sabemos ya cuando seguimos leyendo más allá del Prólogo.

Empieza diciéndonos cuál fue el *punto de ignición* que prendió la pradera del texto:

Un video, KONY 2012, patrocinado por la ONG *Invisible Children*, realizado por el cineasta estadounidense Jason Russell que a través de Internet y las redes sociales hizo famoso al genocida Joseph Kony y a su ejército de niños soldado que, secuestrados y esclavizados, perpetraban atrocidades sin cuento.

Toda obra de creación necesita un impulso, un disparadero emocional, un *punto de ignición*. Algo que quema. Niños soldado. Un oxímoron explosivo.

¿Tengo derecho a convertir el sufrimiento de los otros en mi sustento creativo?

La campaña de Russell fue primero apoyada y luego cuestionada. Criticado por usar a su propio hijo en la campaña viral, mostrándole en el video imágenes terribles de la guerra en Uganda y explicándola como si fuera la guerra de las galaxias, estaba, además, vinculada con la recaudación de fondos de la Iglesia Evangelista. Tratado como un estafador y detenido en San Diego, borracho y desnudo, Russell entró en crisis y fue pasto de los media.

Material para un melodrama político global bien preñado.

Los actores se dirigen a los espectadores y nos dicen qué papel o personaje van a representar en la narración:

Un actor será Jason Russell, el cineasta activista de la ONG Invisible Children que realizó el video KONY 2012.

- Una actriz será el Corifeo –figura que nos retrotrae al modelo de representación de la tragedia griega.
- Una actriz representa a Medea.
- Un actor representa a Gavin, hijo de Russell.
- Un actor representa a Jacob, niño soldado que rescató Jason Russell y quiso ser abogado y hacer Justicia en África.

Todo el elenco, traspasando la cuarta pared, dirigiéndose al público. Narran –el texto entero de la pieza es una narración- y, a veces, interpretan lo narrado. Estilo directo cuando habla el personaje e indirecto cuando narra el actor. Todos cumplen una función por lo menos doble, narran y representan. Dos modos del relato, el drama y la crónica.

Drama, crónica y también metateatro. No hay trampa ni cartón. Son actores y, como actores, nos informan de algunos episodios de la prehistoria del texto, antes de emprender su escritura: dificultades, por ejemplo, a la hora de repartirse los personajes. Y cómo, en cuanto empezaron a tirar del hilo de Russell, encontraron una clara conexión entre la historia del Hombre Blanco Conquistador y la de Jasón y los Argonautas.

La presencia de un héroe mitológico coloca automáticamente el texto en el terreno de la tragedia griega.

Dos Jasones que son uno solo, representados por un mismo actor.

Jason Russell le empieza a contar a su hijo Gavin, antes de dormir, Jasón y los Argonautas, su historia favorita, el largo periplo de Jasón en busca del vellocino de oro para recuperar su reino.

Y juega con su niño a las guerras con los *madelman*, le enseña a distinguir las armas, a ser un héroe salvador, un G.I. Una escena pedagógica de un padre educando a su hijo para ser un buen patriota norteamericano. John Ford. Lo buena que es la democracia estadounidense frente a la teocracia africana. Quiénes son los buenos y quiénes son los malos.

Enseguida, Jason Russell, deja en *stand by* la aventura de Jasón y empieza a contar a Gavin su propia aventura.

Se la seguirá contando, escena tras escena, hasta la número 8, la penúltima, en que Gavin despierta de la pesadilla con las sábanas mojadas: se acabaron los cuentos, irrumpe la Historia Verdadera.

Por lo tanto, la mayor parte de la pieza es un cuento que narra papá antes de dormir (¿un cuento lleno de furia contado por un idiota?)

Entretanto, una catarata de sucesos cruzados digna del melodrama más desaforado o de la tragedia más severa.

Melodrama y tragedia, dos modos casi opuestos. Mucho oxímoron puebla el texto.

De todo hay. Pequeños retales de todos los tonos y géneros habidos y por haber. Escenas domésticas. De cine infantil. Escenas de cama. Películas y ejércitos de esqueletos. Debates entre los actores. Monólogos de tragedia. Lamentos. Arengas. Informes. Sueños. Batallas. Douglas Sirk.

Retales de distintos géneros para el puzle de una saya de muchos colores.

Las dos aventuras, la de Jasón y los argonautas, y la de Jason Russell han ido desarrollándose paralelamente, entrelazándose una con otra, como dos hebras de ADN. Una estructura sencilla, pero con innumerables nudos ricos de sentido.

Ambas, la aventura de Jasón y la de Russell son muy ricas en peripecias y encrucijadas morales. Cada una de esas encrucijadas facilita que los actores se desprendan de sus disfraces y mantengan debates colaterales diversos.

Las intervenciones de Medea –enamorada primero, felizmente emparejada luego con Jasón, finalmente traicionada por él y asesina de sus propios hijos-, permiten, en particular, excursos sobre la metafísica del

amor, sobre la maternidad, sobre la educación, sobre la identidad, sobre el racismo...

Todos con aliento filosófico y afán cuestionador.

Larga escena de acción, narrada por el Corifeo mientras Jason Russell combate. Clamor del Héroe: ¡Kony no engañará a Russell¡ ¡La magia negra no se impondrá a la fe blanca, ni los hijos de la Hidra a los Argonautas¡

Se ha arrastrado por las ciénagas buscando justicia, etc.

Bienaventurado quien estrelle a tus hijos contra la peña.

Medea, la bruja, la madre, la asesina, inunda de sangre y excrementos la tierra en la que su hijo debería nacer. Estamos en el escenario de un aborto. Gore. Medea clava las uñas en el corazón de sus hijos. En el amor y la guerra rodo vale.

Jasón (¿o es Russell?) lucha con los esqueletos. Se masturba y vence, exhausto, a la Hidra de Lerna. Ingresa en un psiquiátrico.

Estamos llegando al final. Gavin no quiere ya más cuentos, despierta con las sábanas mojadas y Russell –que acaba de regresar a USA desde África- le presenta a Jacob, el niño que africano que ha apadrinado y va a ser abogado.

Demasiado negro para abogado, dice Gavin. Bofetada y racismo.

La propia autora, a pie de página, se autoinculpa de tener un imaginario melodramático e incluir la escena.

El niño rubio, Gavin, y el niño negro, Jacob, juegan y duermen en la misma habitación. El niño rubio sufre insomnio; Jacob tiene pesadillas, abrazado a su soldadito G.I. Joe. Repasan el armamento y beben cocacolas. Pero no se llevan bien, Jacob no se adapta. El niño rubio sigue sin dormir y tiene ojeras. Russell, desesperado, quiere devolver a Jacob a África. Llama a los Servicios Sociales para devolverlo.

La Burocracia. ¡Otra devolución!

Jacob es libre a los 18. Libre de no tener cama donde dormir ni comida caliente. Libre de oír las pajas del miserable que duerme a su lado. Libre de que el psiquiatra le recete antipsicóticos. Libre de no tener dinero y limpiar las calles de LA.

Medea es Jacob y Jacob es Medea. Ambos son África. Sueñan juntos. Quizá debieran rescatar a los suyos, formar un partido político, hacer justicia.

Pero la Compasión y la Justicia son blancas.

Víctima de la Magia Negra y el Progreso Blanco, Jasón no sabe ya quién es.

Quiero una botella de vino. Hágalo por compasión. Déjeme soñar.

Un corte brusco interrumpe la pieza. Todo ha terminado, sólo queda el Epílogo. Los actores –desprendidos del personaje a quien representan-, se resisten a aceptar ese final estereotipado de la caída del héroe: el inmigrante negro, alcoholizado y miserable, con la cabeza perdida por las calles de L.A

¿Sabéis lo que ocurrió de verdad cuando pasaron el video entre los niños africanos?

Quemaron y rajaron la pantalla.

Dos preguntas de la mala conciencia: ¿Puede el hombre blanco hablar del hombre negro sin infantilizarlo? ¿Es la salvación un infanticidio?

El dolor es rentable (el propio y el ajeno). El capitalismo lo convierte todo –incluidos el amor, la amistad, etc- en mercancía. Todo en el capitalismo es negocio.

Todo ha concluido, pero los actores continúan hablando:

Desde que Occidente mató a Dios, no existe la tragedia, los héroes han desaparecido, los relatos sobran y la identidad es un sueño. El telediario ha sustituido a la Santa Misa y la esclavitud se disfraza de progreso.

Desde que Occidente mató a Dios, la Verdad es sólo la Mentira mejor contada.

Como *Érase una vez un G.I Joe en la Cólquide de Uganda*, por ejemplo.



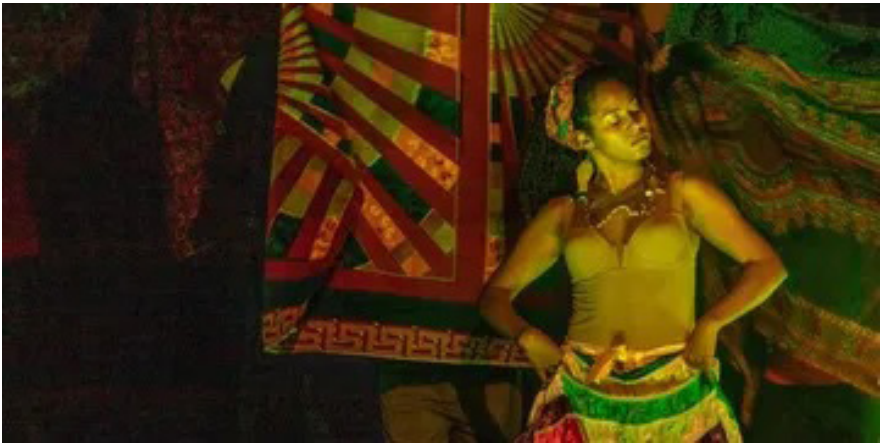
Érase una vez un G.I. Joe en la Cólquide de Uganda

Paloma Arroyo





Ensayos con el coro, en el taller llevado a cabo en el teatro del barrio,
para el festival Surge 2022



Jessica Miranda haciendo de Medea.

Prólogo

ACTOR QUE HACE DE JASÓN.— ¿Os acordáis de la campaña que se llevó a cabo en internet hacia el año 2012, para hacer famoso al genocida de Uganda, Joseph Kony?

(...)

Ya veo... Como todo lo que acontece en este siglo, pasó como un huracán desbordado, sin impregnar nuestra memoria.

Gracias a la ONG *Invisible Children* y a las recién estrenadas redes sociales, la mirada de la prensa se colocó, al menos por una semana, en Uganda.

El vídeo tuvo cientos de millones de visitas en un fin de semana, y logró recaudar doce millones de dólares. El responsable de la campaña fue el cineasta norteamericano y activista de la ONG, Jason Russell, un personaje muy controvertido, como veremos a continuación. Es el protagonista de esta obra, a quien tengo hoy el placer de interpretar.

ACTRIZ QUE HACE DE CORIFEO.— Entre otras cosas fue criticado por utilizar a su propio hijo en la campaña viral. En el vídeo KONY 2012 (documento del que parte este proyecto) pueden ver cómo Russell explica a su hijo Gavin quiénes son los buenos (él mismo y su equipo, se entiende), y quienes los malos: Joseph Kony, el líder de LRA, o Ejército de Resistencia del Señor, que operaba en el norte de Uganda, secuestrando, violando y esclavizando a unos 20000 niños de la comunidad Acholi, además de obligarles a cometer atrocidades contra sus familiares y vecinos para que sintieran que no podían volver a sus comunidades, y convertirlos en niños y niñas soldados.

Russell no tiene reparos en mostrar a su hijo imágenes de la guerra de Uganda, y explicársela como si fuera otra película de La Guerra de las Galaxias. Kony, el Dark Vaider de esta historia, también es conocido como «El Loco de Dios».

La magia ha querido que esta noche les relate las locuras de unos y de otros, como el Corifeo de esta pieza.

ACTRIZ QUE INTERPRETA A MEDEA..— Famosos del momento twitearon sobre Kony en la década del 2010 para hacer viral el proyecto de la *ONG Invisible Children*.

La movilización popular consiguió convencer al entonces presidente de los EEUU, Barack Obama, para que llevara su ejército a Uganda con el objetivo de poner fin al ejército infantil que el genocida negro había puesto en marcha.

Lo cierto es que, cuando esto pasó, Kony ya no estaba en Uganda, pero esto no sale en la campaña de KONY 2012, porque esta película no trata sobre la VERDAD, como irán descubriendo, sino sobre lo buena que es la democracia estadounidense frente a la teocracia africana.

Actor que hace de Jason Russell.— No te pases.

Actriz que hace de Medea.— Disculpen.

Esta noche formaré parte del coro y seré Medea, la princesa de la Hécate. ¿Os preguntáis qué pinta un personaje mitológico con acento cubano en esta historia? Al menos yo tengo raíces africanas.

Actor que interpreta a Jacob..— ¿Podrías señalar dónde se ubica Uganda en el mapa?

(...)

¡Me lo imaginaba!

¡Uganda está en el centro de África!

Buenas noches, y bienvenidos. Soy el único que ha nacido en el continente negro y esta noche, por tanto, el más legitimado para de hacer de coro, e interpretar al personaje de Jacob, el niño soldado a quien rescató Jason Russell, el niño que quería ser abogado para hacer justicia en Uganda.

Actriz que interpreta al Corifeo.— ¿Has estado alguna vez en Uganda?

(...)

Yo no sé mucho de legitimidad, pero sí sé que trabajar en este proyecto me interesó especialmente porque he vivido diez años en ese maravilloso país y les puedo asegurar que el realizador caucásico y norteamericano (Russell), a pesar de su buena intención, no salió tan bien parado como el genocida (Kony).

Actor que hace de Jacob.— Así es. La misión de Jason Russell, inspirada por Jesucristo, tal y como él mismo lo definió, resultó estar

directamente vinculada con la recaudación de fondos de la iglesia evangelista, La Iglesia Emergente.

Cuando salió esta noticia en la prensa, la presión mediática provocó a Russell una crisis nerviosa y salió a la calle desnudo, borracho, realizando gestos obscenos y gritando algo sobre el diablo.

ACTRIZ QUE INTERPRETA A MEDEA.— A las creadorxs les encanta este momento, como a la prensa: la caída del héroe, lo llaman. Pueden encontrar un sinfín de memes en internet, así como referencias en series y programas de televisión que parodian la crisis nerviosa de Russell.

ACTOR QUE INTERPRETA A JASON RUSSELL.— Llevamos mucho tiempo dándole vueltas a esta historia, porque, una vez que empezamos a tirar del hilo de Russell, encontramos que existía una clara conexión con nuestra historia: el hombre blanco conquistador, Jasón y los Argonautas. A día de hoy seguimos preguntándonos si nuestro equipo no reproduce una vez más el mismo discurso de Russell: ¿Quiénes somos nosotrxs para hablar de este tema?

Se nos ocurrió hacernos una prueba de ADN a todo el equipo y candidatxs, para saber hasta qué punto podríamos interpretar los papeles escritos por la autora.

Resultó que yo mismo obtuve un 98.99 de compatibilidad genética con Jason Russell y Jasón, una cifra astronómica para ser cien por cien español español.

Al principio, cuando la directora me dijo que era ABSOLUTAMENTE NECESARIO que interpretara a los personajes blancos masculinos de esta obra, me negué, pues les aseguro que ya tengo bastante... pero las ayudas a la producción seguían sin llegar y así nos ahorrábamos un sueldo.

Al fin y al cabo, la ciencia blanca dice que soy el más capacitado para interpretar el papel.

Sin más dilación, les damos la bienvenida a «Érase una vez un GI Joe en la Cólquide de Uganda»

1. «Y el verbo se hizo carne»

CORIFEO.— Cada noche, Jason Russell, el cineasta caucásico y norteamericano creador de la campaña Kony 2012, le cuenta un cuento a su hijo Gavin antes de dormir.

Esta noche toca que Gavin se inicie en el mundo de los Argonautas.

Desde que Russell tiene uso de razón ha sido una de sus historias favoritas. De hecho, cada vez que piensa en cuál es su primer recuerdo de la infancia, le viene a la cabeza la imagen de su padre relatándole apasionado las peripecias de Jasón y Medea.

Jason Russell considera que la película «Los Argonautas» representa mucho mejor el espíritu norteamericano que «La Guerra de las Galaxias», pese a ser un mito griego.

Aún a riesgo de que los compañeros del colegio de Gavin lo miren como si este fuera un freak, le gustaría transmitirle a su primogénito su entusiasmo hacia esta leyenda.

Russell tiene cierto talento para actuar, así que no tiene reparos para meterse en la piel de Jasón:

JASÓN.— Mi nombre es Jasón, el primer héroe, el soldado, el G.I. Joe del Mediterráneo.

CORO.—¡Los Madelman lo pueden todo!

JASÓN.— Nací en plena guerra civil, con un arma bajo el brazo.

CORO.—Un arma de fuego que aparece en el primer acto

significa lo que significa.

JASÓN.— En el exilio me crió el Centauro Quirón, hasta que fui lo suficientemente mayor para ir en busca de lo que me pertenecía.

CORO.— La patria nos acompaña siempre.

JASÓN.— Mi tío Pelias, quien había usurpado el reino de mi padre, trazó un plan imposible para mí: surcar el Mediterráneo en una nave, hasta conseguir el vellocino dorado.

«Solo así recuperarás tu trono», me dijo, pero el reto no me asustó.

No existe absolutamente nada ni nadie capaz de frenar mi voluntad.

CORO.— Un soldado no elije su campo de batalla.

Un soldado obedece a la llamada del destino, y el honor.

JASÓN.— A mi tripulación y a mí nos llamaron los Argonautas, los que navegamos hasta llegar a la Cólquide.

CORO.— Para el héroe blanco no hay más elección que seguir adelante.

En línea recta.

Hacia el objetivo.

JASÓN.— Cruzamos el Océano sin mirar atrás,

sin derramar una lágrima por los que caían.

CORIFEO.— Pero no todo fueron penurias...

JASÓN.— Al llegar a la isla de Lemos, la tripulación gozó de un descanso. ¡Gracias a mí y a mis hombres nació una nueva raza!

CORIFEO.— Jason Russell cae en la cuenta de que su hijo es demasiado joven para escuchar el relato de cómo los Argonautas repoblaron la isla de Lemos, así que salta rápidamente de escena.

JASÓN.— Llegamos a la isla de Doliones, donde fuimos bien recibidos por su rey, a pesar de que sus despensas estaban tan vacías como las nuestras después de surcar el Mediterráneo.

Quisimos mostrar a este pueblo de qué material estamos hechos los hombres griegos, y para que a su gratitud igualara la nuestra, nos encomendamos a la ardua tarea de repletar de alimentos tanto sus despensas como las de nuestra nave, nos repartimos en grupos por toda la isla, a excepción de Hércules, quien insistió en que él cazaría solo. La arrogancia del semidiós le jugó una mala pasada, pues, mientras buscaba algo que llevarse a la boca, fue atacado por una multitud de gigantes de seis brazos... La lanza de bronce de Hércules supo encontrar la debilidad del enemigo, y, con un solo movimiento, logró enviar al inframundo a tres de los gigantes que le asaltaban.

Al ver que las filas del enemigo aumentaban más rápido de lo que podía reducirlas, nos llamó a gritos, y corrimos en su ayuda, cortando las piernas de aquellos que le acosaban.

Les rajamos las gargantas, mientras caían al suelo.

En medio de los cadáveres, y ebrios de adrenalina, blandíamos nuestras espadas.

Resultaba imposible distinguir nuestra sangre de la del enemigo.

De pronto, la carga de tres gigantes rompió contra mi escudo como las olas rompen contra las rocas en plena tormenta. Mientras dos

de ellos respiraban su último aliento, al ver mi lanza clavada en sus corazones, el tercero se echó sobre mí, al tiempo que yo me giraba trazando una línea recta desde el tronco de su cuerpo hasta su frente.

Un último demonio surgió de la nada, enloquecido por el miedo y la ira, consiguiendo arrojarme a la arena con codos, puños y rodillas. Me arrastré hasta su espalda, y conseguí arrancarle uno de sus brazos, y vi como los tendones y los ligamentos brotaban de él como si fueran las raíces de una flor de narciso.

La criatura rugía agónica cuando le di el tercer y definitivo golpe, con el que logré hundirle el cráneo y hacer que callara para siempre.

CORIFEO.— Jason Russell respira. Mientras narraba la peripecia ha hiperventilado.

Concluye:

JASÓN.— Después de Doliones, nos marchamos a la Cólquide, donde el rey nos ofreció el vellocino dorado a cambio de que llevara a cabo una suerte de tareas, en principio imposibles.

Por primera vez en mi vida, temblé ante un reto.

CORIFEO.— Por suerte para Jasón, Medea, la princesa, la Salomé de la Hécate, recibe una flecha de Cupido.

Como en el Barroco, Jason Russell se atreve con todos los personajes, incluso los de mujer.

JASÓN.— *(Haciendo de Medea.)* Mi nombre es Medea, la que medita, la que cura.

MEDEA.— ¿Por qué tienes que interpretar tú a Medea? ¿No habíamos quedado en que yo interpreto a Medea?

JASÓN.— No interpreto a Medea, interpreto a Jason Jason interpretando a Medea.

CORO.— ¡El cuerpo y la palabra!

No puede ser.

MEDEA.— Mi nombre es Medea, la que medita, la que cura.

Medea, de medicina. La que media entre la vida y la muerte.

Medea, de fármaco.

La bruja.

La farsante.

Corifeo.— Hasta el día en que conoce a Jasón, Medea florece desierta.

Crece sola con su fantasía y no tiene otra pasión que su sombra vista en el agua con indiferencia.

Hasta que se tropieza con el joven soldado...

Medea.— ¿Por qué no puedo dejar de pensar en el rostro de este extranjero?

¿Cómo es posible que yo, la princesa, desee el rostro blanco más que mi propia vida o la de los míos?

Corifeo.— Jasón es un hombre de pocas palabras.

Es experto en acción. No entiende de metáforas.

Mientras Medea le regala versos de amor, él insiste en bajarle las bragas.

Medea.— ¿Qué clase de hechizo ha caído sobre mí, para que resbale la sangre entre mis piernas?

Corifeo.— Russell vuelve a caer en la cuenta de que la anatomía del deseo es demasiado obscena para los oídos de un niño, y sale de ahí lo más rápido posible.

Medea.— ¿Salvaré al héroe?

¿Traicionaré a los míos?

¿Seremos felices para siempre?

¿Seré una víctima de Cupido?

Coro.— Medea piensa demasiado.

Medea.— No puede ser falso lo que pone en marcha la emoción.

Coro.— Medea es motor.

Jasón movimiento.

Medea.— Me complementa.

Le complemento.

Corifeo.— Jason Russell siempre ha sentido una fascinación especial por el amor romántico...

La retórica de san Pablo, escuchada en todas las bodas, ha calado en su subconsciente, a partir de un viejo método mundialmente conocido: la repetición.

Coro.— Aprendimos a combatir el insomnio contando ovejitas.

Aprendimos la tabla de multiplicar cantando números.
Aprendimos que en el amor y en la guerra todo vale,
que lo femenino es lo opuesto a lo masculino,
que la víctima no es el verdugo,
y que el negro no es el blanco.

Corifeo.— En definitiva, Zeus, para reducir nuestra insolencia, decidió separarnos, dividirnos y cortarnos en dos mitades, condenadas a vagar por este valle de lágrimas, hasta toparse con el otro, y fundirse en un abrazo que nos impulse al infinito.

Medea.— He cruzado océanos de tiempo para encontrarte.
Llévame en tu nave, y deja que nos hundamos en el Mediterráneo
para que la belleza de nuestro amor no se marchite jamás,
para que juntos seamos leyenda, y nos desprendamos del yugo del yo.
Sé mi esposo, Jasón.
Renunciaré a mi raza.
Mírame. Mírame bien a los ojos. Concéntrate en mi mirada.
Muy bien, lo estás haciendo muy bien.
Mírame fijamente a los ojos y repite conmigo:
«Te amo, Medea.»
Muy bien. Lo estás haciendo muy bien.
Ahora dilo otra vez.
Y otra más.

Corifeo.— A la tercera va la vencida.
Medea ha dado caza al cazador, al héroe blanco.
La bruja y el soldado.
La princesa y el profeta.
Yoko y John.

Medea.— Lo mío es tuyo. Lo tuyo es mío.

Corifeo.— Medea le entrega el vellocino a Jasón, a cambio de contemplar su rostro cada mañana.

Medea.— Podría perder días y meses observando sus manos – sus suaves manos - .

Corifeo.— Medea fantasea con arrancarle a Jasón las manos de los brazos, y mirarlas siempre que quiera.

Se rinde a la locura del amor.

Se rinde a la fe.

Dios te salve, Medea.

2. «Dejen que los niños vengan a mí»

Corifeo.— Jason Russell se ve obligado a parar en este punto de la fábula, ya que Gavin parece distraído.

GAVIN.— ¿Por qué le quiere arrancar las manos?

CORIFEO.— –pregunta el pequeño Russell–.

GAVIN.— Si le arranca las manos, no podrá escribir, ni comer...

CORIFEO.— Sin poder evitar la condescendencia propia del educador, Jason Russell enseña a su primogénito que hay una diferencia entre ficción y realidad, metáfora y literalidad:

JASON RUSSELL.— Cuando tu madre dice que quiere comerte a besos, no lo dice de verdad.

CORIFEO.— Las explicaciones del padre no parecen convencer al hijo, quien ha sido educado en el pragmatismo, y su cerebro aún obedece a la lógica formal:

CORO.— «Lo bello es bello, y lo feo es feo»

«Adán es el bien. Eva el mal.»

CORIFEO.— ¿Cómo explicarle a un niño la metafísica del amor?

Jason Russell se rinde, y decide dejar para otra noche el final de la historia de los Argonautas.

Una vez cerrado el libro de cuentos, enciende la radio.

Sabe de una historia a la que el pequeño no podrá resistirse: la suya, la verdadera.

CORO.— ¡Érase una vez un G.I. Joe en Uganda!

JASON RUSSELL.— Mi nombre es Jason Russell, el héroe blanco norteamericano.

Nací hace treinta y tres años en Los Ángeles, California, con una cámara bajo el brazo.

CORIFEO.— Russell simula que graba a su hijo en la habitación, recuperando, así, el foco.

JASON RUSSELL.— Desde pequeño me gustó contar historias.

CORO.— Una imagen vale más que mil palabras.

JASON RUSSELL.— El juego del mundo tiene hoy nuevas reglas.

El mayor deseo de la humanidad ha sido, es, y será, conectar y pertenecer.

No existen las barreras.

Ahora tenemos los recursos para comunicarnos.

Todos los seres humanos cuentan, porque todos los seres humanos llegan a este mundo de la misma manera.

CORIFEO.— Jason Russell muestra a Gavin fotografías de su viaje a Uganda.

Jason Russell muestra a Gavin quiénes son los buenos y quiénes son los malos...

JASON RUSSELL.— ¿Recuerdas a Darth Vader?

Este es el Darth Vader de Uganda.

Se llama Joseph Kony, y tiene una armada.

Obliga a niños como Jacob a que maten a los buenos. ...

Alguien tiene que hacer algo para pararlo.

CORO.— El conocimiento conlleva una gran responsabilidad.

JASON RUSSELL.— Mi nombre es Jason Russell y tengo una misión.

Con mi cámara moveré al mundo entero.

Mi deber es hacer llegar este mensaje de esperanza:

«*YOU CAN change the world*».

CORO.— «*YOU CAN change the world*».

JASON RUSSELL.— Haré famoso al genocida.

Haré de él una estrella de Hollywood. Negra.

Tendrá más seguidores que Beyoncé.

Lo conocerán en La India, Japón, Hawaii, e, incluso, Brasil.

Será la campaña de publicidad más cara de la historia.

Ayúdame a conseguir mi sueño.

Ayúdame a recaudar fondos para dar caza al malvado.

Objetivo: Kony 2012.

CORO.— *Just do it.*

JASON RUSSELL.— En mi país somos libres.

Nadie es más que otro, si se esfuerza lo suficiente.

En mi país existe la democracia.

En mi país tenemos un ejército, que dará caza al GENOCIDA.

CORIFEO.— Jason Russell continúa relatando a su hijo de qué manera su mensaje de esperanza ha traspasado las fronteras, hasta que al pequeño le vence el sueño.

JASON RUSSELL.— Quizá Gavin sea demasiado joven para la parte documental.

CORIFEO.— Se pregunta el mayor de los Russell, bajando el volumen de la radio, hasta ser este imperceptible.

JASON RUSSELL.— Quizá debería escribir de un modo más didáctico, para que el mensaje sea más universal. Quizá debería centrarme en la emoción.

CORIFEO.— Russell arropa a su hijo y le besa en la frente, mientras le susurra al oído.

JASON RUSSELL.— «¡Qué sueñes con los angelitos!».

Escena 3. «Tuvo compasión de ellos, porque eran como ovejas que no tienen pastor»

Voz en off.— El 22 de Marzo del 2012 la BBC dice que el mediometraje de Jason Russell, Kony2012, ha sido visto 84 millones de veces.

El vídeo da una imagen errónea de la realidad, ya que Joseph Kony y el LRA no están presentes en Uganda desde 2006, y ya desde antes la milicia estaba primariamente basada en el sur de sudán y, desde 2005, en la zona noreste de la República Democrática del Congo (RDC)». (...) A pesar de lo que parece implicar el vídeo, el Norte de Uganda no es una zona de guerra y la casi totalidad de las personas desplazadas por la violencia han regresado ya a sus hogares, campos y granjas. (...).

«¿Qué pretende realmente la campaña de Invisible Children? (...)

Que haya asesores militares estadounidenses sobre el terreno.

Campañas tan simplistas como esta perpetúan los clichés de África como tierra de guerras y violaciones, de villanos de película y víctimas inocentes que han de ser rescatadas por el hombre blanco. (...) Es estúpido pensar que para algo así existe una solución simple, sencilla y fácil.

Escena 4. «Perdónalos, señor, porque no saben lo que hacen

CORIFEO.— Gavin se despierta en mitad de la noche, empapado en sudor.

Ha tenido varias pesadillas muy vívidas.

GAVIN.— He soñado que los malos te injuriaban, papá.

He soñado que te atacaba un demonio, y ya no eras tú.

JASON RUSSELL.— Tranquilo. Solo era un sueño.

CORIFEO.— A continuación, Russell le ha prometido que él jamás permitiría que un demonio se apoderara de su alma.

El soldado blanco ha hecho muchas promesas que no ha logrado cumplir y eso le atormenta.

La mala conciencia surca los ojos del hombre blanco, quien sufre de insomnio desde hace años.

CORO.— Para una correcta higiene del sueño hay que apagar todas las pantallas horas antes de ir a la cama.

Para una correcta higiene del sueño hay que acostarse siempre a la misma hora.

Para una correcta higiene del sueño hay que hacer ejercicio a diario.

CORIFEO.— Y, si todo esto no le funciona, debe acudir a su pastor, para que le proporcione una solución definitiva.

CORO.— El hombre blanco se salva, porque tiene buena intención.

El hombre blanco se salva, porque tiene buena intención.

El hombre blanco se salva, porque tiene buena intención.

CORIFEO.— El único pecado de Jason Russell es que desea luchar contra los malos.

JASON RUSSELL.— Si dejas de llorar, pequeño Gavin, seguiré con el cuento de los Argonautas:

Érase una vez, en la antigua Grecia, el héroe conquistador de la Cólquide, de nombre Jasón, que regresa a su tierra habiendo prometido amor incondicional a la que medita, a la bruja, a la farsante, a la que media entre la vida y la muerte, a Medea.

CORIFEO.— Érase una vez un hombre condenado al pecado de conocerse a sí mismo, y tomar sus propias decisiones.

JASON RUSSELL.— Esto es un valle de lágrimas.

CORIFEO.— Jason Russell narra al pequeño Gavin cómo Medea, la chamana, consigue devolverle la vida al padre de Jasón, el rey Esón, quien había sido asesinado por su hermano Pelias, para conseguir hacerse con el trono de Yolco.

El pequeño pregunta si Medea tenía superpoderes, como Jesús.

A Jason Russell esta comparación no le hace mucha gracia, pero disimula:

JASON RUSSELL.— Jesucristo es el hijo de Dios. Vino a salvarnos. No hay ningún mortal que tenga su poder.

CORIFEO.— A pesar de que el mayor de los Russell no quiere entrar en la polémica materia del género...

CORO.— ...porque «los tiempos han cambiado».

CORIFEO.— No puede evitar dar un salto al Edén, y relatar de qué manera Eva nació de la costilla de Adán, y le empujó a comer del fruto prohibido.

GAVIN.— Entonces tiene superpoderes ... pero es una villana

CORIFEO.— -concluye Gavin-.

JASON RUSSELL.— Parece que por fin lo ha comprendido.

CORIFEO.— Ahora Jason Russell tiene vía libre para terminar su narración:

JASON RUSSELL.— Medea utiliza la magia negra para engañar a las hijas de Pelias, haciéndoles creer que podría rejuvenecer a su padre, después de rajarle el cuello y hervir su cabeza en una olla.

Una vez que la verdad sale a la superficie, Jasón y Medea huyen a Corinto, donde se casan y tienen hijos.

Son tiempos felices.

CORIFEO.— Jason Russell siempre fue bueno contando historias, y sabe cómo generar suspense.

El pequeño Gavin quiere oír más, pero es preferible que vuelva a la cama.

Es preferible censurarle la escena en la que Medea mata a sus hijos.

Pero el pequeño G.I. Joe está ávido de sangre, y abierto a la magia negra.

Sobra decir que esa noche mojará las sábanas.

Escena 5. «Bienaventurado será el que tome y estrelle tus pequeños contra la peña.»

MEDEA.—Medea es un monstruo de dos cabezas, dirán.

Es imprevisible.

No se puede leer, no se puede comprender.

Medea no medita. Es pura acción.

Su mirada está vacía, dirán.

¿Quién puede herir a un niño?

Sólo los hombres más crueles ejercen violencia sobre los inocentes.

Sólo los hombres.

Los genocidas de países exóticos, los terroristas, los desalmados.

Sólo las bestias.

Medea no es humana.

Medea no es mujer.

CORIFEO.— Medea se anticipa a las críticas.

Medea; la madre, la infanticida.

Medea se deja llevar por el dolor de su corazón roto,

que cesa de bombear dentro de su pecho para convertirse en arma letal.

MEDEA.— En breves momentos, cuando penetre mi vagina con esta estaca, y clave mis uñas en los corazones de mis hijos, inundaré de sangre y excrementos la tierra en la que tú, Medeo esperabas nacer. Te ahorraré las lágrimas de la primera bofetada, las lágrimas después de perder a tu gran amor...

Te ahorraré el sufrimiento.

No permitiré que te decepcionen.

En el amor y en la guerra todo vale.

No siento el hierro de la espada en mi cuerpo.

En el amor y en la guerra todo vale.

No siento el hierro de la espada en mi cuerpo.

Cuerpo es lo único que queda... Mi cuerpo amortajado es lo que me queda.

Mi hijo no nato. Mi amor roto. Mi dolor.

Mi hijo no nato. Mi Medeo. Mi traición.

Te ahorraré el sufrimiento.

No permitiré que te decepcionen.

Seremos Medeo y Medea, tú y yo.

Nadie podrá separarnos. Tú y yo.

Mío, mío. Tuyo, tuyo.

Chakapumbapumbapumba.

Tuyo, mío. Mío tuyo.

Chakapumbapumbapumba.

CORIFEO.— A Medea se la ve extraordinariamente bella, a la vez que desgarrada, por las acciones que sabe que va a cometer.

Mientras dialoga consigo misma, Tragos, el macho cabrío, vigila a sus hijos, expectante.

CORO.— Medea está a la escucha de su cuerpo.

CORIFEO.— Múltiples estímulos se dan batalla dentro del mismo, al realizarse el aborto.

Se produce un momento de silencio, justo antes de dejar que la espada se deslice hasta caer el suelo.

Medea se acerca sonriente a sus vástagos, pero ellos no pueden evitar el llanto.

CORO.— Los niños se enteran de todo.

CORIFEO.— Entre sollozos, la infanticida penetra los cuellos de sus hijos con uñas postizas, para dejarlos clavados en el cabecero de la cama, como si fueren Cristo en la cruz. Los deja así, colgados, con la sangre de sus corazones manchando el suelo.

El macho cabrío canta.

Medea entrega los corazones de sus hijos a Tragos, y le ofrece su sangre.

MEDEA.— No hay más verdad que la guerra, y la muerte.

Todo acto de creación es un acto de destrucción.

CORO.— Medea piensa demasiado.

MEDEA.— Soy Medea, soy Casandra,

Soy Kony, soy la bruja.

La que ve aquello que va a ocurrir, antes de que ocurra, sin poder evitarlo, al fin.

Quien deja que pasen los días, eludiendo su propio destino, acumulando cientos de tragedias, equivalentes a vidas humanas.

Quien permite que la acumulación de imágenes la insensibilicen, llevando la emoción hasta la hipérbole.

¿Me juzgáis por violar las leyes de la naturaleza?

Solo yo doy vida y muerte a aquello que se ha desprendido de mi carne.

CORO.— ¿Puede el hombre blanco hablar en nombre del hombre negro, sin infantilizarlo?

¿Es la salvación un infanticidio?

«Quién esté libre de pecado, que tire la primera piedra», dijo Jesús.

MEDEA.— Sueño con volver a casa, pero ya no sé a dónde pertenezco.

CORIFEO.— Hace tiempo que Medea no se mira al espejo, e ignora que sus cabellos han tornado blancos.

MEDEA.— He sido deseada, esperada, rechazada, acechada, soñada, buscada, y ahuyentada.

Soy tan infanticida como resiliente.

JASON RUSSELL.— Y Dios dijo: hágase la luz; y la luz se hizo. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas.

Escena 6. «Porque me has visto, Tomás, creíste; bienaventurados los que no vieron y creyeron»

CORIFEO.— El pequeño Gavin se despierta, de nuevo, llorando.

Jason Russell se arrepiente de haberle contado con tanto detalle el mito de los Argonautas.

Quizá sea hora de seguir con la historia verdadera...

JASON RUSSELL.— En la historia verdadera las cosas son lo que son.

No puedes soñar con la historia verdadera, porque es imposible interpretarla.

En la historia verdadera las brujas no se convierten en héroes, ni los héroes en brujas.

No existe la magia negra – sólo la ciencia blanca -.

Los niños son de verdad en la historia verdadera.

Se llaman Gavin y Jacob, y viven en democracia.

CORIFEO.— Ante la mirada de asombro de su primogénito, el hombre blanco asiente:

JASON RUSSELL.— La historia verdadera es nuestra historia.

CORIFEO.— Érase una vez, en los EEUU de América, el héroe conquistador de Uganda, de nombre Jason Russell, que regresa a su tierra habiendo prometido amor incondicional a un niño.

CORO.— A un negrito del África tropical, un vagabundo, adicto a la Coca Cola y las armas.

CORIFEO.— A Jacob.

CORO.— Érase una vez un hombre condenado al pecado de conocerse a sí mismo, y tomar sus propias decisiones.

JASON RUSSELL.— La historia de Uganda me conmueve, desde que el niño soldado me mostró las atrocidades que se cometen en su tierra.

Jacob tiene la misma edad que Gavin, y ya ha perdido a toda su familia.

A pesar de todo, no ha dudado en abrirme su corazón.

Ha llorado delante de la cámara sin cortapisas.

Sus ojos son negros, muy negros.

Apenas se puede distinguir la pupila del iris, envueltas en lágrimas.

¡Me he perdido en la negritud de África!

CORIFEO.— Después de sumergirse en la Cólquide de Uganda, Jason Russell regresa a California y abraza a su primogénito: sus ojos son tan azules como el color del cielo.

Le transmiten esperanza, tras tanta oscuridad.

Para responder a la pregunta:

GAVIN.— ¿Qué te ocurre, papá?

CORIFEO.— Jason Russell recurre al evangelio:

JASON RUSSELL.— El sufrimiento «sabe sobre malos y buenos».

CORIFEO.— Jason Russell le muestra al hijo pródigo imágenes de los niños soldados en Uganda, así como del responsable de los crímenes.

GAVIN.— Debes volver allí y dar caza al malo.

CORIFEO.— -dice el niño rubio, el pequeño Jasón de ojos azules, el futuro heredero-.

Jason Russell vacila.

CORO.— ¿Por qué pararse tanto a meditar?

¿Será la acción la respuesta al sufrimiento de los otros?

CORIFEO.— Cuando Russell cumplió la edad que hoy tiene su hijo, su padre de ojos azul cielo le regaló un soldado G.I. Joe de las fuerzas aéreas, que presuntamente había luchado contra los malos. Russell decidió entonces llamar a su nuevo juguete Jacob Beser, en honor al teniente de las fuerzas armadas norteamericanas que lanzó la bomba atómica Little Boy sobre Hiroshima.

CORO.— Beser. un hombre de acción, un héroe, un G.I. Joe norteamericano.

JASON RUSSELL.— No pararé hasta dar caza al genocida.

Ningún niño merece que se le arrebate su infancia.

CORIFEO.— Mientras Jason Russell invoca a Dios para acabar con la injusticia de la tierra,

el primogénito juega a la guerra con el G.I. Joe transgeneracional, que le dice al oído:

CORO.— *«I want you for the USArmy»*

«I want you»

«I love you»

«I need you»

«All you need is war»

«Make war, no love»

CORIFEO.— En vez de contar ovejitas, Gavin cuenta soldados G.I. Joe, hasta caer profundamente dormido.

CORO.— Solo los niños y las brujas pueden ver en sueños qué será de la historia verdadera.

Escena 7. «En el año segundo del reinado de Nabucodonosor, éste tuvo sueños, y se turbó su espíritu y no podía dormir.»

JASON RUSSELL.— En el otoño de 2011 mi ejército y yo llegamos a Uganda, donde fuimos bien recibidos por el presidente Museveni, en parte, gracias a la estructura tecnológica y militar que le ofrecimos.

A pesar de estar agotados, después de surcar el océano Atlántico, nos pusimos manos a la obra, para obtener material documental suficiente para sensibilizar a los ciudadanos de los Estados Unidos de América.

CORIFEO.— Donde Russell dice «material documental», hay quien diría «explotación del trauma de los otros»,o, bien, «un buen titular».

JASON RUSSELL.— El pueblo africano es muy cálido y agradecido. Nos recibieron con los brazos abiertos, a pesar de no tener nada en sus cocinas, nos ofrecieron diez vacas, en agradecimiento por nuestros servicios.

Sin embargo, hubo una noche tan negra en la que ni la luna se atrevió a salir... Los de la aldea insistieron en que nos escondiéramos, pero yo necesitaba documentar la escena y me quedé solo, con mi cámara, esperando la llegada del enemigo, agazapado entre la maleza.

CORO.— La arrogancia del G.I. Joe de la Cólquide de Uganda le juega una mala pasada, al salir a la luz duras críticas a la campaña de Kony2012.

VOZ EN OFF.— L.A. Now, 26 de Marzo de 2012:

Jason Russell, de 33 años, ha sido detenido por la policía de San Diego, cerca de las once y media de la mañana del pasado jueves, después de haber recibido numerosas llamadas en relación a un hombre que aparentemente se encontraba bajo el efecto de sustancias y que estaba cometiendo actos vandálicos en los coches de su barrio, así como haciendo gestos sexuales.

JASON RUSSELL.— He sido atacado por multitud de periodistas bicéfalos, por criaturas cuyos alientos transmitían fake news para enloquecer a los más cuerdos.

Me he arrastrado por las ciénagas, en busca de justicia y dignidad para este pueblo.

He visto niños mutilados, a los que les brotaban los ligamentos de los brazos como si fueran las raíces de una flor de narciso.

En medio de una masa de piernas cortadas, me he arrastrado por el suelo, resultándome imposible distinguir mi sangre de la del amigo o el enemigo.

CORIFEO.— El estrés postraumático al que se ve sometido Jason Russell le impide distinguir la realidad de la ficción.

Su historia de vida adolece de verosimilitud.

JASON RUSSELL.— ¡¡Apártate de mi camino, Satanás!!

¿Acaso crees que no sé quién eres?

¿Acaso crees que puedes engañarme, transformando tu apariencia?

Kony no engaña a Jason Russell,

la magia negra no se impondrá sobre la fe blanca,

ni los Hijos de la Hidra sobre los Argonautas.

Llevaré la salvación para los débiles.

No estoy solo.

CORIFEO.— Jason Russell se desnuda, y, con los brazos en cruz, se muestra desafiante.

JASON RUSSELL.— Dios está conmigo.

CORIFEO.— El hijo de Dios blande con su espada la cabeza de la Hidra de Lerna,

Para su asombro, de esta nacen otras dos: la de Kony, y la de Medea.

JASON RUSSELL.— ¡Muere, satanás!

CORIFEO.— El creador de la *ONG Invisible Children* logra hundir su estaca en las cabezas de los brujos.

Cuando está a punto de tener el mayor orgasmo de su vida, a la criatura le crecen otras seis cabezas negras más, entre las que se encuentran la de Museveni, y Medea.

La lanza de Russell sabe dónde encontrar la debilidad del enemigo, y, con un solo movimiento, logra reducirlos y enviarlos al inframundo, rajándoles las gargantas, mientras caen al suelo.

En medio de los cadáveres, y ebrio de adrenalina, Russell remata a la Hidra de Lerna.

Silencio.

El G.I. Joe descansa.

Súbitamente, crece de la tierra una gran multitud de esqueletos de otros doce niños soldados del LRA que murieron en batalla...

Al ver que las filas del enemigo aumentan más rápido de lo que puede reducirlas, Russell llama a gritos a su ejército, sin obtener ayuda alguna.

Se ve a sí mismo mutilando los restos de los esqueletos de niños previamente mutilados en vida. Les raja las gargantas, mientras caen al suelo, sollozando.

De pronto, la carga de tres esqueletos rompe contra el rosario de Russell como las olas rompen contra las rocas.

Mientras dos de los esqueletos respiran su último aliento, al ver el crucifijo clavado en sus corazones, el tercero de ellos se lanza sobre Russell, al tiempo que este gira trazando una línea recta desde el tronco de su cuerpo hasta su frente.

Un último esqueleto de niño soldado surge de la nada, enloquecido por el miedo y la ira, consiguiendo arrojar al G.I. Joe a la arena con codos, puños y rodillas.

Se produce un momento de silencio para que el Salvador se santigüe y recupere las fuerzas para dar paso al último resquicio de armamento que le queda:

CORIFEO.— Jason Russell se masturba.

JASON RUSSELL.— *Yes!*

OH, my God! ...

Fuck yessssssssss!

Fuck you, you fucking fuck!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

CORIFEO.— Russell cae al suelo, exhausto, después de haber ganado la batalla.

Horas después es ingresado en un hospital psiquiátrico.

Escena 8. «Porque mientras aún éramos débiles, a su tiempo Cristo murió por los impíos».*

CORO.— Cuando la Historia Verdadera irrumpe en la vida de Gavin, se acabaron los cuentos.

Gavin no quiere volver a dormirse, porque no hay finales felices en esta historia.

Gavin se levanta en mitad de la noche, con las sábanas mojadas, hiperventilando.

Se siente muy confundido con tantas narrativas:

¿En qué momento su padre se ha convertido en el demonio negro?

Gavin se adelanta a la pubertad y cuestiona la autoridad de su superior.

CORO.— A partir de ahora se negará a que le cuenten cuentos.

A partir de ahora su pensamiento será crítico, racional, y objetivo.

CORIFEO.— El patriarca Russell vuelve de Uganda con un hermanito negro para Gavin.

Insiste en que salude a Jacob, pero este no escucha.

JASON RUSSELL.— Deja de jugar con G.I. Joe, y ve a saludar a tu hermano.

De mayor será abogado; de los buenos.

GAVIN.— Es demasiado negro para ser abogado.

CORIFEO.— –replica el primogénito sin levantar la vista–.

Jason Russell le devuelve la insolencia con una bofetada.

Silencio.

JASON RUSSELL.— «Porque mientras aún éramos débiles, a su tiempo Cristo murió por los impíos».

GAVIN.— «¿Acaso no es el hombre el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra?»,

CORIFEO.— –pregunta el niño rubio, desafiante–.

* Esta escena no se corresponde con la realidad, sino con el imaginario melodramático de la autora blanca.

JASON RUSSELL.— «Raza de Caín, tu suplicio

¿Tendrá un final alguna vez?»

CORIFEO.— Mientras los blancos se enredan en la hermenéutica de los textos, el negro se acomoda en el salón del nuevo hogar de los Russell. Contra todo pronóstico, elige el sofá más cómodo, y se sirve una Coca Cola. Lejos quedan África y el ejército infantil. Sin vacilar un momento, agarra el G.I. Joe rubio de su nuevo hermano, e inspecciona su armamento.

JACOB.— Ametralladora Ho-103.

Mi ejército utilizaba la Ametralladora Colt-Browning M1895.

CORIFEO.— –Concluye, antes de dar un trago a su Coca Cola–.

Los Russell lo contemplan, atónitos.

Jason murmura:

JASON RUSSELL.— «Raza de Abel, traga y dormita;

Dios te sonríe complacido»

CORO.— El juego de citas bíblicas termina aquí, dando paso a la cena.

CORIFEO.— Tras bendecir los alimentos, se impone un silencio incómodo, que Jason Russell espera romper con tiempo y confianza.

Pero el tiempo pasa, y el silencio no cede en los desayunos, las comidas, o las cenas.

El niño rubio yace cada noche abrazado a su soldadito de juguete G.I. Joe, con los ojos abiertos, sin atreverse a mover un sólo músculo, sin atreverse a respirar...

CORO.— A pocos metros de su cama, dormita el niño soldado:

Jacob se pelea en sueños con sus fantasmas,

reviviendo así el trauma infantil.

El niño rubio de ojos azules se tapa los oídos para no oír los gritos nocturnos de su hermanastro.

Desde que la guerra se ha colado en su dormitorio no le hace tanta gracia la violencia.

CORIFEO.— Jason Russell, el patriarca, empieza a preocuparse por las ojeras del primogénito.

Una noche más, el hijo rubio ha mojado las sábanas y se levanta a buscar consuelo en los brazos de su padre. Russell toma una difícil decisión:

JASON RUSSELL.— Mi nombre es Jason Russell, y quiero devolver un niño.

CORO.— ¡Karen! - grita la secretaria de la oficina de servicios sociales de San Diego-.

Karen, ¡Otra devolución!

JASON RUSSELL.— Por favor, no diga eso. Es supervivencia, un acto de amor.

CORO.— En el amor y en la guerra todo vale.

CORIFEO.— –le dice la secretaria de Asuntos Sociales de la oficina de San Diego a Russell–.

CORO (HACIENDO DE KAREN).—

A mí no me debe explicaciones. Yo ya lo he visto todo.

Tan sólo quiero terminar lo antes posible mi jornada, y sentarme delante del televisor hasta desmayarme de sueño, y volver a empezar esta pesadilla que se llama cotidianidad.

Puede ahorrarse el discursito para el día del juicio final. Ahora coja un número, y apártese de mi fila, que aún me queda media hora para salir a comer.

CORIFEO.— Mientras esperan su turno, Russell se dirige a Jacob:

JASON RUSSELL.— Acércate, hijo mío. Quizá esta sea la última vez que nos veamos, así que quiero que me escuches bien. Quiero que te pongas en mi lugar. La situación era insostenible.

Esta es la mejor solución de las soluciones posibles. Créeme. Necesito que me creas.

Mi corazón está lleno de amor... tanto como el tuyo de fuerza. Nadie es más que tú, pero el alma de mi hijo se estaba llenando de odio, y eso es algo que no me puedo permitir.

Debo protegerlo.

Él no nació para soldado. Él es solo un niño blanco. Estoy seguro de que algún día lo comprenderás y me perdonarás, de la misma forma que Jesucristo perdonó a su pueblo.

Sé que en tu corazón se alberga la esperanza. Sé que eres fuerte, y sensato.

Ven aquí. Quiero darte algo, para que no me olvides, para que, si alguna vez te pierdes, encuentres el amor.

CORIFEO.— Jason Russell le entrega al niño soldado una foto de ellos dos sonrientes, en Uganda, tomada el día que se conocieron. Ese mismo día, Jacob le abrió su corazón al hombre blanco, al salvador, y contó sin tapujos su historia delante de las cámara, convirtiendo el deseo de venganza del niño soldado en esperanza.

CORO.— En un universo paralelo, Medea consiguió para Jasón el vellocino dorado, engañando a todo su pueblo, para partir con el aventurero, su enamorado, a tierras lejanas. En Corinto fueron felices, hasta que Jasón, el héroe blanco, decidió rechazar a Medea para casarse con la hija del rey de Corinto.

JASON RUSSELL.— Soñemos juntos, por un momento, que somos capaces de ver al otro.

Soñemos juntos que llegarás a ser abogado, y darás caza al genocida.

CORIFEO.— Jason Russell, como ya lo hiciera Jasón, trata de evitar la venganza, utilizando grandes palabras: el perdón, la fe, la esperanza, el amor...

De poco sirven las buenas palabras si las acciones no las acompañan.

CORO.— Jacob escupe en la cara de Russell, mientras Medea arranca la vida a sus hijos.

Acción–reacción.

JASON RUSSELL.— A su tiempo Cristo murió por los impíos.

CORIFEO.— Karen, de la oficina de Servicios Sociales de San Diego, se lleva al niño soldado a una suerte de limbo donde residen los nadies.

Al cumplir los dieciocho, Jacob es libre.

CORO.— Libre de no tener una cama donde dormir por las noches,

libre de comer caliente todos los días,

libre de que el psiquiatra le suministre antipsicóticos,

y de escuchar las pajas de su compañero a las cuatro cada madrugada.

CORIFEO.— También es libre de ir a la universidad a estudiar derecho, aunque, como no tiene dinero, lo que realmente hará será limpiar las calles de Los Ángeles, con un carrito. Junto con otros utensilios de limpieza, Jacob lleva enmarcada la foto que le regaló Russell. La foto ha sido ligeramente tuneada: Jason, ahora con bigotito, perilla, y rabo, lanza rayos de fuego por los ojos, mientras Jacob, el niño soldado, le arranca el corazón del pecho.

Escena 9 «Sion dijo: El señor me ha abandonado, el Señor se ha olvidado de mí.»

JACOB.— Mi nombre es Jacob, el brujo de Skid Row,
aunque en otra vida fui el niño soldado.
En otra vida tuve esperanza, tuve padre, tuve hermanos.
Soñé con el Otro Mundo, lleno de ideas perfectas,
de dentaduras de oro, y coches de primera.
Miren ahora mis cabellos: blancos.
Miren ahora mis dientes: negros.
Nadie creería que tengo diecinueve años.
Soy víctima de la magia negra y del progreso blanco.
Cuando aún era niño, un chamán predijo mi destino:
«Un año para ti equivaldrá a cien de los otros.
Serás sabio, antes que viejo.
Serás loco, antes que amado.
Por todo ello serás respetado entre los tuyos».
¿Quiénes son los míos?

CORIFEO.— Jacob se echa al suelo, y se cubre la cabeza con su caja de cartón.
El vino siempre le ha ayudado a conciliar el sueño, aunque no tiene muy claro dónde queda la vigilia y dónde la realidad.
Sus pesadillas se confunden con las de los otros. Ha vivido demasiadas vidas, y ya no sabe quién es.
Jacob es Medea. Medea es Jacob.

MEDEA.— Sé que debería pensar en los míos, en todos aquellos a los que he abandonado.
Debería rescatarlos.
Debería formar un partido político.

JACOB.— Debería ser activista, y luchar por la justicia de mi pueblo.
Pero la JUSTICIA es una retórica de hombres blancos que yo no entiendo.

De donde yo vengo no se formulan grandes discursos.

Si te tropiezas y caes por error en mi cartón, te rajo.

Sin remordimientos.

La COMPASIÓN es blanca.

MEDEA.— Yo soy una bestia mitológica. Un engendro. Un animal.

Si te tropiezas conmigo, te rajo, como rajé a mis hijos.

JACOB.— La compasión cuesta demasiado dinero al mes, y yo tengo la cartera llena de agujeros.

De los salvados se espera que luchemos por los NUESTROS,

pero ¿cómo puedo saber en qué equipo estoy, si ni siquiera me reconozco en un espejo?

Solo sé que deseo.

Si deseo, existo.

Deseo, luego, soy – no todo está perdido -.

MEDEA.— Deseo un soldado G.I. Joe rubio, de ojos azules, al que amar.

Deseo que Jasón sea mi Romeo.

Deseo entender el amor platónico, y superar la muerte.

Deseo que mi Romeo supere la muerte de sus hijos.

SUS hijos.

Nunca fueron míos, aunque me rajaran la vagina para que nacieran.

Mis hijos no me pertenecían, como no me pertenecen los NUESTROS.

Nunca deseé a mis hijos.

Nunca deseé a los nuestros.

Sé que después de haber vivido abusos y violaciones

se espera de mí algo de empatía hacia los que sufren,

pero yo no quiero pensar en el OTRO.

JACOB.— El otro es demasiado abstracto, y hace mucho tiempo que paso hambre.

¡Una monedita para comprar otra botella de vino!

–Por compasión–

No quiero un bocadillo. No. Tengo hambre. Sí. ¿Qué tiene eso que ver?

¡Usted no tiene compasión!

Yo no quiero sobrevivir.

Quiero tener un final feliz. Eso es todo.

MEDEA.— Quiero soñar con que G.I. Joe viene a rescatarme, y, juntos, nos recorremos el océano en su Argos.

Quiero soñar que soy una princesa de piel blanca, y mi caballero andante viene a rescatarme, sin pedirme a cambio que sea la madre de sus hijos.

Quiero que nuestro amor sea tan puro que no sean necesarios los contratos.

JACOB.— ¡Quiero que usted me compre otra botella de vino!

Hágalo, por compasión.

Déjenme soñar.

Epílogo

La actriz que hace de Medea.— ¡Un momento! ¡Corta, por favor!

El actor que hace de Jacob.— ¿Qué haces?

La actriz que hace de Medea.— No puedo más con esta visión estereotipada de que las personas racializadas terminan mendigando, o ejerciendo de criminales.

El actor que hace de Jacob.— La tragedia es así. Para que el héroe entienda cuál es su destino y pueda tener lugar el cambio, tiene que haber una caída, y, después, un reconocimiento de su psique (anagnórisis). Es la misma estructura para todos los héroes clásicos.

La actriz que hace de Medea.— ¡Pero nuestras historias nunca serán las de los héroes clásicos! Esa poética de la que hablas la escribió un hombre blanco griego que ni siquiera te consideraba persona.

¿Quién es el héroe de esta obra creada por blancas? Jason Russell.

¿Quiénes son sus víctimas? Jasón y Medea.

Actor que sale del Coro.— ¿Sabéis lo que ocurrió DE VERDAD en Uganda, cuando proyectaron el vídeo KONY 2012 en la comunidad acholi, la comunidad víctima de Joseph Kony?

Quemaron y rajaron la pantalla.

Actriz que hace de Medea.— Otro ejemplo que ilustra que los negros no nos sentimos representados por la ficción blanca. Estamos condenados a ser los secundarios.

El actor que hace de Jacob.— Ningún papel es secundario. Me da igual de qué color sea la persona que ha escrito este monólogo. Si se interpreta bien, consigue emocionar al público.

Actriz que hace de Medea.— La emoción manipula el mundo.

Actor que hace de Jacob.— ¿Y eso no es un tópico también?

Actriz que hace de Medea.— Si la autora quiere contar la verdad, ¿Por qué ha elegido cambiar el .destino real de Jacob? ¿Y por qué Medea, la bestia mitológica, tiene que ser negra? ¿Acaso la autora se cree una divinidad griega que juega con los hechos a su antojo?

El verdadero Jacob Acaye sigue viviendo en Uganda, hasta donde se sabe. Nunca fue a vivir a EEUU con Jason Russell. Estudió derecho,

como él quería. No hay necesidad de transformar «su destino», y convertirlo en una víctima negra que termina sus días alcoholizado y con la cabeza perdida en la ciudad de Los Ángeles.

Por su parte, Medea, la princesa de la Hécate, debería ser blanca... Más blanca que ustedes.

ACTOR QUE HACE DE JACOB.— La ficción debería ser libre. Me da igual si Jacob Acaye es o no abogado en la realidad, o si Medea es blanca o negra. La hiperrealidad es tan falsa como una ficción que no emociona.

Lo más profundo es la piel.

PROYECCIÓN.— Desde que en Occidente mataron a Dios, no existe la tragedia.

Los problemas son privados, secretos inconfesables de diván.

Han desaparecido los héroes.

Desde que en Occidente mataron a Dios,

los relatos son innecesarios.

Las palabras sólo equivalen a las palabras,

y la identidad es un sueño.

Desde que en Occidente mataron a Dios,

el telediario ha sustituido a la Santa Misa,

y la esclavitud se disfraza de progreso.

Desde que en Occidente mataron a Dios,

la verdad no es sino la mentira mejor contada.

Lumbre

Aurora Parrilla

Junio 2021

Dramatis Personae

JUAN, 50 años
PACO, 55 años

Lumbre
Del lat. Lumen, -inis.

1. f. Materia combustible encendida.
4. f. Luz (claridad que irradia un cuerpo en combustión).
5. f. Esplendor, lucimiento, claridad.
8. f. Sentido de la vista.
9. f. Luz de la razón.

1

Juan entra en la sala de estar cargado de leña. Paco está sentado en una hamaca con un libro entre las manos, pero no hace nada. Mira a Juan echar los leños a la estufa de uno en uno.

Paco.— ¿Qué haces?

Pausa.

Paco.— Que qué haces.
Juan.— Joé, ¿no me ves?
Paco.— Por eso digo que qué haces.
Juan.— Echar leña a la estufa. Eso hago.
Paco.— ¿Para qué?
Juan.— ¿Para qué se echa leña a la estufa, Paco?
Paco.— ¿Para qué se echa?
Juan.— Para calentar la casa.
Paco.— Para calentar la casa, exactamente.
Juan.— Pues eso.
Paco.— Pues eso.

Silencio.

Juan.— Habrá que ir por más.
Paco.— *(Irónico.)* Sí, también...
Juan.— Solo quedaban estos.
Paco.— Vas a ir tú.
Juan.— Yo iré.
Paco.— *(Se sirve un chato de vino.)* ¿Quieres?
Juan.— No.
Paco.— Tú te lo pierdes.

Pausa.

Juan.— ¿Qué hay de cena?
Paco.— Pavo relleno.
Juan.— ¿Eh?

PACO.— ¿Qué va a haber de cena?
JUAN.— Ea, pues lo que haya dejao
PACO.— ¿Lo que haya dejao quién?
JUAN.— ¿Qué?
PACO.— Abre el frigorífico, a ver qué ha dejao.
JUAN.— *(Lo abre.)* ¿Qué te apetece?
PACO.— Y yo qué sé...
JUAN.— ¿Patatas con caldillo?
PACO.— ¿Qué patatas con...?
JUAN.— Las de la abuela Antonia.
PACO.— *(Ríe.)* ¿Las vas a hacer tú?
JUAN.— ¿Qué pasa?
PACO.— Si no sabes freír un huevo...
JUAN.— Tú sí.
PACO.— Pues sí, Juan Antonio, yo sí, que estoy divorciao. Déjalo anda, déjalo.

PACO se levanta, deja un libro encima de la mesa y saca cosas del frigorífico para cocinar.

PACO.— ¿Cuándo te vuelves?
JUAN.— No sé. No tengo prisa. *(Pausa.)* ¿Tú?
PACO.— Esta noche.
JUAN.— ¿Esta noche?
PACO.— O de madrugá. Como me dé. *(Pausa.)* ¿Qué quieres hacer aquí?
JUAN.— Pues cosas.
PACO.— ¿Recoger leña?
JUAN.— Hay que ir al olivar. A ver cómo está aquello.
PACO.— ¿Cómo va a estar? Pues como estaba, que pareces nuevo.
JUAN.— A ver si hace falta chuponar, cuántos días vamos a estar cogiendo la aceituna...
PACO.— Cuántos días dice...
JUAN.— Si hay mucha nos podemos tirar fácilmente...
PACO.— ¿Qué va a haber, Juan Antonio? ¿Qué va a haber? ¡Montones de aceitunas hay! Montones. No van a caber en la casa de toas las que hay. Por la puerta van a salir rodando las aceitunas... Me cago en la leche... Ya no queda na...

Silencio.

JUAN.— Pues yo iré.
PACO.— Pues muy bien. *(Pausa.)*
PACO.— Tú solo.
JUAN.— Yo solo.
PACO.— Desde luego que...
JUAN.— ¿Qué?
PACO.— Nada.
JUAN.— No te quedes ahí rumiando.
PACO.— Que cada día te pareces más a papa.
JUAN.— ¿Por querer mantener las cosas?
PACO.— Por cabezón.
JUAN.— Es que tú eres muy listo.
PACO.— Mira qué bien, al menos uno de los dos ha salío listo. Pensaba que ibas a ser tú, ya que has estudiao... Si es que... donde esté la mili... Cuánta tontuna.
JUAN.— ¿Luego el aceite lo querrás no?
PACO.— Para ti to´.
JUAN.— No, yo no lo quiero todo. Tú llévate lo tuyo y...
PACO.— Pero qué me estás contando del aceite...
JUAN.— El que te llevas todos los años.
PACO.— Como si a ti te importase el aceite.
JUAN.— A ver qué tontería estás diciendo.
PACO.— Que vale. Vale. Cogemos la aceituna. Ya está. Y los leños. Lo que tú quieras cogemos.
JUAN.— No es lo que yo quiera. Es que no se va a hacer solo.
PACO.— Evidentemente no se va a hacer solo. Puede no hacerse.
JUAN.— ¿Eso por qué?

Pausa.

JUAN.— ¿Cuándo no lo hemos hecho?
PACO.— Nunca.
JUAN.— ¿Entonces?
PACO.— Pues que a lo mejor hay que dejar de hacerlo.
JUAN.— No sé por qué va a haber que dejar de hacerlo.

PACO.— Porque la casa a lo mejor ya no tiene que calentarse, Juan Antonio. A lo mejor ya no tiene que calentarse.

Silencio.

JUAN.— ¿Y eso?
PACO.— Un libro
JUAN.— ¿Qué libro?
PACO.— Uno que estaba por ahí.
JUAN.— ¿De los de mama?
PACO.— Sí, de los de mama, de los de mama...
JUAN.— ¿Te lo estás leyendo?
PACO.— No. Me estoy limpiando el culo con él.
JUAN.— Muy bien.
PACO.— Es que... cómo eres, ¿eh? Desde crío, siempre igual, oye. No se puede estar callaíco un rato el muchacho. Que si ayúdame con los leños, con las aceitunas... Que si no hay cena... ¡Me cago en diez! Si es que tendrías que haber ido a la...
JUAN.— A la mili, sí. Y tú tendrías que haber estado en las faldas de mama un poquito más de tiempo, que has salido crudo.
PACO.— Crudo...
JUAN.— Más seco que una arpargata has salido. Así te pasa.
PACO.— ¿Qué me pasa?
JUAN.— Allí.
PACO.— ¿Dónde?
JUAN.— En tu casa.
PACO.— ¿Qué me pasa a mí en mi casa? *(Pausa.)* Quita de ahí, anda, o haz algo, pero no estés en to´el medio.

Silencio.

PACO.— Lo que te pasará a ti.
JUAN.— ¿Qué?
PACO.— Que me pasa lo que te pasará a ti. Y no dentro de mucho. Es que yo te llevo ventaja, Juan Antonio, yo ya estoy de vuelta. Cosas que tiene ser el mayor. Tú aún estás llegando, así despacico, con el tapaojos de los burros, por eso no lo ves. En eso nos parecemos, mira.

Hasta que no se nos planta el toro delante de las narices, ni caso... Y de un día para otro, el divorcio.

JUAN.— Paco, que no hablo del divorcio.

PACO.— Y lo otro lo estoy remediando, tarde, pero lo estoy remediando. A ti para eso... todavía te queda.

JUAN.— Es que yo no la he cagao como tú.

PACO.— Por eso. Todavía te queda.

Pausa.

PACO.— Son de mama.

JUAN.— ¿Qué?

PACO.— Las cartas.

JUAN.— ¿Qué cartas?

PACO.— Las que hay dentro del libro. Son de mama. No me las envió porque papa decía que era de maricones.

JUAN.— ¿De maricones?

PACO.— Recibir allí cartas de tu madre. En la mili. Me las voy a llevar esta noche a Valencia.

JUAN.— ¿No las habías leído?

PACO.— ¿No te estoy diciendo que no?

JUAN.— Has dicho que no te las envió, pero anda que no llevan ahí años. Las podrías haber leído ya.

PACO.— Ea pues no lo he hecho.

JUAN.— ¿Y ahora te has acordado de las cartas?

PACO.— Sí, ahora me he acordado de las cartas.

JUAN.— Y ¿ahora por qué?

PACO.— ¿Cómo que por qué?

JUAN.— Que ¿por qué te ha dado ahora por las...?

PACO.— Porque he visto el libro ese de cuando estudiaba en la estantería de la cuadra.

JUAN.— ¿Que tú has ido a mirar a la estantería de la cuadra?

PACO.— Sí. Y lo he visto.

JUAN.— ¿Y qué hacías en la cuadra?

PACO.— ¡Joder, que me ha dao la gana, puñeta! Que todo hay que explicártelo.

JUAN.— No, si me parece bien.

PACO.— Qué bien que te parezca bien, oye.

JUAN.— Está la cuadra llena de trastos de cuando éramos críos.
PACO.— To´ lo que no hemos tirao.
JUAN.— Y ahí estabas.
PACO.— Sí, ¿qué pasa?
JUAN.— Nada. Pues léetelas.
PACO.— Eso voy a hacer en cuanto llegue. A ver si así me cuezo un poco. *(Pausa.)* Saca la sal. *(Silencio.)*
PACO.— ¿Estás sordo?
JUAN.— Ya, ya. Que no sé dónde...
PACO.— Ahí. ¡Ahí! Si es un lobo te come.

JUAN saca la sal y se la da a PACO.

JUAN.— La sal.
PACO.— Venga, vamos mejorando. *(Pausa.)* ¿Quieres aprender?
JUAN.— ¿A qué?
PACO.— A bailar una jota, no te jode. ¡A hacer setas!
JUAN.— Bueno.
PACO.— Pero con más entusiasmo, que es algo importante. Para ti es importante.
JUAN.— ¿Hacer setas?
PACO.— Aprender a cocinar.
JUAN.— ¿Para mí es importante? ¿Y eso por qué?
PACO.— ¡Por saber un poco de to´ Juan Antonio! Que la vida es muy perra y nunca se sabe...
JUAN.— ¿Nunca se sabe...?
PACO.— Nunca se sabe.

JUAN se sienta en la hamaca de en frente de la estufa.

PACO.— Eso, tú quédate ahí sentaíco en la lumbre que se está muy a gusto. Sí señor. Igualico que...
JUAN.— Que papa, sí. Que papa. De hecho, esta es su hamaca.
PACO.— Ya sé que es su hamaca, no lo voy a saber... La de horas que se habrá tirao ahí sentao, na´más que dándole con el palo ese a la boquilla pa´ver los leños arder. Y si bajaba un poco la llama venga otra vez a echarle, y venga, y otro, y otro leño más... No vaya a ser que se enfriase la casa. Estaba la casa... Yo no sé cómo no le entraba

calentura de estar ahí metío tanto tiempo. Pero él, ahí, dale que te pego como los críos. Claro, luego se levantaba... *(ríe.)* se levantaba y se daba con la chimenea en la cabeza. A ver... el hombre cómo iba a estar, pues mareao. Anda que el día ese, que se levantó tan perdío que cogió la Coca Cola ¿te acuerdas? Cogió la Coca Cola y la batió pensándose que era... pues yo qué sé... cualquier cosa. Zumo de uva. Y la abrió y salió dispará por las paredes y mama riñéndole,«¡bendito sea Dios! La que me ha liao. Estás tonto. ¡Es que estás tonto!». Algo de la mancha todavía se ve ahí. Pero sí, no había quien lo sacase de ese rincón. Lo mismico que tú. No sé qué le veis.

JUAN.— Que se está bien aquí.

PACO.— ¿No me digas?

JUAN.— Estás tranquilo.

PACO.— Tranquilo...

JUAN.— Sí, tranquilo.

PACO.— Qué cosas, ¿eh?

JUAN.— Cógete esa y ponte ahí.

PACO.— No.

JUAN.— Será por hamacas...

PACO.— Yo ya aprendí a salir de ahí. Y tú lo que tienes que aprender es a cocinar.

JUAN.— Por lo que venga...

PACO.— Exactamente.

JUAN.— ¿Crees que me voy a divorciar?

Pausa.

JUAN.— Joé, tanto hablar, tanto hablar de setas y gilipolleces y ahora ¿no puedes contestar? ¿Crees que me voy a divorciar o no?

PACO.— Sí.

JUAN.— Mira qué fácil era.

PACO.— ¿Qué haces?

JUAN.— Sacarme una lata.

PACO.— ¿Una lata de qué?

JUAN.— De sardinas.

PACO.— ¿Y las setas?

JUAN.— Para ti.

PACO.— Pero pruébalas por lo menos.

JUAN.— Que no quiero. No quiero setas. Cómetelas, cómetelas tú todas. Para ti. Ala.

Pausa.

JUAN.— Joder.
PACO.— ¿Qué pasa?
JUAN.— Que están caducadas. *(Pausa.)* ¿De qué te ríes?
PACO.— ¿Cómo quieres que estén?
JUAN.— Cuando vengamos ya sabes.
PACO.— ¿Cuando vengamos?
JUAN.— Sí, la próxima vez que vengamos.

Pausa.

JUAN.— Paco. Que te estoy diciendo que la próxima vez que vengamos...
PACO.— ¿Qué próxima vez?
JUAN.— La que sea que volvamos, joé. Hay que hacer compra de todo un poco, porque esto no puede ser. A ver si para cuando vuelva mama lo tenemos hecho. ¿Te has enterado?
PACO.— Sí, me he enterao, me he enterao. *(Acercándole el plato de las setas.)* Anda, coge.
JUAN.— *(Cogiendo del plato.)* ¿Y los críos? ¿Cómo están?
PACO.— Bien. ¿Las crías?
JUAN.— Bien.

Pausa.

PACO.— ¡Pues qué bien, oye...!
JUAN.— ¿Irene cuándo vuelve de Canadá?
PACO.— Qué va a volver Irene...
JUAN.— Pues sí, algún día.
PACO.— Lo que nos gusta pensar que todo vuelve, coño. Ni que la vida fuese un partido de ping pong, que lanzas una vez y venga... Que no, joder, que no. Que al principio cuando no estás cansao, pues sí, te la devuelven bien. Pero llega un momento que lanzas y ya... vuelve floja. Y luego, llega otro día que ya ni vuelve, que se queda por ahí la bola perdía, rodando... Con suerte te la coge alguien y te la da en la

mano, así como con lástima. Y quien empieza a jugar debería saberlo. ¿Tú lo sabes?

JUAN.— ¿Qué?

PACO.— ¿Que si sabes de lo que te estoy hablando o estás en la luna de Valencia?

JUAN.— Pues, Paco...

PACO.— Hemos jugao poco al ping-pong. *(Pausa.)* A ver para qué sigue ahí esa hamaca abierta.

JUAN.— Pues porque siempre ha estado ahí.

PACO.— ¿Y qué quieres decir con eso?

JUAN.— Que ahí sigue.

PACO.— ¿Para qué?

JUAN.— Para nada, para qué va a ser. ¿Te molesta que esté ahí?

PACO.— ¿A mí? No. ¿A ti?

JUAN.— No.

PACO.— Tú sigue esperando y verás.

JUAN.— Pero ¿yo qué estoy esperando?

PACO.— A que se siente papa estás esperando.

Pausa.

JUAN.— Pero a ver... A ver la tontería... Estás tonto, ¿eh?

PACO.— ¿No es verdad?

JUAN.— Pero ¿cómo voy a esperar que se siente ahí papa?

PACO.— Dime que no es verdad.

JUAN.— No tiene gracia.

PACO.— Nada, fuera. La tiramos, entonces.

JUAN.— Tampoco hay que tirarla.

PACO.— ¿Y por qué no?

JUAN.— Porque la tendrá mama ahí por algo. ¿También te parece mal?

PACO.— No.

JUAN.— ¿Y por qué pones esa cara?

PACO.— No pongo ninguna cara...

JUAN.— Sí, sí la pones.

PACO.— No...

JUAN.— Dime, ¿qué pasa?

PACO.— Que mama no es la que la tiene ahí.

JUAN.— Me estás preocupando.

PACO.— ¿Yo te estoy preocupando?
JUAN.— Sí.
PACO.— Yo a ti.
JUAN.— Sí, tú a mí.
PACO.— ¿De verdad, Juan Antonio, yo te estoy preocupando? Que no has parao de meter leña en la casa para tres inviernos desde que llegaste, que piensas coger la aceituna, que si la cena... que andas por aquí como si en cualquier momento fuese a entrar...
JUAN.— ¿Qué?
PACO.— Mira, sí. Vamos a dejarlo, vamos a dejarlo...

Pausa.

PACO.— ¿El olivar, entonces?
JUAN.— ¿Qué le pasa?
PACO.— También lo dejamos ahí.
JUAN.— ¿Qué quieres hacer con el olivar?
PACO.— Lo que con la hamaca.
JUAN.— ¿Tú has tirado la cama de Irene en tu casa? ¿A que no?
PACO.— No es lo mismo, Juan Antonio, no es lo mismo.
JUAN.— ¿Por qué?
PACO.— Hombre, porque papa, desde luego, no va a volver.
JUAN.— Entonces me estás dando la razón. Irene, algún día sí.
PACO.— Sí, Irene algún día sí. El que no va a volver soy yo.
JUAN.— Tampoco me he enterado ¿no? Que como voy por detrás... con el tapaojos...
PACO.— Evidentemente, con el tapaojos.
JUAN.— ¿Pero me lo vas a decir?
PACO.— Me he alquilado un piso en Albacete, al lado del trabajo. Estoy divinamente.
JUAN.— ¿Y eso desde...?
PACO.— Desde que me he divorciao.
JUAN.— Un año.
PACO.— Un año.
JUAN.— ¿Y hace cuánto no los ves? *(Pausa.)* Joder... ¿Ha vuelto Irene de Canadá y tú no has estado? PACO.— Sé cosas de los dos. Tiene novia dice.
JUAN.— ¿Víctor?

PACO.— Irene.
JUAN.— Que tenga lo que quiera, Paco, pero...
PACO.— Mira, llega un momento en el que un padre no reconoce a sus hijos, y menos a sus hijas, ¿o no? Bueno, y más si el padre ha hecho la mili. Pocos lo dicen en voz alta, pero es así. *(Pausa.)* Yo ya me fui, ahora es normal que no me esperen. Pero tú eso deberías entenderlo, ¿no? ¿Qué diferencia hay entre no haberlos visto en un año, y vivir con ellos y no pasar ni un momento juntos? Y no te estoy hablando de ir al cine ni de tomar algo en el bar de abajo. Te hablo de... comer en la mesa a la vez.
De... no sé... Decir buenos días, buenas noches... No sé, eh. Cosas normales de... de la convivencia.
JUAN.— Entonces, ¿por qué no te quedas más días? Estás solo, ¿no? O... ¿tienes a alguien?
PACO.— Estoy solo.
JUAN.— Como no cuentas nada...
PACO.— ¿Por qué te quedas tú?
JUAN.— Porque a mí no se me ocurre irme sin ver a mama. Si tú quieres irte sin verla...

Pausa.

JUAN.— Que no me mires así, joder. ¿Se puede saber qué te pasa? ¿Me lo vas a decir?
PACO.— Que vale, que me quedo esta noche.
JUAN.— Estamos muy bien aquí.
PACO.— Pues sí, estamos muy bien.

Pausa.

PACO.— *(Ofreciéndole vino.)* ¿No quieres?
JUAN.— Venga. *(Pausa.)* ¿De qué te ríes ahora?
PACO.— Nada. Que me he acordao de... ¿Te acuerdas de cuando... cuando se te escapó la oveja?
JUAN.— ¿La oveja?
PACO.— Sí. La de la abuela. Que te dejó al cuidao de las ovejas y cuando volvió te encontró en el tejao, aquí arriba, con una vara amenazando

a la oveja para que dejase de correr. Que se te estaba yendo ya al monte.

JUAN.— Vaya susto tenía en el cuerpo. Y la oveja prefirió saltar antes que venirse conmigo.

PACO.— No era tonta.

JUAN.— Qué va.

PACO.— Es lo último que recuerdo en esta casa.

JUAN.— ¿Qué dices?

PACO.— ¿Viviendo aquí? Sí. Luego ya las veces que he vuelto... no es lo mismo.

JUAN.— Pero si yo era un crío. No tenía ni quince años.

PACO.— Claro que no los tenías.

JUAN.— Pues me acuerdo... que te echaba de menos.

PACO.— ¿Que me echabas de menos?

JUAN.— Joder. Como echa de menos un crío. No tenía... pues a alguien con quien pelearme... alguien con quien hacer ruido. Lo sabré yo, ¿no?

PACO.— Sí. Pero raro es.

JUAN.— ¿Por qué va a ser raro?

PACO.— Porque tú estabas con mama, con papa, con la abuela, ibas a la escuela todos los días... Es que tú no sabes lo que es echar de menos. Que has estao a los pies de esa hamaca día y noche. Y te has acercao a esa estufa las veces que has tenío las manos helas´. Tú vives ahora en tu casa... Con tus hijas... con tu mujer... Tú nunca has perdido nada. A ti las cosas... se te han alejao porque no las ves, no porque se vayan... Y sin embargo... Es curioso.

JUAN.— ¿Qué es curioso?

PACO.— Que veas claramente las que ya no están.

JUAN.— Es que hay muchas maneras de echar de menos.

PACO.— Que sí, que vale, cuáles.

JUAN.— A los que viven contigo, aunque vivan contigo. ¿Tú no echas de menos a Irene y a Víctor cuando tenían cinco años? Coño, que es lo del ping-pong. Que lo has dicho tú. Hay cosas que ya no vuelven.

PACO.— Pero vamos a ver, alma de cántaro, que tú las tienes delante.

JUAN.— Sí. Ya está... tengamos la fiesta en paz.

PACO.— ¡Si lo digo por ti!

JUAN.— Que tú eres el más desgraciao siempre. El que no fue a la escuela, el que salió de casa siendo un crío... Los que se quedan, esos, ni sienten ni padecen.
PACO.— Pues no creo, Juan Antonio, no creo, la verdad.
JUAN.— Tú siempre has sido muy distinto, ya está.
PACO.— Somos distintos, no pasa nada.
JUAN.— Pues hay algo que tenemos en común, fíjate.
PACO.— ¿Sí?
JUAN.— A los dos nos separaron de nuestro hermano.

Suena el timbre de la puerta.

JUAN sale.

PACO levanta las sillas de la mesa y saca unos papeles. Se los guarda en el bolsillo.

Entra JUAN.

JUAN.— Cómo están las cabezas... Yo, de verdad, que no me lo explico. No me lo explico.
PACO.— ¿Qué pasa?
JUAN.— El hijo de la Angelita.
PACO.— ¿Qué?
JUAN.— Na´... Que se ha equivocao. Manda narices... abre otra botella, anda.
PACO.— Pero ¿qué ha dicho?
JUAN.— Que a cuánto estaba.
PACO.— Que a cuánto estaba el qué. ¿El olivar?
JUAN.— La casa. Que a cuánto estaba la casa.

Pausa.

PACO.— ¿Qué casa?
JUAN.— Joder, Paco, ¿qué casa va a ser? Esta, coño. La nuestra. ¿Qué más casas tenemos?
PACO.— Ea, yo qué sé. Pues se habrá equivocao.
JUAN.— Eso he dicho que se ha equivocado.
PACO.— Bueno, pues ya está. *(Pausa.)*
PACO.— ¿Qué?
JUAN.— Porque tú no...
PACO.— Yo ¿qué?

JUAN.— Tú no has ido diciendo por ahí nada, ¿no?
PACO.— Diciendo de qué. Pero, vamos a ver ¿tú te crees que yo...? ¿Pero tú en qué mundo vives?
JUAN.— No, en qué mundo vives tú, Paco.
PACO.— ¿Y qué iba a estar pensando yo? ¿Que no te ibas a enterar nunca?
JUAN.— No lo sé, porque desde que llegamos no paras de decir que qué hacemos con la hamaca, con el olivar y con Pedrito el de los palotes.
PACO.— Porque yo pienso. Yo pienso más allá, pero eso no quiere decir...
JUAN.— Pero dime ¿qué hay que pensar? ¿Qué tenemos que pensar? Igual que el olivar... ¿No estamos cogiendo nosotros la aceituna todos los años?
PACO.— Pero uno ya se cansa, Juan Antonio.
JUAN.— Te cansarás tú.
PACO.— Pues yo, yo me canso.
JUAN.— Porque yo no. Yo no pienso regalarle a nadie lo que lleva haciendo papa desde que tiene doce años. Yo no. Y esta casa tampoco, porque no sé si te acuerdas, pero la ha levantado él también. PACO.— Y dale la burra al trigo... Que yo no he intentado vender esta casa, ¡joder! Estás chalao... Además, si hubiese sido así, si te lo hubiese ocultado, ¿te iba a dejar a ti ir a abrir la puerta?
JUAN.— Eso ya lo he pensado yo. Pero no son horas de llamar a la puerta. Ni tú te esperabas que fuese por esto.
PACO.— Claro... Qué retorcido soy, ¿no?

Pausa.

PACO.— Y... según tú, ¿qué iba a hacer con mama?
JUAN.— ¿Con mama?
PACO.— Sí. ¿Dónde iba a vivir según tú? Dime.
JUAN.— Pero si no esperas que vuelva.
PACO.— ¿Cómo?
JUAN.— Que no soy tonto, Paco. Te querías ir esta noche porque no esperas que mama vuelva ni mañana, ni pasado, ni al otro.
PACO.— Pero tú sí.
JUAN.— Sí, yo sí. No se va a quedar ahí, con sus primas toda la vida.
PACO.— Pero es que...
JUAN.— Que ya lo sé. ¿Vale? Ya lo sé.
PACO.— ¿Qué sabes?

JUAN.— Que sola ya no puede estar. Pero ¿qué hacemos? ¿La metemos en una residencia? ¿Para qué? Dime. Pudiendo estar nosotros con ella, una semana cada uno aquí en casa.
PACO.— ¿Una semana cada uno? Que tienes una familia. Una casa. Un trabajo. Que aquí ya no está tu vida, Juan Antonio, que no está.
JUAN.— La tuya, desde luego, sí que no está. Igual que con el olivar... Luego dices que si retorcido...
PACO.— Joder... Que eso ya está cerrado. Lo del olivar fue hablar. No puse ni precio, Juan Antonio, eh.
Ya está bien.
JUAN.— No, si ahora precio tampoco has puesto, vienen preguntando precisamente eso.
PACO.— ¡Ni precio, ni hostias, que yo no he dicho nada! ¿vale? Que no le he hablado de la maldita casa a nadie, ¡joder! A nadie.

Pausa larga.

JUAN.— Entonces...
PACO.— Entonces, ¿qué?
JUAN.— Que si han venido a preguntar es porque... ¿Qué se piensan? ¿Que está muerta?

2

JUAN en la misma posición, PACO, de pie, mira por la ventana, por donde empieza a entrar luz.

JUAN.— *(Canta.)* Aceitunera bonita... Con sus... engalana... Con su bello resplandor... Va na na na na como ninguna... Va na na na na de sol a sol... ¿Tú te acuerdas de cómo era? La musiquilla sí, era algo así seguro, pero la letra... ¿Te acuerdas? Paco, ¿que si te acuerdas de la letra? *(Pausa.)*
JUAN.— ¡Paco!
PACO.— ¡Qué! Joder, ¿qué?
JUAN.— ¡Que si te acuerdas de la canción!
PACO.— No.
JUAN.— Pero, ¿sabes cuál te digo?

PACO.— Sí.
JUAN.— ¿Y cómo era?
PACO.— Así. Como la estás cantando.
JUAN.— *(Ríe.)* No sabes la que te digo.
PACO.— Que sí...
JUAN.— A ver, ¿cuál? ¿Cuál estoy cantando?

PACO se dirige al frigorífico, luego a la despensa.

JUAN.— ¿Ves como no me escuchas? La de la aceitunera. La que nos cantaba mama todas las mañanas cuando papa se iba al campo. Deberíamos haberla escrito en un papel porque ahora para encontrarla... Eso era algo del boca a boca, no está en ningún lao. Si nos acordamos la podemos escribir y así no...
PACO.— ¿No hay más vino?
JUAN.— No sé. Yo creo que sería un canto popular o algo así. De las mujeres del campo. Que también había mujeres que trabajaban en el...
PACO.— No hay vino, ¿no?
JUAN.— Que no lo sé.
PACO.— Tú qué vas a saber.
JUAN.— ¿Te pasa algo?
PACO.— A ti no.
JUAN.— No.
PACO.— Tú estás muy tranquilo.
JUAN.— Sí, estoy tranquilo.
PACO.— Me alegro. *(Saca una botella de vino.)* Mira, queda una.
JUAN.— Porque nos quedemos aquí un día más no nos vamos a morir. Hay comida de sobra, tienes vino... Leños hay suficientes. Tú que decías que no hacía falta tanto, ¿eh? Ahora... Además, ya que estamos aquí, no nos vamos a ir sin ver a...
PACO.— ¡Me cago en diez!
JUAN.— ¿Qué te pasa?
PACO.— Que qué me pasa...
JUAN.— Sí, qué te...
PACO.— Que me tienes frito, eso me pasa.
JUAN.— Oye, que yo no tengo la culpa. Si ha caído la que ha caído...
PACO.— Es que no es la que ha caído, Juan Antonio.
JUAN.— Entonces, ¿qué?

PACO.— Tú. Eres tú, joder, tú.
JUAN.— No te entiendo. Estás aquí... con tu hermano, esperando a tu madre... No te entiendo.
PACO.— Ya, sí. ¿Y qué? Yo a ti tampoco.
JUAN.— ¿Puedes dejar ese tono?
PACO.— ¿Qué tono?
JUAN.— El tuyo. El de siempre.
PACO.— Pues no. Es el mío. El de siempre.
JUAN.— Pues nada. Voy a escribir la canción. Cuando venga mama le pregunto el resto. Si me quieres ayudar, me ayudas y si no... pues no me ayudes. Es mucho mejor estar de morros, que decir las cosas.

Silencio largo. JUAN le mira y aparta la mirada sucesivas veces. Suspira.

PACO.— ¿Qué?
JUAN.— ¿Eh?
PACO.— ¿Que qué ibas a decir?
JUAN.— No, no. No hablo.
PACO.— Coño que te estoy viendo mirarme, dilo ya de una vez, puñeta.
JUAN.— Que no. No quiero molestarte.
PACO.— Pero ¿cuántos años tienes? *(Pausa.)* Si es que tanto tiempo aquí metíos...
JUAN.— ¿Qué?
PACO.— Nada.
JUAN.— ¿Tampoco puedes hablar tú?
PACO.— Que nos volvemos dos críos.
JUAN.— ¿Por estar aquí?
PACO.— Pues algo hace, claro.
JUAN.— Qué tonterías dices...
PACO.— Pero mírate. Que estás escribiendo con un lápiz en una hoja de cuadritos la canción que te cantaba mama cuando te vestía, coño.
JUAN.— Que nos cantaba.
PACO.— A mí déjame, eh, a mí déjame.
JUAN.— A ver si ahora no voy a poder escribirla.
PACO.— Sí, sí puedes. Claro que puedes.
JUAN.— ¿Por qué no te sientas un rato?
PACO.— Así crezco.
JUAN.— Bueno, cuando quieras hablamos como...

PACO.— Me han llamado del trabajo.

Pausa.

JUAN.— Eso es lo que te iba a preguntar.
PACO.— ¿El qué?
JUAN.— Antes, cuando me has dicho que me callase mientras escribía la...
PACO.— ¿Que qué me ibas a preguntar?
JUAN.— Que si habías hablado con tu jefe para decirle que no ibas a ir esta semana.
PACO.— ¿Esta semana? Pero qué dices. ¿Qué dices? Mañana esto está despejao. Mañana mismo estoy en la carretera.
JUAN.— Hay cosas que no decidimos.
PACO.— Pues yo creo que el que no decide eres tú.
JUAN.— Yo no, pero tú sí. Claro...
PACO.— Un poco más que tú, sí.
JUAN.— ¿Y eso por qué?
PACO.— Porque para decidir hay que ver.
JUAN.— Ah...
PACO.— Si no ves el camino por el que andas, no puedes decidir por dónde tirar. Eso es así.
JUAN.— ¿Y yo qué no veo?
PACO.— Muchas cosas.
JUAN.— Dime una, a ver.
PACO.— Que somos mayores, por ejemplo. Que ha pasado el tiempo. Que ha pasado mucho tiempo y hay cosas que...
JUAN.— Tú sí que no ves.
PACO.— ¿Yo?
JUAN.— Y lo entiendo, eh. Lo entiendo. Hay que ser valiente para ver. A ti te da miedo. Ver tu pasado a la vez que tu presente, a la vez que tu futuro. Eso te da miedo. No eres capaz de vivir teniendo en cuenta tu pasado, o acordándote de tu pasado. Asúmelo. No sabes ver a papa en esa hamaca sentado mirando a la lumbre, aunque ahora esté vacía. ¿Y qué que esté vacía? ¿Y qué que no haya patatas con caldillo en el frigorífico? Igual que no sabes...
PACO.— No sé ver a mama entrando por esa puerta, aunque no vaya a entrar, ¿no?

JUAN.— No, eso es diferente, Paco.
PACO.— No, no es diferente. Es lo mismo.
JUAN.— No, no puede ser lo...
PACO.— ¡Lo mismo, joder, lo mismo precisamente, lo mismo!
JUAN.— No, porque eso sí puede pasar.
PACO.— ¡Que no!

Pausa.

PACO.— Voy a tomar el aire.
JUAN.— Espera.Vamos a hablar.
PACO.— ¿Más?
JUAN.— Hablar en condiciones.
PACO.— Ahora me da a veces por fumar, cosas que pasan, oye.
JUAN.— Que vamos a...
PACO.— Esto cuando quiera lo dejo.
JUAN.— Escúchame.
PACO.— ¿De qué hay que hablar?
JUAN.— De esto. De lo que acabas de decir.
PACO.— Déjame salir, anda.
JUAN.— Primero te explicas, luego, como si te quieres ir a China. Habla, joder. Exprésate. Grita...
PACO.— ¡Que te quites del medio! Me cago en la hostia...
JUAN.— Venga. Eh. Siéntate.
PACO.— No quiero.
JUAN.— Que te sientes.
PACO.— ¡Me han despedido!

Silencio.

JUAN.— Por... ¿Por esto? ¿Por un día?
PACO.— Un día... No llevamos aquí un día, Juan Antonio.
JUAN.— Deja el vino ya y...
PACO.— Estate quieto, eh, estate quieto.

Pausa.

PACO.— ¿Tú sabes lo que es...? ¿Te acuerdas de los castillos esos de...? ¿Los que hacíamos con... con las cartas? Poníamos así las cartas unas encima de otras y...

JUAN.— Sí. Era difícil.

PACO.— Sí, tenía su cosa la tontería, pero íbamos consiguiendo poner cada vez más niveles y más niveles y parecía que aguantaban. Eso sí, nunca sabías cuál iba a ser la última carta que ibas a poder poner antes de que se cayese absolutamente todo. *(Pausa.)* Pues esta era mi última carta.

JUAN.— ¿Y tu familia? Tus hijos.

PACO.— Mis hijos... Vamos a ver, Juan Antonio, que lo que no tengo es la cara de presentarme delante de ellos diciendo... ¿Diciendo qué? ¿Qué les dirías tú? *(Pausa.)* ¿Ves?

JUAN.— Pues estoy yo.

PACO.— Tú tienes que irte a tu casa.

JUAN.— Bueno, pero es que ahora estoy con mi hermano.

PACO.— Ya, pero es que tu hermano no tiene las cosas que tú tienes.

JUAN.— Tiene un hermano. Además, que no podemos movernos, joder.

PACO.— Podremos y nos iremos.

JUAN.— ¿Y a dónde vas a ir? Al piso ese de...

PACO.— Igual me quedo un día más.

JUAN.— Me quedo contigo.

PACO.— Mira que eres pesao...

JUAN.— ¿No has estado bien aquí conmigo?

PACO.— No es eso...

JUAN.— Como cuando éramos críos...

PACO.— Como cuando éramos críos.

JUAN.— Sí, ¿no éramos felices? Aquí, como estamos ahora, arropados con las sallas, acordándonos de cosas, enfadándonos, riéndonos, volviéndonos a enfadar... Dime que no somos felices. Y mama tardará un poco más en llegar, porque con todo esto... pero mira, podemos ir arreglando el olivar y... hacemos la comida para cuando llegue. Y estamos aquí los tres. Juntos. Bueno, y la hamaca de papa. Paco, todo esto un día se acabará. Y después de ese día no podremos hacer nada de eso nunca, nunca más. Y llegará un vecino preguntando a cuánto está la casa y contestaremos una cifra. ¿Te imaginas? Contestaremos una cifra.... Las olivas dejarán de dar aceituna, porque nadie las habrá seguido cuidando. Porque las cosas como son, nuestros

hijos no... Es normal, ¿no? Tampoco queremos luchar contra eso. Pero mientras podamos seguir aquí, y podamos encender la lumbre...

PACO.— ¿Y si el problema es que ya es ese día? ¿Y si ya no está todo eso?

JUAN.— Pero ¿no lo ves? ¡Paco! *(Ríe.)* Paco, hermano, hermanito, ¿no ves que sí está?

PACO.— ¡No!

JUAN.— Paco ven aquí.

PACO.— Me vas a volver loco. Loco.

JUAN.— ¿Qué estás diciendo?

PACO.— Que yo también quiero pensar que esta casa no está en venta, ¿vale? ¡Yo también quiero! Y, y que.... Y que el olivar sigue dando aceituna, y que mama va a entrar, sí, que va a entrar de un momento a otro por esa puerta. Pero es que nada de eso va a pasar. ¡En esta casa no queda nadie! ¿Me oyes? ¡No va a entrar nadie! *(Saca los papeles que guardó antes en el bolsillo.)* La casa, eh, el olivar. Ahí lo tienes. Míralo. Ahí está la cifra, no hay que imaginarse nada, no hay que pensar en ningún futuro, ahí está. Por eso estamos aquí. Porque se ha acabado, Juan Antonio, se ha acabado todo eso de lo que hablas, ¡joder! Ya está. Por favor, ya está. Por favor.

JUAN tira los papeles a la estufa. Arden con la leña.

PACO.— ¿Qué haces?

JUAN.— Shhh...

PACO.— ¡Qué haces!

JUAN.— Ven conmigo.

PACO.— ¿Es que no me escuchas?

JUAN.— Estás cansado.

PACO.— Te lo pido por favor.

JUAN.— Ven.

JUAN sujeta a PACO. PACO se acaba dejando abrazar.

JUAN.— Ayúdame a recordar la canción. Tú te la sabes.

PACO.— Claro que me la sé.

JUAN.— No quiero olvidarla.

Pausa.

PACO.— Aceitunera bonita... con sus ojos engalana... y su bello resplandor... Enamorando a su paso cada rincón...
JUAN.— Es verdad. Enamorando a su paso... *(Canta.)* Aceitunera bonita... Con sus ojos engalana y su bello resplandor... Aceitunera bonita como ninguna... Va enamorando a su paso en cada rincón...

PACO y JUAN tararean la canción juntos.

JUAN.— ¿A que estás mejor? Ya verás como todo eso se te va a pasar. Cuando mañana te diga los disparates que acabas de decir...
PACO.— ¿De verdad lo piensas?
JUAN.— Paco, va a venir. Lo sé. Va a venir.

3

JUAN entra en la sala de estar cargado de leña. PACO mira a JUAN colocar los leños en el suelo de uno en uno.

JUAN.— Con esto tenemos para una buena temporada, ¿no? Yo creo que está bien para una buena temporada. ¿Has pelado las patatas? *(Pausa.)* Paco.
PACO.— No.
JUAN.— ¿Y qué has estado haciendo? *(Pausa.)* Anda, vamos a pelarlas, que va a llegar mama y la comida no puede estar sin hacer. Ya verás como me salen bien las patatas con caldillo de la abuela.

JUAN saca las patatas. Los dos se sientan a pelarlas.

JUAN.— Ha sido buena idea quedarnos, ¿verdad? Somos felices... Muy felices. Nuestra familia seguirá ahí cuando esto se acabe, ¿a dónde se van a ir? Y dinero, y trabajo... Ya hemos trabajado suficiente. Si acaso, si lo necesitamos, podemos trabajar en el campo, como hacía papa. ¿Te imaginas? Tú y yo trabajando en el campo... Si siguiésemos teniendo la burra... Ahora la cuadra no tiene más que trastos. Has hecho bien en dejar el piso de Albacete. Aquí estamos muy bien,

hermano, muy bien. *(Suspira.)* Todo ese tiempo, el que te dije que te había echado de menos, ¿te acuerdas? Por la mili, eh, Paco, ¿te acuerdas?

PACO.— Sí, me acuerdo.

JUAN.— Aquí está. Aquí estamos, juntos, por fin.

PACO.— Juan Antonio.

JUAN.— Dime.

PACO.— Tenemos que irnos.

JUAN.— No. No, te estoy diciendo que ahora podemos...

PACO.— Estoy hablando en serio.

JUAN.— *(Ríe.)* ¿Pero a dónde vamos a tener que irnos ahora? Que tenemos que hacer la comida.

PACO.— Es que da igual, Juan Antonio. Da igual la comida, ¿vale? Da igual los leños que has traído.

JUAN.— Pero mama va a llegar dentro de una hora y la comida no puede estar sin...

PACO.— Escúchame, por favor te lo pido, ¡deja eso y escúchame!

JUAN.— Vale, vale. Tranquilo. Ya te escucho.

PACO.— Hoy llegan los nuevos propietarios.

JUAN.— ¿A dónde?

PACO.— Aquí. A su casa. Esta casa, la nuestra, va a tener nuevos dueños, ¿entiendes? *(Pausa.)* Querrán tu parte. Ponle el precio que quieras y nos vamos. Juan Antonio. Joder, ¿de qué te ríes?

JUAN.— ¡De que eso es un disparate! Menuda tontería. Sé que no lo hiciste, Paco, que no pusiste en venta nuestra casa. Ni eso, ni lo del olivar.

PACO.— No, no lo hice.

JUAN.— Lo sé. Y lo siento por haber pensado así de ti.

PACO.— Pero lo hice después.

JUAN.— ¿Después?

PACO.— Porque tú no... No podía hablar contigo de nada. De nada serio. Lo decidí yo solo y lo hice.

JUAN.— Paco, no me la vas a colar. ¿Y tú y yo? ¿Y mama? ¿A dónde iríamos?

PACO.— Por mama no te preocupes que hoy tampoco va a venir.

JUAN.— ¿Por qué? ¿Has hablado con las primas? ¿Y por qué no me lo has dicho antes? Mira la de patatas que estamos pelando.

PACO.— Nos vamos ya.

Juan deja de pelar patatas, pero no suelta el cuchillo.

Juan.— ¿Qué pasa? Tienes mala cara, ven, anda. Ven.
Paco.— Por favor, vámonos de aquí.
Juan.— Pero no podemos.
Paco.— Así, así es como no podemos más.
Juan.— ¿Que no podemos más?
Paco.— No.
Juan.— Te has hartado de mí. Otra vez.
Paco.— Deja el cuchillo, anda.
Juan.— Dijimos que íbamos a estar juntos, Paco. ¡Lo dijimos! ¿Te acuerdas? ¡Tú y yo! ¡¿Ya no te acuerdas?! ¡Eh! ¿Que si ya no te acuerdas?
Paco.— Lo he intentado.
Juan.— ¿Qué se supone que has intentado?
Paco.— Ver las cosas como tú. Pero es imposible porque... Porque estás...
Juan.— ¿Qué?
Paco.— No estás bien.
Juan.— ¿Que no estoy bien?
Paco.— Pero yo sé cuál es mi vida. Sé cuál es mi realidad.
Juan.— No sabes nada. Eres capaz de olvidarte de todos.
Paco.— Eso no es verdad...
Juan.— Sí, eso es lo que haces. Echarnos a todos de tu vida. Desaparecer. Por eso estás solo. Porque has hecho lo mismo con tu mujer, con tus hijos, con tu madre. ¡Con tu hermano!
Paco.— ¡Cállate!
Juan.— Tú no estás bien. Y ahora que puedes estarlo conmigo quieres... Me has mentido. Sigues pensando que mama no va a venir. ¿No? ¡Dímelo! Dime que no va a venir. Que va a dejarme. ¡Dilo!
Paco.— ¡No, no va a venir!
Juan.— ¡Ella no es como tú!

Silencio. Paco se acerca despacio a Juan que se deja caer en el suelo.

Juan.— Vas a dejarme. Otra vez. Vas a dejarnos.
Paco.— No.
Juan.— No vuelvas a mentirme.
Paco.— Te vas a venir conmigo. Vamos a recogerlo todo y...

JUAN.— ¡Que no me voy a ningún lado! ¡Y tú tampoco!

PACO descuelga el teléfono.

PACO.— ¿Por qué no hay señal? *(Pausa.)* ¡Que por qué no hay señal!

PACO se dirige a la puerta.

JUAN.— Paco. Paco, espera.
PACO.— Joder...
JUAN.— No te enfades conmigo.
PACO.— Nos habrán estado llamando. Joder... ¡Joder!
JUAN.— ¿Quién? ¿Quién nos va a llamar?
PACO.— Del trabajo. A lo mejor no había perdido mi trabajo. Tus hijas. Tu mujer. Mis hijos. Nos habrán estado llamando.
JUAN.— Nadie nos está buscando, Paco. Estamos solos.
PACO.— ¡Que no! No aguanto más, aquí. Lo he perdido todo por tu culpa. ¡Por tu culpa!
JUAN.— ¿Mi culpa?
PACO.— Necesitas ayuda.
JUAN.— Solo te necesito a ti. Ven conmigo.
PACO.— Van a llegar.
JUAN.— ¿Quiénes?
PACO.— ¡Los dueños!
JUAN.— *(Ríe.)* Ah, es verdad. Que lo has vendido. ¡Has vendido nuestra casa! ¡Nuestra vida!
PACO.— ¿Quieres quedarte aquí con ellos? ¿Eso es lo que quieres?
JUAN.— No. Te prometo que nadie más que nosotros va a ocupar nuestra casa.
PACO.— Por dios... por dios, reacciona. Mírate. Míranos. Estamos sucios, cansados, borrachos, sin trabajo, no sabemos... No sabemos cuánto tiempo llevamos aquí encerrados... No sabemos nada.
JUAN.— Está todo bien. Vamos a hacer algo, ¿vale?

JUAN echa leños a la estufa.

JUAN.— Tenemos suficientes.
PACO.— ¿Qué haces?
JUAN.— Echar leña a la estufa. Eso hago.
PACO.— ¿Para qué?
JUAN.— ¿Para qué se echa leña a la estufa, Paco?
PACO.— Para calentar la casa.
JUAN.— Exactamente.

JUAN distribuye algunos leños por el suelo.

JUAN.— No pasa nada. Es como cuando se enciende la lumbre en invierno, los vecinos no se tienen por qué extrañar del humo. Te lo he prometido. Nadie nos va a echar. Aquí estamos todos juntos. Y va a ser así siempre. No tiene por qué acabarse, ¿entiendes? Mírame. Siempre estaremos juntos. ¿No es eso lo que queríamos, hermano, no es eso?

JUAN empuja a PACO hacia la puerta. Queda fuera de la sala de estar y JUAN cierra. PACO grita, pero no le oímos. JUAN se asoma a la estufa, desde la hamaca, viendo el fuego crecer y crecer cada vez más. Enciende uno de los leños del suelo y lo tira junto al resto. Las llamas comienzan a subir. PACO sale corriendo de la casa. JUAN se queda sentado, en medio de la lumbre, viendo cómo todo arde a su alrededor. Fuera, PACO, busca ayuda. De pronto, se detiene ante algo que se le acerca.

PACO.— ¿Mamá?

OSCURO

CRÓNICA



CRÓNICA

En recuerdo de Joanna Merlin (1931-2023). Soledad Pilar Garre Rubio

Voces de la escena: un pódcast que rescata nuestra memoria teatral. Domingo Ortega Criado

Libros

Palenque, Marta y Moreno Mengíbar, Andrés (2022). *La Zarzuela en Sevilla. Crónicas musicales. atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. UNE-Diputación De Sevilla. Ana Isabel Ballesteros Dorado

Gómez García, Alba, Checa Puerta. Julio E. (2023). *Catalina Bárcena: Voz y rostro de la Edad de Plata*. Bala Perdida. Domingo Ortega Criado

Santolaria Solano, Cristina (2022). *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el Primer Franquismo*. Assitej España. Fernando Doménech Rico

Ramos Ramírez, Teresa (2019). *Historia de la compañía de teatro Universidad de Antofagasta: 1962-2022*. Emelnor. Domingo Ortega Criado

Alonso de Santos, José Luis (2022). *El auto del Hombre. A partir de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*. Fundación Jorge Guillén. Nuria Alcorta

Méndez, Concha (2022). *El Solitario*. Cátedra. Begoña Gómez Sánchez

Bauer Funke, Cerstin (2021). *Teatro español de los siglos XX y XXI*. Erich Schdmit Verlag. Abel Ferris Rodríguez

Huerta Calvo, Javier y Vélez Sainz, Julio (dirs.); Molanes Rial, Mónica y Gaytán Duque, Julia (Coords.) (2018). *Circuitos teatrales del siglo XXI*. Ediciones Antígona. Ana Alcaina

Zarrilli, Phillip (2020). (Towards) *A Phenomenology of Acting*. New York: Routledge. Martín Bienvenido Fons Sastre



EN RECUERDO DE JOANNA MERLIN (1931-2023)[1]

Sol Garre

Es un nombre que evoca el calor de una vida bien vivida, tanto en la profesión como en la amistad y la familia. Una presencia tranquila y sabia, con una cumplida trayectoria como intérprete, directora de casting y profesora de interpretación. Joanna, con su sonrisa radiante y sus ojos agudos y perspicaces, ha dejado huella en el cine, el teatro y la televisión, en la trayectoria de historias a través de su sensibilidad para el casting, y fundamentalmente en muchos de nosotros, sus alumnos y alumnas, por su conocimiento de la técnica y su manera de acercarse amable y delicadamente al quehacer y la profesión de los actores. Durante la presentación de la edición española de su libro *Auditioning. An actor»s friendly guide*, en Madrid el 20 de abril de 2016, en el Teatro de La Abadía, Joanna Merlin revelaba:

> Mi impulso para escribir este libro fue que cuando hacía castings, citaba a las audiciones a muchos buenos actores, cuyo trabajo conocía bien, y sus audiciones resultaban muy pobres. Se volvió casi una obsesión intentar entender las diferencias psicológicas, emocionales y artísticas entre actuar y hacer una audición. Había diferencias que inhibían seriamente la capacidad de los actores de mostrar su talento en una audición. He intentado aclarar esas diferencias y crear un sistema de apoyo para los actores.
>
> Las audiciones son impredecibles por naturaleza. Hay muchas variables que no están bajo el control del actor. Lo que puedes controlar es tu actitud hacia las audiciones, tu preparación, encarnar tu poder como artista.

Jorge Quesada, alumno de Joanna y traductor de *La Audición, una guía pensada para el actor* (Fundamentos 2016), dice:

> Para mí, Joanna y su visión poliédrica de la profesión actoral, destilada en este libro, me ayudaron a comprender mejor, y a lidiar, con esa parte de nuestro oficio que son las audiciones, y para las que nadie me había preparado antes en profundidad durante mi formación como actor. De ahí, mi entusiasmo por traducirlo al español. En sus clases —las veces que pude entrenar con ella sobre la Técnica de Michael Chéjov— estaban muy presentes, aparte de un gran conocimiento sobre la materia, su cercanía y su amor por enseñar.

Jo Ann Dolores Ratner, conocida como Joanna Merlin, nació en Chicago el 15 de julio de 1931. Ella y su hermana, Harriet, se criaron en un hogar políticamente progresista, cuyos padres estaban implicados en el primer movimiento laboral, comprometidos con la igualdad racial y los derechos de las mujeres. Fue una educación que impactó a ambas hermanas y se reflejó en su propio activismo social a lo largo de sus respectivas carreras. Joanna, adoptando el apellido de su madre, empezó a desarrollar su temprana vocación actoral en el floreciente panorama artístico de Los Ángeles, donde se había asentado con sus padres a los quince años. Fue allí donde conoció y recibió clases del aclamado Michael Chéjov, el célebre actor y director del Teatro de Arte de Moscú que había huido de la represión política en la década de 1920. Joanna fue miembro del estudio de actuación de Chéjov durante cinco años y su última alumna viva. Esta experiencia le aportó una profundidad en la comprensión de su oficio que se hizo palpable en cada papel que asumió a lo largo de su vida dentro y fuera de la pantalla y más adelante compartiría con los actores.

Las semillas de su talento como actriz germinaron pronto, con su participación en «Los Diez Mandamientos», de Cecil B. DeMille a los 25 años. Sin embargo, donde su alma verdaderamente halló voz fue en los escenarios de Broadway, debutando junto a Laurence Olivier en 1961 con «Becket» y encarnando poco después ese mismo año a la esposa de Sigmund Freud en «A Far Country», de Henry Denker. Su tenacidad y fuerza se reflejaron en cada audición que hizo, como en «Madre y Coraje y sus hijos», y más notoriamente en «El violinista en el tejado», donde a pesar de reconocer limitaciones en su voz para el canto,

su talento actoral la consolidó como Tzeitel, dejando una impronta significativa, tanto que ni siquiera su embarazo en 1965 pudo apartarla de la luz de los reflectores. Joanna, con su compromiso incansable, se retiró de la escena para cuidar a sus hijas, pero asumió la dirección del elenco de esta misma obra en sus últimos años, que dejaría una marca en el legado de Broadway.

Durante más de dos décadas asumió el desafío de seleccionar el reparto para seis musicales compuestos por Sondheim y producidos (y normalmente dirigidos) por Hal Prince en Broadway: «Company», «Follies», «A Little Night Music», «Pacific Overtures», «Side by Side by Sondheim» y «Merrily We Roll Along». Sus créditos de casting también incluyen otros dos musicales de Sondheim, «Sweeney Todd» e «Into the Woods»; «Evita» de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice; y «On the Twentieth Century», de Betty Comden, Adolph Green y Cy Coleman. Su habilidad para visibilizar talentos ocultos se destacó en la búsqueda de actores concretamente para «Pacific Overtures», un esfuerzo que requeriría trascender las fronteras de la Gran Manzana y colaborar con la comunidad asiática, una labor que evidencia su compromiso con la inclusión y la diversidad antes de que fueran conceptos ampliamente discutidos en la industria. James Lapine, director de «Into de Woods», destacó «su determinación de buscar un casting no tradicional en el teatro», lo que le llevó a elegir a una actriz negra para interpretar a una de las malvadas hermanastras de Cenicienta. En 1986, Joanna Merlin funda junto con otras personalidades el Proyecto de Casting No Tradicional (ahora llamada Alianza para la Inclusión en las Artes), que busca la promoción de más oportunidades para actores asiáticos, de color y con discapacidades, un proyecto honrado en los Premios Tony de 2011.

Como directora de casting, otros repartos destacados en la época de los 80, fueron los de las películas de cine «Manhattan Sur» de Michael Cimino, «El Amante» de Jean Jacques Annaud, «Golpe en la pequeña china» de John Carpertenr, o «Esperando a Mr. Bridge» de James Ivory, sin olvidar su notable actuación como directora de casting en «El último emperador», de Bernardo Bertolucci, que le valió, en 1988, uno de los dos premios Artios de la Casting Society of America que obtuvo durante su carrera. El otro lo obtendría al año siguiente por su selección del elenco del musical «Into the Woods».

En la gran pantalla, demostró su versatilidad en distintos papeles durante el período de 1961 a 1998 en películas como «El poder y la Gloria»,

«All that Jazz», «Los gritos del silencio», «Mystic Pizza» o «City of Angels». En series de televisión, destacan papeles desde el de profesora de danza en la conocida serie de los 80 «Fama», hasta su reciente interpretación en episodios de «Doctor en Alaska», «La buena esposa» o «Homeland». Destaca, sobre todos, su papel como la jueza Lena Petrovsky en la serie «Ley y Orden», que se prolongó durante más de una década (200-2011) en las pantallas televisivas. En 2008, Merlin produjo, coescribió y protagonizó la película unipersonal *Hermosas colinas de Brooklyn* que junto con el director Ragnar Freidank adaptó de una obra de Ellen Cassedy. Todavía mantengo muy presente el recuerdo de cómo nos presentó en Groznjan, Croacia, en 2004, un adelanto de su interpretación en este precioso monólogo, que le conmocionaba de una manera especial y con el que se sentía muy identificada.

Su carrera como profesora de interpretación comenzó en 1998 en la Escuela de Arte Tisch School of the Arts de la Universidad de New York, también impartiendo talleres de la técnica de su maestro. En 1999, fundó junto a Sarah Kane la Asociación Michael Chekhov Organization (MICHA) para preservar y compartir el legado y práctica del mismo. En el año 2008 recibió la Medalla Solzhenitsyn de la Excelencia en Moscú por su dedicación a la transmisión del legado de Michael Chéjov. Desde sus inicios, a través de MICHA, Joanna ha formado a más de 2.000 actores, directores y profesores de todo el mundo. Como profesora en el programa de grado en Tisch ha nutrido con sus enseñanzas y vocación a muchas generaciones de artistas intérpretes.

Joanna visitó España en 2004 invitada por La Abadía, centro de estudios e investigación escénica, que introdujo formalmente por primera vez en España la técnica Chéjov en un programa de formación. Ese mismo año también visitó la RESAD, invitada por Charo Amador y por mí misma, para compartir con los profesores de la RESAD esta técnica. Charo recuerda la enorme sensibilidad y sabiduría con la que Joanna transmitía, y comenta:

> Para mí lo más importante fue el modo específico de su trabajo con cada uno de nosotros, su insistencia en los detalles y en algunos comentarios que provenían de frases de su maestro. Recuerdo la profundidad y el detalle con el que trabajamos el Gesto Psicológico. Y recuerdo muy especialmente su insistencia en esa conexión completa cuerpo/sonido: «Tenemos que encontrar el sonido que viene de sentir el movimiento.

> Las resonancias del sonido pueden traerte el gesto». O bien, «Después de encontrar el gesto que yo quiero, no mecánicamente sino sintiéndolo y encontrando el impulso, se vuelve más y más poderoso. Un ligero cambio dará al gesto un matiz y cualidades diferentes.» Y una advertencia: «Si se hace sin conectarse con el cuerpo ni con la voluntad, si sólo se conecta uno con la idea no sirve.»
> Recuerdo la experiencia de este curso muy enriquecedora para la coordinación del profesorado y enormemente inspiradora. De algún modo, me conectaba desde otro enfoque con el trabajo de imágenes, que a partir de nuestro entrenamiento psico-físico en Ditirambo, formaba parte de mi metodología, primero como actriz, después como directora y docente.

Yolanda Porras, profesora de interpretación en RESAD también apunta esta misma facilidad de integración de esta técnica en su práctica docente:

> El encuentro con Joanna Merlin en 2004, supuso para mí una verificación de los hallazgos y herramientas que había ido descubriendo de forma intuitiva en mi trayectoria actoral y docente. Especialmente corroboré en su taller la eficacia del Gesto Psicológico como herramienta «multiusos», y su extraordinaria validez aplicándolo al entendimiento y apropiación del material textual. Otro aspecto fundamental que dejó una impronta en mí fue el poder transformador de las imágenes en el cuerpo del intérprete.
> Recuerdo a Joanna como una maestra paciente, cálida, empática, poseedora de una sutil alegría interior que me impulsó a «lanzarme a la piscina» y a probar territorios desconocidos que luego pude aplicar en mis clases.
> Para mí ha sido uno de los talleres más hermosos a los que he asistido; fue muy revelador.

Nuria Alcorta, también profesora de interpretación en RESAD, mantiene todavía vivo el recuerdo de aquel curso que Joanna impartió en nuestra escuela:

> Representa para mí una alegre primavera en mi carrera como pedagoga. Creo recoger el sentir general cuando pienso que para todos nosotros

> fue un inmenso regalo poder seguir aprendiendo de su mano. Era el suyo, el de Joanna, un magisterio suave y firme al tiempo, intuitivo y teóricamente fundamentado, apasionado y sencillo. Todo en ella irradiaba elegancia y sentido de facilidad, de forma, de belleza... integridad. La transmisión personal de los conocimientos aprendidos de su maestro Michel Chéjov, aquilatados por su larga experiencia, nos hizo amar el entrenamiento, el trabajo con el «cuerpo imaginario», y, especialmente, descubrir el poder del «gesto psicológico». Aplicamos esta herramienta para acercarnos a los personajes de Las tres hermanas, y descubrimos a través de nuestro cuerpo la verdad íntima, la acción transversal, que sustentaba sus palabras. Recuerdo especialmente aquel maravilloso trabajo de imaginación, que aun sigo haciendo en todos mis cursos, al que creo que ella llamó «la habitación del personaje».
>
> La semilla que sembró en nosotros Joanna Merlin sigue dando nuevos frutos en nuestra manera de entender la interpretación y la pedagogía. Y, por eso, estoy profundamente agradecida.

Joanna Merlin era madre de Rachel Dretzin, realizadora de documentales, y la actriz Julie Dretzin, y abuela de cinco nietos. Falleció el 15 de octubre en casa de su hija Julie en Los Ángeles por complicaciones del síndrome mielodisplásico, una enfermedad de la médula ósea. Tenía 92 años. Joanna no solo ha enriquecido el arte de la actuación, la propia profesión del actor y la actriz, y la compresión del proceso de selección en una audición con su pasión y dedicación, sino que con cada personaje que interpretó, cada actor que descubrió y cada enseñanza que impartió, cimentó su estatus como verdadera arquitecta de la actuación. Su nombre resuena con una profundidad y riqueza que pocos pueden igualar.

Desde RESAD compartimos nuestros sentimientos de dolor, colectivos y sinceros, por una gran pérdida, esperando que, cualesquiera que sean los desafíos que enfrenta, siga rodeada de paz, amor y comodidad, tal y como ha dado al mundo con su entrega y dedicación. El escenario de la vida nos presenta a menudo escenas inesperadas, pero es la elegancia, la fuerza y la gracia con la que actuamos a través de ellas lo que define nuestra historia. Agradecemos a Joanna su generosidad y ejemplo.

Notas.

[1] Para realizar este obituario, además de nuestros recuerdos, se han consultado las siguientes direcciones virtuales:
https://www.youtube.com/watch?v=R3DEI2276Xg
https://www.sensacine.com/actores/actor-53101/filmografia/
https://www.imdb.com/name/nm0581008/
https://noticierodiario.com/cultura/joanna-merlin-conocida-por-su-trabajo-tanto-dentro-como-fuera-del-escenario-muere-a-los-92-anos
https://www.nytimes.com/1976/03/02/archives/overtures-opens-door-for-orientals-follows-dancer-by-mail.html
https://www.esdelatino.com/la-actriz-violinista-y-directora-de-casting-de-sondheim-tenia-92-anos-noticias/
https://michaelchekhov.org/joanna-merlin/

VOCES DE LA ESCENA: UN PÓDCAST QUE RESCATA NUESTRA MEMORIA TEATRAL.

https://www.vocesdelaescena.es/

Uno de los mayores vacíos que se perciben en el teatro es la escasez de referencias escénicas en la historia de la actuación. La esencia de este arte es la acción ejecutada ante la presencia del público y no existe acotación imaginable que contenga un suspiro, un silencio, el peligro de una mirada mientras se afirma lo contrario de lo que se dice.

Han sido muchos los intentos de la tecnología por querer atrapar el instante escénico, por crear una memoria de lo inasible. Con la aparición de los registros fonográficos en el siglo XIX, hubo un primer intento, realizando grabaciones de los grandes intérpretes de la escena que recogían pedazos de obras, textos seleccionados entre los muchos montajes de mayor éxito del momento, declamaciones de poemas a mayor gloria de su creador. Y esto nos lo descubre ahora *Voces de la escena española*, un primer paso de un gran proyecto que está recogiendo, en busca del tiempo perdido, diferentes grabaciones de actores y actrices en un periodo marcado por dos desastres que tienen por nombre unas fechas: 1898 y 1936.

Su autor es el conocido director teatral Eduardo Vasco, que también acarrea consigo una larga trayectoria como investigador. Él mismo relata que fue a finales de la década de los noventa del siglo pasado cuando descubrió algunos discos de pizarra que contenían recitados y fragmentos anteriores a 1936 de reputados actores y actrices del momento. Aquel material y su contenido habían quedado en el olvido «y, lo que era más preocupante, perdidas o lamentablemente diseminadas sin orden ni apenas existencias en bibliotecas o archivos».

Junto a la compañía de teatro Noviembre, que se ha encargado de la producción, ha logrado rescatar una parte de aquel legado. En una serie de diez episodios, se ofrece un espacio que aúna la tecnología de la grabación sobre cera o sobre pizarra con el registro digital en ceros y unos que viajan por la red. Y, además, está en abierto para todos los públicos, desde el investigador teatral al público más aficionado. El propio Vasco es el locutor de cada uno de los episodios, y lo hace con gracia y cercanía, permitiendo el humor junto a datos de relevancia para comprender, en diferentes estratos, el valor de las piezas que nos descubre. Además, se acompaña de los actores Jesús Calvo, Alberto Gómez Taboada, Rafael Ortiz, Manuel Pico, Arturo Querejeta, José Vicente Ramos, Fernando Sendino y de la actriz Elena Rayos que, en un juego con el tiempo, ofrecen también sus voces para dar vida a textos o situaciones que ayudan a la divulgación de un material al que dan así mayor relieve. Ese paralelismo de voces de generaciones que se entrecruzan resulta una adenda interna del proyecto, ya que nos brinda la posibilidad de reflexionar sobre los conceptos de época y de estilo, así como de rescatar las esencias de la actuación y también las divergencias que nos han guiado a las particularidades del habla escénica actual. Comprensiblemente, las grabaciones estaban marcadas por los estilos de entonces, además de que se trata de impresiones en estudios, fuera de la escena, lo que hace que no pueda guardar la relación establecida con el arte en vivo. Pero mal haríamos si desprestigiáramos los modos de otros tiempos sin contextualizarlos, sin entender que cada momento requiere de una expresión para alcanzar la comunicación. Recordemos que lo que hoy es presente no perderá valor mañana, cuando se convierta en pasado. Lo que sí que se ha perdido siempre, como lágrimas en la lluvia, es la soberbia del adanismo que se cree el punto de partida.

Por todo ello, hay que destacar que es un proyecto que debería conocerse en los centros de formación actoral, porque en él encontrarán las raíces de nuestra palabra escénica. Y no solo en lo relacionado con teatro, porque en las grabaciones y en las historias que las acompañan también se percibe, sin manifestarse explícitamente, cómo las guerras marcaron aquellas palabras y a aquellas personas. Es duro notar, al final de cada capítulo, la quiebra de la guerra civil española que produjo en el progreso de nuestras artes escénicas.

En esta primera temporada se presentan diez capítulos concernientes a nombres de reconocidos actores y actrices, algunos merecedores de un

capítulo doble, como Casimiro Ortas y Ricardo Calvo. Otros son para Bonifacio Pinedo, Joaquina Pino y Araceli Sánchez Imaz, Francisco Morano, Francisco Barraycoa y Samuel Crespo, Carlos Allen Perkins y Carmen Ruiz Moragas. También ofrece un episodio extra que añade el interés de estar dedicado a diferentes grabaciones de *La vida es sueño*, lo que facilita atender más a esa evolución que hemos reseñado y que permite atisbar la velocidad con la que se dieron cambios en la declamación.

Sería un error por nuestra parte desentrañar más este proyecto. El resto se debe escuchar y disfrutar. Y esperar a que continúe con nuevas temporadas que nos descubran otros tesoros escondidos de nuestra historia teatral. Para ello es deseable la participación de agentes culturales, como en esta ocasión han hecho el Inaem con el Plan de Recuperación, Transformación y Resilencia del Gobierno de España y la Unión Europea a través de los proyectos *Next Generation*. Ojalá que esos discos olvidados en desvanes o apilados en archivos se descubran gracias a esta iniciativa para que se consiga rescatar un legado que debía haberse mimado por el público y la profesión. Aún se está a tiempo.

PALENQUE, MARTA Y MORENO MENGÍBAR, ANDRÉS (2022). *LA ZARZUELA EN SEVILLA. CRÓNICAS MUSICALES ATRIBUIDAS A GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER*. UNE-DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Gustavo Adolfo Bécquer durante muchos años fue conocido principalmente por su poesía. Como otros grandes autores, gran parte de su obra quedó durante decenios oscurecida por la enorme aceptación y difusión de una sola de sus facetas. Sin embargo, la originalidad y peculiaridades de su teatro, sus relatos y sus artículos motivaron en el siglo XX diferentes ediciones, aparte de las recopilaciones de obras, no siempre completas con absoluta certeza.

Uno de los posibles vacíos de tales compendios viene a rellenarse con este trabajo de dos grandes expertos: la catedrática Marta Palenque es indiscutiblemente la mayor entendida en la poesía decimonónica de nuestro país y en particular en la de Bécquer con que cuenta España, mientras que Andrés Moreno Mengíbar, profesor de la Universidad de Sevilla y académico de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la misma ciudad hispalense, ha dedicado buena parte de su investigación al estudio del género lírico.

La profesora Palenque en 2016 ya publicó un ajustado examen sobre la autoría de los textos que aquí se presentan, así como en 2018 sobre la posible presencia de Bécquer en la revista *El Regalo de Andalucía*. En la misma línea, muy prudentemente, en esta edición se elude la afirmación de que los artículos musicales recogidos fueran redactados por el propio Bécquer. En su lugar, vuelven a aportarse indicios al curioso lector, casi todos ellos confluyentes: junto al testimonio de Julio Nombela, amigo del poeta y compañero de redacción de *La Aurora*, las fechas de publicación, desde diciembre de 1853 y hasta 1854, y su interrupción, coincidente con el traslado del poeta a la capital española. También la

firma de «Gustavo», nombre poco habitual en la época y que el propio escritor empleó en su «Libro de cuentas» al lado de las rúbricas «Gustavo Adolfo» y Gustavo Adolfo Bécquer. Resultan fáciles de desechar los escasos argumentos en contra, casi todos ellos procedentes de una tradición crítica poco escrupulosa.

Se trata de doce colaboraciones, correspondientes a sendas funciones o a la empresa de la que dependían. En general, estas críticas destacan por su rigor técnico, así como por su compromiso con la calidad y la innovación: Bécquer no se limita a juzgar las obras en función de su éxito o su popularidad, sino que busca analizar su valor artístico y su contribución al desarrollo del teatro. Domina en ellas la franqueza para señalar defectos en los intérpretes y exponer los medios para superarlos.

Hasta el momento de verificarse esta edición, el conocimiento sobre el Bécquer crítico de espectáculos se circunscribía a sus artículos en el periódico *El Contemporáneo*, donde colaboró desde 1857 hasta 1862. En aquellos textos, Bécquer abordó el teatro desde distintas perspectivas, desde la estética hasta la crítica social, pasando por la reflexión sobre la función del teatro y la relación entre la literatura y el arte escénico. Esta edición permite confrontar aspectos de unas y otras colaboraciones, así como ver la conexión con las obras de creación de Bécquer, para concluir por entender las bases culturales de un autor que impregnaron también su creatividad y que permiten explicar muchos de sus rasgos.

Pero con independencia incluso de la identidad del redactor, estos artículos también importan hoy para la reconstrucción de la vida escénica del siglo XIX en España, para la identificación del trabajo de actores y cantantes que saltaban de Madrid a una provincia y otra, contratados por diferentes empresarios que en muchas ocasiones eran también compañeros de trabajo. En este sentido, interesa en grado sumo la sintética puesta en contexto de estas colaboraciones, tanto respecto al mundo periodístico del momento como respecto a los gustos del público y las tendencias musicales de la época.

Ana Isabel Ballesteros Dorado

GÓMEZ GARCÍA, ALBA, CHECA PUERTA JULIO E. (2023).
CATALINA BÁRCENA: VOZ Y ROSTRO DE LA EDAD DE PLATA.
BALA PERDIDA.

La editorial Bala Perdida continúa su objetivo de recuperar las voces de mujeres merecedoras de disponer de unas biografías que las devuelva a una centralidad que no deberían haber perdido. Dentro de la colección En la diana han publicado las de actrices como Conchita Montes, las hermanas Montenegro, Josita Hernán o la de la bailarina Encarnación López, La Argentinita. En esta ocasión presentan la biografía de Catalina Bárcena que, junto a Margarita Xirgu y Lola Membrives, es considerada una de las actrices más destacadas en la escena española del primer tercio del siglo XX.

Sus autores conocen bien el campo de trabajo. Julio E. Checa realizó la investigación de referencia más importante que existe sobre quien fuera el director y gestor teatral Gregorio Martínez Sierra, mientras que Alba Gómez versó su tesis sobre la ya mencionada actriz Josita Hernán. Además, Checa y Gómez han ampliado con su labor académica los estudios sobre el periodo que aparece en el subtítulo, la Edad de Plata. Una época que, como el brillo de ese preciado metal, tanta luz arrojó sobre nuestra historia, pero que tantas sombras guarda.

Y es ese precisamente el propósito de este libro: revelar una parte de la memoria de un país con la elaboración de una crónica a través de los trabajos artísticos de Catalina Bárcena, fuera de las injerencias en la vida privada que acostumbran a llenar las páginas sobre personajes históricos, especialmente si se trata de mujeres.

La investigación que han desarrollado se adivina ardua y compleja, lo que se detecta inmediatamente al descubrir en sus fuentes documentales la inmersión prolija realizada en archivos públicos y privados, para dejar poco espacio a las especulaciones. Y, a pesar de que todos los datos

aparezcan contrastados, no le resta a la escritura ni un ápice de interés ni de placer en su lectura. Una vida tan colmada de experiencias, inquietudes y dedicación a la profesión ha acertado en toparse con dos investigadores que, además, son excelentes narradores.

Como la de tantos españoles —solo tenemos que indagar en nuestras propias genealogías para descubrirlo— , esta biografía comprueba que la vida de Catalina Bárcena es la de la migración. De ascendencia cántabra, nació en un diferente diciembre de 1888 al que conocieran sus progenitores. Para ellos, aquel mes fue luminoso y cálido, ya que quiso el destino que sus ojos se abrieran por primera vez en Cuba, en donde su padre hacía negocios y mantenía un estudio fotográfico del que salieron imágenes que hoy atesoran un apreciable valor antropológico.

Sin embargo, diez años después, huyendo de la guerra, toda la familia regresó a España. Después de pasar un tiempo en Santander, llegaron a Madrid en busca de mejor suerte. Y lo que encontraría Catalina fue el teatro.

Después de debutar, casi siendo niña, en las tablas, peregrinó por diferentes compañías, teatros y países, en esa constante gira que dejaba la ropa de los actores con olor a asiento de trenes y de barcos.

En 1916 su vida se ligó a la de Martínez Sierra al ser ella la actriz sobre la que se apoyó el empresario al inaugurar el Teatro del Arte. Tal como lo refiere este minucioso estudio, no podría entenderse la relevancia del proyecto teatral de Martínez Sierra, cuyo lugar en la historia de nuestro teatro es decisivo, sin la concurrencia con Bárcena. El largo listado de estrenos de autores españoles y extranjeros, con la intervención de artistas plásticos muy destacados, el aporte de un nuevo lenguaje escénico en muchos aspectos e, incluso, las arriesgadas decisiones creativas que adoptaron en muchos momentos, atestiguan esta osada empresa que llegó a estrenar en París o en Nueva York.

Como hemos referido más arriba, este libro prescinde de entrar en los lugares que deben quedarse en la intimidad. Obviamente, no oculta la relación personal que existió entre la actriz y el director, quien estaba casado con la escritora María de la O Lejárraga, con quien produjo gran parte de las obras que llevaron a escena en el Teatro del Arte. Una relación que bien podría describir su pieza *Triángulo* (1930), escrita ocho años después de la separación de facto del matrimonio y en la que se adivina una asunción plena y madura de la situación por su parte, lo

que sería de difícil comprensión para una época en la que no existía el divorcio.

El éxito de la empresa teatral abrió las puertas de la industria cinematográfica a Catalina Bárcena cuando, tras varias incursiones en el cine mexicano, recibieron una oferta de la Fox. El capítulo «El oro de Hollywood, la paz de Tetuán» relata, con gran detalle, las vicisitudes de la actriz para encajar en el canon que exigía el mundo del cine. «En realidad, su periplo de ensueño ocultaba un lado menos agradable, que se cifraba en los trabajos forzados que acababan siendo las interminables sesiones de rodaje y en una variedad de torturas estéticas, que Catalina Bárcena padeció igual que otras estrellas de Hollywood» (p.130).

Como lugar de descanso, eligieron Tetuán, donde encontraban la calma durante el tiempo libre que les dejaban sus obligaciones profesionales. Allí compraron una casa, que decidieron que fuera el domicilio permanente de los hijos de la pareja, Fernando y Katia, mientras ellos viajaban a Estados Unidos.

Los años más difíciles para Bárcena aparecen reflejados en los dos últimos capítulos, que son los que refieren los sucesos que vivió durante y tras la guerra civil española. Los viajes de antes se convirtieron en exilios, pero también en ausencias, separaciones y olvidos. Y es precisamente en esos capítulos donde se revela la profundidad de esta biografía, que enraíza con el devenir de un país que se ligó indeseablemente a aquella inmensa tragedia. Detallan desde los primeros destierros que terminaron en Buenos Aires, hasta su regreso a España, donde a los quince días moriría Gregorio Martínez Sierra en su casa de la calle Lista, 43, la misma en la que Bárcena falleciera tres décadas después. Todos los sucesos que describe, desde el más detallado al más anecdótico, rezuman el sentido dramático que tomó su vida desde 1936.

El silencio en el que la actriz se sumió en sus últimos años quizá explique la sensación abisal que nos transmite el final del libro. Aquellos días de interminables trabajos, en los que faltaban las horas, fueron trocados por la paz del hogar, donde se recluyó entre recuerdos y labores caseras a las que nunca se había dedicado, así como al cuidado de sus plantas. En la primera fotografía de ella que aparece en estas páginas, tomada por su padre en su casa cubana de Cienfuegos, se descubre a una pequeña Catalina escondida entre varias macetas y árboles en el jardín familiar, rodeada de los suyos. Esa imagen retorna a nuestra mente al acabar esta lectura, seguramente porque la actriz, aquellos últimos días,

susurrase los versos del tango que dan título al capítulo que la cierra: «Y, aunque no quise el regreso, siempre se vuelve al primer amor».

Domingo Ortega Criado



SANTOLARIA SOLANO, CRISTINA (2022). *¡UN MILLÓN DE PRINCESITAS! LA ESCENA MADRILEÑA PARA LA INFANCIA EN EL PRIMER FRANQUISMO*. MADRID: ASSITEJ ESPAÑA



En el último capítulo de *¡Un millón de princesitas!*, titulado con cierta sorna «Y colorín colorado», la autora aparentemente se disculpa por lo extravagante (en el sentido estricto de la palabra) de la investigación emprendida para este libro:

> Los investigadores más canónicos quizás consideren el presente estudio sobre la escena madrileña para la infancia durante el primer franquismo una investigación un tanto *sui generis*, lo que se explica por la carencia de materiales, que nos ha obligado a rastrear diferentes fuentes a la caza de documentación: hemos acudido a la cartelera del CDAEM como médula desde la que iniciar nuestra búsqueda; hemos revisado un número elevado de expedientes de censura del AGA, pero este no es un trabajo específico sobre la impronta de la censura en el teatro dirigido a los más jóvenes; hemos revisado la prensa de las dos décadas, pero nuestro trabajo no se ha ceñido a la recepción... (pág. 229).

Y, sin embargo, precisamente por no limitarse a un solo aspecto de la cuestión, el libro de Cristina Santolaria es de una riqueza y de una amplitud extraordinaria. Como explica en ese mismo capítulo, «los materiales sobre el teatro para la infancia escasamente se han conservado, y si lo han hecho, están totalmente desperdigados y confundidos entre otras disciplinas» (págs. 229-230). Por ello, la autora recurre a fuentes muy poco utilizadas hasta el momento para estudiar el fenómeno del teatro infantil y juvenil, como es el fondo de la censura que se conserva en el Archivo General de la Administración (AGA) en Alcalá de Henares. En este aspecto, como reconoce Cristina Santolaria, ha contado con

la importantísima labor previa de Emeterio Díez y de Berta Muñoz, autora esta última, además, de estudios fundamentales sobre el teatro infantil durante el franquismo.

Un mundo, el del teatro infantil, que ha sido injustamente olvidado por los estudiosos, seguramente por considerar que se trata de un género menor, a menudo de ínfima calidad. La autora reconoce que, excepto algunas iniciativas excepcionales, el teatro infantil de la posguerra fue, o bien una forma de inculcar la ideología falangista, o bien una forma de aprovechar el tirón que tenía el público infantil para montar espectáculos donde era más importante la rifa de la muñeca Mariquita Pérez que la obrita que la acompañaba. Muy a menudo los censores, especialmente los que se leían los textos -que no eran todos, según sospecha la autora- desdeñaban los textos que aprobaban con anotaciones como: «Valor literario: carencia total. Valor teatral: absolutamente ninguno. Juicio general: Pues que es costumbre tolerar ordinarieces y desatinos infantiles, haya uno más para mala educación» (pág. 220). A pesar de todo, *Un millón de prince*sitas* resulta un estudio fundamental para conocer toda una época del teatro español, poniendo de relieve algunos aspectos que ya habían señalado otros estudiosos, como es el caso de la supervivencia de algunos modos teatrales de la República de mano de profesionales como Felipe Lluch, José Franco o Modesto Higueras, que tuvieron también su importancia en el teatro infantil de la posguerra. O la lucha entre el nacionalsindicalismo de Falange y el nacionalcatolicismo de la Iglesia en el ámbito de la censura y de la programación teatral.

El libro de Cristina Santolaria, en conjunto, es una excelente aportación al estudio del teatro infantil y a la sociología teatral de los años 40 y 50, aparte de un buen repertorio de obras, líneas de trabajo y de personalidades hoy en día casi olvidadas, como Natalio Rodríguez, «Talío», o Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna, «Maese Villarejo». La abundantísima documentación, la objetividad con que está tratada, la transparencia del estilo y la manera imperturbable que tiene la autora de resaltar algunos valores de una de las épocas más infames de nuestra historia reciente no están reñidas con ligeros apuntes de finísima ironía que de vez en cuando se permite -bendito permiso- Cristina Santolaria. Así, cuando transcribe las palabras del crítico del diario *Madrid* en 1942 sobre la Escuela de Arte de Educación y Descanso:

> La Escuela de Arte, templo de la elevada belleza, constituye hoy en el concierto renovador de las nuevas instituciones del Movimiento, que recogen y encauzan los anhelos públicos y los valores nacionales, un estupendo exponente de lo que quiere ser España por medio de sus hijos, héroes, pero también, poetas, artistas, que sepan dulcificar con las muestras de su genio los sacrificios que el bien de la Patria exige siempre.

Ante este torrente de palabras de una trasnochada retórica más decimonónica que falangista, la autora nos rescata de tanta balumba con una muestra de humor a la que no le falta una pizca de crueldad:

> ¡Casi nada! Y más, si los frutos de tanto esfuerzo se concretan en proyectos como la representación de *La venganza de don Mendo,* dirigida por Pedro Arias en el Teatro Español, en mayo de 1943, función a la que asistieron los jerarcas del sindicato vertical (pág. 85).

O bien, cuando hace un repaso de la labor de los censores franquistas, labor hecha sin interés y con absoluta desidia, y se detiene en el más concienzudo de todos, Emilio Morales de Acevedo:

> En más de una ocasión he tenido la sensación de que no habían leído el texto. Excepción de lo dicho es el trabajo como censor de Emilio Morales de Acevedo, quien se mostraba extraordinariamente puntilloso en su labor, con comentarios, muchas veces, ridículos. *Bueno, eso, todos o casi todos* (pág. 213. La cursiva es mía)

Son muchos los apuntes de este estilo que alegran la lectura y hacen más amena la exposición de los datos, además de mostrar sin estridencias el punto de vista de la autora. Como lector, tengo estas amables apostillas por uno de los méritos mayores de este libro admirable.

Fernando Doménech

RAMOS RAMÍREZ, TERESA (2019). *HISTORIA DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO UNIVERSIDAD DE ANTOFAGASTA: 1962-2022*. EMELNOR

En unas recientes declaraciones, la actriz Irene Dolher, cofundadora de la compañía Livianas Provincianas y egresada de la Resad, afirmaba que su concepción teatral nació en sus años iniciales en el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid, donde vivió una experiencia que ligaba la idea de creación de un elenco con una continuidad formativa y artística, combinada con la noción colectiva de todas las labores propias de una compañía universitaria. Si mirásemos atrás, reconoceríamos en esas palabras las experiencias en el tiempo de la República de los grupos universitarios españoles La Barraca o El Búho.

Esa línea temporal, interrumpida por la guerra civil, tuvo una suerte de continuidad debido al exilio de muchas personas que dejaron su legado en tierras americanas. Entre muchas otras, antes de asentarse definitivamente en Uruguay, Margarita Xirgu dejó sus enseñanzas en un joven teatro chileno que estaba promoviéndose en el seno de la universidad. Revisando el listado de los participantes de aquellos inicios, encontramos a Pedro de la Barra, figura teatral muy destacada en aquel país, quien contribuyera decisivamente a la instauración de las piedras fundacionales de su teatro actual.

Uno de sus proyectos más preciados lo recoge Teresa Ramos Ramírez en *Historia de la compañía de teatro Universidad de Antofagasta: 1962-2022*. Esta investigadora teatral conoce bien esta agrupación, ya que ha formado parte de ella como una de sus actrices más relevantes desde el primer estreno el 25 de agosto de 1962, con los montajes de *Pacto de medianoche*, de Isadora Aguirre y de *El pastel y la tarta*, una farsa anónima francesa del siglo XV. Desde entonces hasta hoy, sesenta años después, han producido la notoria cifra de ciento treinta y nueve espectáculos, minuciosamente detallados en un apéndice final.

Entre las enseñanzas de Pedro de la Barra se vislumbra también el concepto de teatro del arte que se diera en el primer tercio del siglo XX en España, esos pequeños espacios de experimentación que fueron el Teatro del Arte de Martínez Sierra y Bárcenas, el Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif o el Teatre Íntim de Adrià Gual. De hecho, en el nombre de una de las primeras iniciativas escénicas, de la que se engendró la compañía de la Universidad de Antofagasta fue el grupo Teatro del Arte.

Al revisar otro de los objetivos que se propusieron en su acta fundacional (pág.31) hallamos la creación de una compañía profesional universitaria. Pareciera que García Lorca les estuviera susurrando aquella frase suya que lanzó en el homenaje que le brindaran por el estreno de *Yerma*: «Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo». Este empeño, que debiera ser una exigencia de la política cultural de cualquier ciudad y que hoy resulta una lucha inútil debido a ideologías que tachan el apoyo a las expresiones artísticas de sinecuras o prebendas, logró su cota máxima pocos años después, con una plantilla estable de veinticuatro personas contratadas por la Universidad (catorce actrices y actores, un diseñador teatral, un maquillador, una vestuarista, tres técnicos y cuatro miembros de personal de servicio y administrativo). Un logro que se nos antoja sumamente envidiable en la actualidad y cuyos beneficios para la ciudad no podrían calcularse.

Ese objetivo que alcanzaron en tan poco tiempo estuvo acompañado por una formación actoral de calidad y la experimentación en distintas áreas, como la dramaturgia o la escenografía entre otros muchos. Aunque cabría destacar principalmente uno: la promoción del teatro en diferentes ámbitos. Desde sus primeros pasos, ya en 1963, comenzaron a levantar proyectos de lo que ahora llamamos teatro aplicado –recordemos que las experiencias iniciales de Augusto Boal se remontan también a aquellos años–, en su caso formando un grupo de teatro con reclusos de la prisión antofagastina, el cual mantuvo un recorrido fuera de los muros carcelarios, pudiendo girar sus espectáculos, en años muy difíciles, fuera de la cárcel trasladándolos a otras provincias chilenas. Ese empeño también se ha dado con una relación constante en las oficinas mineras de la provincia o en poblaciones pequeñas a las que no llegaba el teatro, donde han mostrado montajes propios o de compañías nacionales o extranjeras. Un espíritu que llega hasta hoy en día. La creación

de públicos, desde ese momento, fue uno de los principales propósitos, que ha continuado hasta la actualidad, como demuestran las cifras de espectadores que cada año dejan sin entradas los diferentes espacios escénicos en el festival internacional Zicosur, que lleva el nombre de Pedro de la Barra.

No es de extrañar que este grupo esté ligado, pues, a una ciudad que lo ha sentido como propio durante toda su existencia. O podría definirse como supervivencia, ya que, a pesar de todo lo anteriormente mencionado, donde los recursos escasos que han acompañado sus producciones no llegaban, ha estado presente la comunidad de Antofagasta para aportarlos o incrementarlos. Refiere Ramos Ramírez al respecto lo que no es una simple anécdota cuando, para su segundo estreno, *Los habladores* y *La princesa Panchita* (1963), el pueblo donaría utilería, vestuario de época y materiales de construcción. Y que de manera similar se comportaría al levantar su primer espacio en el Teatro Empart, o su sala definitiva, el Teatro Pedro de la Barra, una antigua casona de 1885, hoy patrimonio arquitectónico de la ciudad que está a la espera de su rehabilitación. Todo ello demuestra la solidaridad y la apropiación del teatro de la universidad por la ciudad que lo acoge, pero que también lo protege. Aparte de que también explica en sus páginas cómo se ha aplicado cierta herencia de la cultura de colonización desde el gobierno central chileno históricamente, que ha no ha expandido sus políticas de apoyo a las artes, incluso a una provincia como Antofagasta que fue quien más ingresos aportó a las arcas de la nación gracias a la extracción de azufre, cobre y salitre.

El libro además despliega una lista de lecciones de teatro y elenco. Hay que recordar que quien lo escribe es asimismo una actriz y directora teatral de enorme reputación y autoridad, con varios premios de reconocimiento a su trayectoria, en cuyo haber cuenta con montajes extraordinarios. El éxito de algunos de los que Ramos Ramírez recoge y describe en el libro son certificados por quien elabora esta reseña. En primera persona pude presenciar casi una decena de espectáculos, en los que se agrupaban unas actuaciones derivadas de una labor continua con un elenco intergeneracional, una vocación extraordinaria y un espíritu de renovación constante.

Aunque contiene numerosas imágenes, sería necesario la publicación de un segundo volumen que recogiera el amplio archivo de imágenes y documentación que nos consta que atesoran. El grupo de la Universidad

de Antofagasta ha recorrido la historia reciente de Chile a través de un gran teatro pequeño. En ese mismo teatro entre cuyas paredes sus integrantes fueron interrogados días después del golpe de estado de 1973 y que conllevó la desaparición y asesinato de algunos de ellos, que vio como la democracia se hacía paso, que consignó la decepción y la ilusión de un futuro mejor. Solo por eso, ameritaría una ampliación para completar uno de los capítulos más notables de la historia del teatro chileno, que así subrayaba el dramaturgo Jorge Díaz: «Pedro de la Barra y sus compañeros fundaron un centro de auténtica creación; modesta, solidaria, proyectada hacia el futuro. Después de haber estrenado en Madrid, París, Estocolmo, Oslo, Berlín, Múnich, Hamburgo, Nueva York, Buenos Aires y Bruselas he tenido que ir a Antofagasta para aprender un poco lo que es el teatro como forma de vida, no solo una estética» (pág.122).

La pregunta que aparece en su primera página podríamos hacérnosla en muchas instituciones, no solo universitarias: «¿Cuántos teatros nacidos de las inquietudes universitarias en Chile han logrado carácter profesional y mantenido una continuidad prestigiosa, inspiradora de otros nacimientos y otras continuidades?» (pág.7). Se hacía necesario un estudio como el de Ramos Ramírez que homenajeara a todas las personas que lo han conformado y lo siguen defendiendo, que ha hecho posible que este milagro quedara inmortalizado.

En sus párrafos finales, quizá se encuentre la respuesta con una reflexión –la misma que aparece en las páginas de otros libros tan personales como los de Stanislavski, Brook o Boal– que deberíamos plantearnos en la escena actual.

> Hoy, queramos o no, el ejercicio de una compañía teatral no solo se suscribe al acto de crear, sino a su capacidad de subsistencia económica y desenvolvimiento en el mercado del cultura, que es lo que realizan miles de compañías independientes en Chile, producto de la no existencia de leyes que protejan a los artistas, ya que la cultura no ha dejado de ser una flor en el ojal [...] Pero jamás hay que olvidar que, como en todos los momentos de la historia del ser humano, será justamente el acto de crear el que nos absolverá o que perfilará el futuro. Y serán los nuevos discursos, las nuevas historias, las nuevas compañías de teatro, pero también la búsqueda por comprender y adaptarse. En la medida que se entienda esto el teatro será eterno (pág.209).

Aspiremos a pensar que aquellas enseñanzas del teatro español truncadas por la guerra fueron tesoros que no se perdieron y que de alguna manera han regresado a nuestro país gracias a la custodia comprometida en espacios extraordinarios como el de la compañía de teatro de la Universidad de Antofagasta.

Domingo Ortega Criado

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (2022). *EL AUTO DEL HOMBRE. A PARTIR DE LOS AUTOS SACRAMENTALES DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.* FUNDACIÓN JORGE GUILLÉN.

Este libro ofrece a los profesionales y lectores aficionados del teatro una cuidada reproducción de la primera obra de José Luis Alonso de Santos, fechada en 1971. Por un lado, se trata de un valioso documento y, por otro, de una bella aportación humana y literaria que completa las publicaciones del laureado dramaturgo y aporta nuevos matices a su prolífica carrera artística: esta obra de juventud da inicio y confiere particular sentido a la circunvalación de una vida en el teatro.

En la presente edición de *El auto del Hombre*, del año 2022, el texto de José Luis Alonso de Santos se enmarca con un prólogo a cargo del reputado profesor Ignacio Arellano, que lo analiza y contextualiza con referentes de la cultura barroca y del auto sacramental calderoniano, y con el apéndice documental compuesto por los materiales relativos a la creación y representación de la obra a principios de la década de los setenta, procedentes del archivo personal del autor y depositados en la Fundación Jorge Guillén.

El autor indica en su título la materia fundacional de su obra: el género alegórico sobre la redención humana de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. Y es que en efecto, José Luis Alonso de Santos ha sido toda su vida un voraz lector de los autos de Calderón. Fruto de aquellas primeras lecturas apasionadas, el joven Alonso de Santos compuso un auto propio: adueñándose de gran cantidad de versos extraídos de numerosos autos calderonianos, así como de los motivos simbólicos más reconocibles de la alegoría sacramental barroca.

En una primera impresión provocada por su título, podríamos concluir que *El auto del Hombre* es mayormente una refundición calderoniana y, por ello, que se trata de una obra sin más interés –por si acaso fuera

poco– que la habilidad de zurcir con soltura versos ajenos y propios, y la de saber recrear en los estertores del franquismo los elementos poéticos y conceptuales de su inagotable modelo barroco. Sin embargo, esta conclusión superficial, que da por asumido el peso del original en la nueva creación, oscurece el sentido de la obra de Alonso de Santos y su verdadero valor: tanto de los elementos conceptuales del texto y su significado, como de su particular uso de la simbología escénica y la definición del género para un posible espectáculo. Como Alonso de Santos en su auto, relevantes directores y grupos experimentales de teatro encontraron en los clásicos y en los mitos del mundo antiguo el material de sus creaciones.

Tal vez lo que viene a continuación desborda (por inadecuado) la naturaleza de una reseña, pero creo pertinente profundizar, aunque sea mínimamente, en el texto para poder presentarlo. Y así, a continuación, voy a esbozar algunas pinceladas sobre la divergencia de la obra de Alonso de Santos con los autos de Calderón y el sentido de esta creación moderna (escrita y estrenada en el último tercio del siglo XX) en vistas a su representación en el tiempo presente.

En las mesas redondas sobre «La metáfora escénica de Calderón a Alonso de Santos», que tuvieron lugar en junio de 2023 dentro del Festival Iberoamericano del Siglo de Oro, con motivo del homenaje al dramaturgo, último Premio de Teatro de la Comunidad de Madrid, Alonso de Santos hablaba sobre la alegoría en la creación artística –concretamente, en la teatral y, más específicamente, en su obra y en la de Calderón– y concluía que este recurso metafórico servía para examinar y expresar el misterio humano: aquello que es inabarcable a la razón.

En la alegoría teatral, las comparaciones y ejemplos de sus metáforas continuadas son –en palabras de Calderón– «luces, visos y lejos / de mayor asunto» que, por medio de aproximaciones, logran revelar en las apariencias de la representación un misterio «oculto y encubierto», inasequible para la comprensión humana cuando esta sale en busca de certezas: quién soy, qué es la vida y cómo vivirla.

Tal fue, sin duda, el declarado intento de Calderón en sus autos, como expone en su conocida cita del tardío auto titulado *Sueños hay que verdad son*: «Y pues lo caduco no / puede comprender lo eterno, / y es necesario que para / venir en conocimiento / suyo haya un medio visible / que, en el corto caudal nuestro, / del concepto imaginado / pase a práctico concepto, / hagamos representable...». Ante el abismo inexplicable de la

vida, la necesidad de crear alegorías siempre obedece a la cortedad de entendimiento y a la parcialidad humanas. La alegoría es el vehículo del asombro.

Según se desprende de la cita del auto de 1670, Calderón, como muchos de sus personajes, intenta explicar una dimensión trascendente («lo eterno») porque, según su creencia, ahí reside el sentido de la existencia: el dramaturgo católico indaga en la realidad del ser humano y del mundo y, consecuentemente, en la relación de estos entes con su Creador. El ser humano es esencialmente un ser-en-relación y, por ello, los autos muestran la ruptura de sus relaciones consigo mismo, con los otros y con la naturaleza, con Dios: es decir, nos presentan al personaje del Hombre como un ser misteriosamente alienado y redimido. Las tramas de las alegorías histórico-sacramentales discurren con las sucesivas caídas y arrepentimientos del Hombre y la intervención amorosa y salvífica de Dios; actualizan el poder desestabilizador de la tentación y la conflictiva tensión en el ser humano, por su propensión al bien y al mal: en definitiva, dramatizan el conflicto de ser libres.

En *El auto del Hombre*, Alonso de Santos también se centra en las relaciones interpersonales de su protagonista, pero en este caso se ocupa de aquellas que mantiene consigo mismo y con el mundo contingente: el «yo» está circunscrito a su tiempo vital histórico y el análisis de su libertad se refiere a la praxis y a la ética. Como el príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, el Hombre del auto de Alonso de Santos se enfrenta a la cuestión de «cómo vivir» y encuentra una solución provisional, en conjunción a su tiempo histórico y a su carácter. Al igual que otros trágicos del siglo XX como, por ejemplo, Samuel Beckett, también Alonso de Santos dramatiza la angustia existencial producto de la alienación humana y de su necesidad de liberación. En suma, a diferencia del Hombre «redimido» de los autos de Calderón, Alonso de Santos nos habla de un Hombre «liberado».

El auto del Hombre presenta a un personaje que logra liberarse de valores culturales y morales impuestos —aunque asumidos a su pesar— y que consigue configurar su propia «ciencia» rectora: la experiencia vital y su voluntad marcarán, en adelante, el «norte» de su praxis.

En el parlamento final del auto, el Hombre proclama su autonomía: «Quiero dejar lo que fui; / quiero tomar mi camino / y al futuro decir sí, / dejando atrás Mal y Bien. [...] Quiero entender y sentir, / decidir, imaginar, / comprender, amar, buscar, / y, lo que soy, compartir. / Quiero

salir del abismo / y la verdad quiero ver, / quiero aceptarme a mí mismo / y así un hombre libre ser». En aquella primera representación de *El auto del Hombre*, el 3 de noviembre de 1971, la esperanzada declaración del personaje dejaba sentir (aún hoy lo hace) la voz del joven Alonso quien, en aquella ocasión, además de dramaturgo, también era el director del espectáculo y su actor protagonista.

El «triunfo» final del auto sacramental barroco resuena en este auto libertario cuyo desenlace desemboca en manifestación y celebración participativa. En aquellas funciones de los años 1971 y 1972, *El auto del Hombre* comunicaba el vehemente deseo de libertad de José Luis Alonso de Santos y del resto de actores del Grupo Teatro Libre, así como del público asistente a sus representaciones en el estreno de la Universidad Complutense de Madrid y en las posteriores funciones en ciclos y encuentros de teatro, festivales, universidades y centros culturales de toda España. Como respuesta a la necesidad histórica de aquellos creadores y ciudadanos, *El auto del Hombre* proponía un programa de vida individual y, por extensión, de renovación generacional.

En este «trampantojo calderoniano» (de 1262 versos) José Luis Alonso de Santos redefine los motivos simbólicos barrocos y los versos de Calderón. Lejos de ser un defecto es, en mi opinión, una de las virtudes del nuevo texto. La libertad del autor exige la libertad interpretativa del lector y, por ello, nos debemos dejar impregnar con la emoción de la sabia nueva.

Para aquellos interesados en el estudio literario, las notas al texto de Alonso de Santos de esta cuidada edición consignan las citas de los autos de Calderón, procedentes de: *La Hidalga del valle*, *El valle de la Zarzuela*, *La inmunidad del Sagrado*, *El Año Santo de Roma*, *Los misterios de la Misa*, *El pastor Fido*, *El Año Santo en Madrid*, *La nave del Mercader*, *Los encantos de la Culpa*, *El primer refugio del hombre* (loa y auto), *El divino Jasón*, *El gran teatro del mundo*, *El nuevo Palacio del Retiro*, *La segunda Esposa* y *La vida es sueño* (segunda versión). En general, también se siente la impronta de muchos otros autos como, por ejemplo, *El diablo mudo* o *El laberinto del Mundo*.

A lo largo de diez escenas, como si fueran cuadros independientes pero trabados entre sí, *El auto del Hombre* desarrolla el «viaje del héroe»: vemos cómo este surge de la materia informe y navega por el mar de la vida hasta «romper sus cadenas» y liberarse al fin de la influencia del Mal y del Bien, que lo anclaban al pasado con su irreconciliable disputa. Los títulos que preceden a cada escena –a modo de escaleta brechtiana

o, también, de «ornato» renacentista y barroco– van presentando los episodios de la trama del auto (no sacramental) de Alonso de Santos: la obra transmite el espíritu lúdico y didáctico del teatro épico moderno.

El escenario muestra el interior de un ser humano y las fuerzas psíquicas o abstractas que «hoy y siempre» pugnan dentro de él. El auto transcurre en un ámbito atemporal y sincopado (propio del género sacramental), cuyos pasajes combinan un repertorio de motivos barrocos y calderonianos fácilmente reconocibles como son: el nacimiento de la materia informe (o cueva); la peregrinación de la vida a modo de navegación en la tormenta y el naufragio; el desembarco en el puerto del placer; la «escena de revestimiento» del Hombre donde los Vicios (o Instintos), mediante sus obsequios, someten a los Sentidos; la alienación máxima o pérdida de la capacidad de percibir y, por lo tanto, de interpretar la realidad...

Además, el dramaturgo también maneja algunos recursos dramáticos comunes en los autos sacramentales como: la disputa dialéctica entre dos personajes antagónicos que vertebra el conflicto del Hombre (creando una especie de teatro dentro del teatro); la transmisión del conflicto interior por medio del pregón, la música y los parlamentos de los solistas y del coro; la expresión conflictiva entre las partes del «yo» enfrentadas por medio de expresivos desplazamientos de los personajes en distintos niveles y con diversas agrupaciones, a modo de «geometría psicológica» que incluye bailes, procesiones, peleas y torneos; la definición de los personajes-idea por medio de objetos y de insignias que exceden una función descriptivo-simbólica obvia y alcanzan un valor activo...

La escena novena, titulada «En la encrucijada actual», se localiza en el presente de su estreno: en una discoteca de ambiente posmoderno donde dos DJ's, que recuerdan al Bien y al Mal, disputan por el Hombre en una batalla de raperos. El recurso alegórico del «siempre hoy» actualiza el conflicto infinito entre el Bien y el Mal –que ahora parecen personificar a Dios y el Diablo– y que se salda con la derrota del segundo y su repliegue hasta nueva ocasión porque, como dice: «de este humano conflicto / no he de desaparecer».

Como vemos, todos estos motivos barrocos renuevan su eficacia en el texto de José Luis Alonso pero, además, aquilatan su expresividad gracias a algunas premisas teatrales, en boga durante aquellos años, abrazadas por el autor y su grupo Teatro Libre. En la línea del teatro independiente y experimental, Alonso de Santos descubre en el auto

sacramental unas posibilidades rituales, simbólicas y expresionistas que trascienden al texto: consigue un espectáculo total y social, performático y musical, aboga por un teatro participativo.

Esta edición de la Fundación Jorge Guillén y la Universidad de Valladolid enriquece la bibliografía de Alonso de Santos y nos ofrece una magnífica ocasión para disfrutar de la libertad creativa de su autor que, como el protagonista de su auto, vuela con la curiosidad por la vida y sus misterios gracias a las alas de la *Imaginación*.

MÉNDEZ, CONCHA (2022). *EL SOLITARIO*. CÁTEDRA

La publicación de la obra dramática *El Solitario* en la editorial Cátedra, dentro de su emblemática colección 'Letras Hispánicas', se trata de la primera edición de uno de los textos teatrales más desconocidos de la escritora Concha Méndez (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1982). Escrito en un verso de gran carga expresiva, los encargados de esta edición, Berta Muñoz Cáliz y Diego Santos Sánchez, califican a *El Solitario* de "una rara avis del teatro español del momento cuya recuperación debe permitir repensar el canon teatral de una forma mucho más plural" (pág. 122).

La autora pertenece al conjunto de intelectuales de la Edad de Plata. Sin embargo, si bien es coetánea a la Generación del 27, la historiografía literaria la clasifica dentro del grupo de mujeres denominadas las 'Sinsombrero'. También se vinculada su figura a Manuel Altolaguirre, miembro del 27 y marido de Méndez durante una etapa de su vida. Tampoco su exilio desde la Guerra civil española hasta su muerte ha favorecido la difusión de su obra literaria a excepción del estudio de su teatro infantil. De hecho, de entre toda su producción teatral, tan solo se ha estrenado una obra infantil en su estancia en París antes de la Guerra civil.

La obra teatral de *El Solitario* publicada en Cátedra está formada por tres actos, fruto de un dilatado proceso de escritura, cuya separación temporal comienza con la guerra en 1937 y finaliza durante el exilio de la autora en México, en 1945. Escrita en diferentes etapas de la vida personal de Méndez, cada uno de los actos, según se desarrolla en la introducción del texto, está muy vinculado con su mundo interior.

De igual modo, el texto no se enclava dentro de la interpretación realista puesto que el protagonista, el Solitario, no establece ninguna relación verosímil, según los patrones aristotélicos, con el resto de los

personajes, tanto alegóricos como corales con claras reminiscencias al auto sacramental. El valor y la belleza de esta obra de teatro radica en todo ello y en cómo la autora expone el conflicto interior de su protagonista entre el amor y la soledad.

Por todo lo anterior, es una más que destacable aportación la edición de este texto teatral dentro del estudio de la literatura dramática española del siglo XX y, por qué no, un fuerte impulso para su escenificación. La apuesta de los editores por *El Solitario* de Concha Méndez parte de una profunda revisión y cotejo de las distintas versiones de cada acto que se publicaron con anterioridad en revistas literarias, algunas de difícil acceso, e incluso con la consulta de los propios manuscritos. Numerosas notas a pie de página desarrollan y aclaran las divergencias entre las diversas fuentes del texto de Méndez.

Finalmente, optaron por la inserción de una estructura en tres actos, Nacimiento, Amor y Soledad, con el título del protagonista para la obra conjunta, *El Solitario* y con el subtítulo de 'Misterio en tres actos'. Aunque en la introducción se reitera la afirmación de la propia autora, que cada acto se puede representar independientemente, durante los tres actos se muestra la unidad de la progresión dramática configurada por Méndez. Por otra parte, es muy reseñable la inserción del magnífico prólogo de María Zambrano procedente de una de las citadas publicaciones parciales del texto. Igualmente, resulta interesante la configuración por parte de los editores de un listado general de los personajes al comienzo de los tres actos, así como la introducción de la enumeración por actos de los mismos que sí se recoge en las fuentes examinadas del texto original.

En cuanto a la introducción de este libro, esta presenta la biografía y el recorrido de la obra teatral de la autora redactada de manera muy esclarecedora ya que permite conocer sus principales claves biográficas y relacionarlas con su producción dramática. Sobre el epígrafe dedicado al análisis de *El Solitario*, este se realiza de manera profunda y aborda aspectos como el argumento y los temas, las fuentes, la estructura y el conflicto, los personajes y su interpretación, el tiempo, el espacio, la palabra poética y las posibles lecturas del texto teatral. En este apartado de la introducción se insiste en la vinculación de la obra con el drama *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y con la corriente del modernismo teatral. Quizás hubiera sido oportuno también citar los notables ecos que posee con el teatro simbolista de Maurice Maeterlinck y con el teatro surrealista de Federico García Lorca, en especial con *El público*.

Para finalizar, esta edición incluye varios apéndices de considerable relevancia. En el primero de ellos se expone la tesis de la necesidad de recuperar la memoria literaria del exilio republicano y se desarrolla el estado actual de la cuestión; cómo las autoras exiliadas son las más perjudicadas para el estudio, edición y no digamos representación de sus textos teatrales. El último apéndice incluye unos figurines de vestuario realizados para una escenificación de *El Solitario* que al final no se llevó a cabo. Estos, en blanco y negro, a excepción del diseñado para el protagonista que aparece en la portada, denota la necesidad imperiosa de reproducir las ilustraciones a color en toda aquella publicación que inserte algún aspecto visual de las artes escénicas.

En definitiva, con esta cuidada edición de la excelente obra teatral *El Solitario* de Concha Méndez esperamos se suceda la publicación de otros textos de autoras exiliadas y, sobre todo, para que, aprovechando la enorme difusión que otorga una editorial como Cátedra, podamos ver sobre nuestros escenarios la belleza estética y poética de este texto dramático.

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

BAUER FUNKE, CERSTIN (2021) *TEATRO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI* (2021). ERICH SCHDMIT VERLAG

«Teatro español de los siglos XX y XXI - Estudios monográficos» es un volumen Editado por Cerstin Bauer-Funke. Este libro presenta una serie de 29 estudios monográficos en colaboración que analizan algunos de los temas más relevantes y las obras más importantes del teatro español de los últimos cien años. Es una obra que profundiza y nos muestra la riqueza y diversidad del teatro español contemporáneo, desde Valle-Inclán, Lorca o Nieva hasta los textos de mayor relevancia del siglo XXI como Angélica Liddell, Rodrigo García o Paloma Pedrero entre otras.

Los temas que se tratan en este libro, son de absoluta actualidad. Entre ellos se encuentran, la representación de la violencia en el teatro de los años 30 y el teatro antifranquista escrito en la dictadura. La opresión y la violencia, así como la representación y el papel de la mujer en el teatro español contemporáneo. La figura del autor en la dramaturgia actual y la relación entre el teatro y la memoria histórica, así como el impacto de muchas de las obras analizadas en los receptores.

Los estudios monográficos que componen este libro son el resultado del trabajo de reconocidos especialistas en la materia, procedentes de España, Francia, Alemania y Estados Unidos. Esto ofrece una mirada crítica y fundamentada sobre las obras analizadas y aporta un trabajo de difusión y conocimiento sobre la literatura dramática española. Una guía que pretende ahondar no solo en los nombres más reconocidos de la dramaturgia española sino en un recorrido de dicha dramaturgia dónde apreciamos diversidad y calidad.

En definitiva, *«Teatro español de los siglos XX y XXI - Estudios monográficos»* es un libro muy recomendable y de utilidad para aquellos que desean adentrarse en el teatro español y comprender sus principales corrientes,

autores y obras. Este libro se convierte en una herramienta útil para estudiantes, investigadores y amantes del teatro en general.

Abel Ferris Rodríguez

HUERTA CALVO, JAVIER Y VÉLEZ SAINZ, JULIO (DIRS.); MOLANES RIAL, MÓNICA Y GAYTÁN DUQUE, JULIA (COORDS.) (2018). *CIRCUITOS TEATRALES DEL SIGLO XXI*. EDICIONES ANTÍGONA

Este volumen, que se trata de la primera entrega de la serie *Circuitos Teatrales del siglo XXI*, recoge algunos de los estudios presentados en el II Congreso Internacional de la Plataforma TEAMAD en octubre de 2017. TEAMAD, la plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid, une a cuatro grupos de investigación: el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense, el SELITEN@T de la Universidad de Educación a Distancia, el ILLA del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el grupo ARES de la Universidad Internacional de La Rioja. Estos grupos trabajan en la investigación de las artes escénicas en la actualidad y la realidad artística, social y económica que las envuelve.

A lo largo de este tomo se plantean, de forma muy variada, una serie de artículos que nos hablan sobre teatro e intermedialidad; teatro aplicado y traducción teatral; y las poéticas de autor y los panoramas escénicos en el siglo XXI.

En el primer bloque, agrupado en teatro e intermedialidad nos encontramos con María Caudevilla, que propone en su estudio *Naturalismo y deconstrucción: la vigencia de Stanislavski en el teatro multimedia de Katie Mitchell*, cómo los aspectos fundamentales del sistema ruso, como la memoria emotiva o el método de las acciones físicas, se entremezcla con propuestas multimedia para mostrar una suerte de naturalismo fragmentando sobre el escenario. Además, contamos también con el trabajo de Diego Palacio Enríquez, que en *Técnicas de simultaneidad escénica. Influencia del videoclip en el espectáculo "For the disconnected child", de Falk Richter*, contextualiza y analiza el trabajo del director alemán a partir de la obra

que aparece en el título del artículo citado anteriormente, estrenada en el año 2013 en la Schaubüne de Berlín, y la relación de su trabajo artístico con la estética propia del lenguaje audiovisual del videoclip.

Después de estos dos estudios basados en figuras del teatro internacional, aparecen tres artículos que nos hablan de diferentes aspectos del teatro español. Javier J. González Martínez presenta *Señas de identidad del teatro clásico español en su adaptación a la pantalla*. En este estudio cuestiona los procesos del lenguaje audiovisual y su relación con el teatro clásico español y sus adaptaciones. Además, penetra en el lenguaje poético del teatro del Siglo de Oro y su dramaturgia para entender su relación con el cine en los siglos XX y XXI. En esta misma línea, aparece el estudio de María Figueroa Uceta titulado *Un paseo por Estudio 1 de la mano de sus «Tenorios»*. La autora investiga sobre la evolución y el intercambio entre teatro y televisión a partir del fenómeno del conocido programa de TVE, y otros similares, a través de las diferentes producciones que se han hecho basadas en la obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Por otra parte, Juan José Montijano Ruiz, profundiza en la relación del interés actual por la revista musical española y el uso de Internet (blogs, redes sociales y páginas web) con su artículo *Teatro frívolo e internet: ¿El despertar de la hibernación?*

Después de este recorrido a través de la intermedialidad del teatro, nos encontramos con un segundo bloque que agrupa teatro aplicado y traducción teatral. Monique Martínez Thomas, Bruno Perán, Raimundo Villalba Labrador y Karen Diaz Lizarazo, inauguran esta serie de artículos con su investigación titulada *Dramaturgias de otros escenarios: prolegómenos a una revisión crítica del Teatro Aplicado*, donde reflexionan sobre Teatro Aplicado y sus formas, analizando una serie de espectáculos y talleres, probando que se trata de un lugar en el que otras dramaturgias, con calidad e interés artístico, son posibles. En esta misma línea se enmarca el estudio *El teatro en el ámbito empresarial: una forma artística vivencial y testimonial*, de Cécile Vilvandre. En este estudio, su autora analiza cómo surge este teatro dentro de la formación profesional, como una modalidad de Teatro Aplicado, aunque este no haya resultado estimulante para los especialistas en estudios teatrales. Además, siguiendo con las diferentes aplicaciones del teatro, Eduardo de Ágreda Coso propone en su artículo *Sobre la traducción y la puesta en escena: un modelo inmersivo de teatro español para el alumno de teatro extranjero*, el estudio de la representación teatral como técnica didáctica, mediante la cual los alumnos y alumnas

experimentan un aprendizaje real y significativo a nivel lingüístico y a nivel teatral.

Por otro lado, dentro de este apartado, nos encontramos también con la propuesta de María Nieves de Olcoz y Francisco Javier Otero García que proponen un estudio titulado *Teatro y accesibilidad en el festival Una Mirada Diferente*. En él, ahondan en los espectáculos teatrales inclusivos que se han dado dentro del festival, organizado hace más de cinco años por el Centro Dramático Nacional, gracias al trabajo de Inés Enciso y Miguel Cuerdo. Los autores centran la investigación en dos puntos: la contribución de *El Tinglao,* colectivo artístico fundado por David Ojeda, Tomi Ojeda y Ángel Negro; y el festival *Una Mirada Diferente* y sus jornadas sobre accesibilidad y creatividad ARESAC, que tuvieron lugar en junio de 2017. Con este estudio consiguen dar voz a todos esos creadores y creadoras que trabajan a diario entorno a la diversidad funcional.

Por último, nos encontramos con el bloque que cierra este volumen: Poéticas de autor y panoramas escénicos del siglo XXI. En él, se hace un recorrido por el trabajo de diversos autores y el panorama escénico actual a diferentes niveles. Juan José Fernández Villanueva propone en su investigación *Matar para comer. Variaciones sobre la muerte a través de la violencia y el verbo en la dramaturgia y en la poética escénica de Rodrigo García*, un estudio del espectáculo *Accidens (matar para comer)*, reestrenado en el año 2015 en el marco del festival *El lugar sin límites*, mediante el que profundiza en el trabajo dramatúrgico y escénico del creador argentino. Otro autor y director argentino es motivo de estudio en este ejemplar pues, Laura Ventura presenta *Ensayos y accidentes para comprender la existencia. La dramaturgia incómoda de Claudio Tolcachir*. La autora analiza la creación y exploración escénica de Tolcachir desde el punto de vista de la convivencia entre accidente y experimento. Para ello se vale del universo único del autor, sus personajes y su dramaturgia.

Volviendo la vista hacia espectáculos patrios, nos encontramos con el estudio de Raquel Medina, titulado *Ser mujer y envejecer en el teatro: el monólogo como espacio dramático autoficcional*. La autora se vale de la obra *Modelos animales*, estrenada en 2017 en la sala Cuarta Pared, basada en un relato de Aixa de la Cruz y dirigida por Pablo Iglesias Simón. A través del artículo, hace una interrelación entre vejez y teatro, poniendo el foco en el papel que ocupan las mujeres de más de cuarenta años en el arte escénico. Medina ejerce una relación entre feminismo, monólogo y autoficción para arrojar luz a una problemática muy actual.

En la línea del artículo citado anteriormente, nos encontramos también con el trabajo de José Romera Castillo. El autor, en *Teatro (auto) biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso García Lorca)* propone un breve estudio sobre el mundo autobiográfico como un lugar por el que discurre el teatro español de los últimos años. Ya sea a través de aspectos biográficos de un personaje o por medio de memorias, diarios, cartas, e incluso autoficción, hace un repaso por diversas obras y autores y autoras, para finalizar estudiando el caso de Federico García Lorca en los escenarios actuales.

Además, en este bloque se analizan algunos aspectos concretos de la cartelera madrileña. En *Visiones masculinas y femeninas del lesbianismo en la cartelera madrileña de 2000 a 2017*, la autora del estudio, Alicia Casado Vegas, revisa las cincuenta puestas en escena de temática lésbica que se han dado cita en la cartelera de la capital entre los años 2000 y 2017. Casado hace un estudio cuantitativo muy valioso para poder adentrarse de lleno en los autores, autoras y directores y directoras que se acercan a esta temática, analizando detalladamente cada una de las cuestiones que se abordan en estas obras y su compromiso social. Cerrando el bloque temático de este volumen, nos encontramos otra investigación sobre la cartelera madrileña. *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en la cartelera de Madrid en la temporada 2016-2017*, estudio realizado por Miguel Ángel Jiménez Aguilar, analiza el recorrido de la cartelera del Teatro de la Comedia, casa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, durante la temporada 2016-2017. Jiménez Aguilar pone en valor el trabajo de la compañía principal, así como de la joven, estudiando las decisiones dramatúrgicas y las puestas en escena más significativas, mostrando la importancia, aceptación y cuidado del que goza el teatro clásico español en la actualidad. El autor pone en valor el trabajo de difusión y modernización de los clásicos, haciendo del Teatro de la Comedia un punto de referencia del arte escénico en nuestro país.

En definitiva, estamos ante una serie de estudios que une lo mejor del teatro nacional e internacional de los últimos años. Poniendo el valor tanto en la tradición teatral como en las creaciones más contemporáneas y los nuevos medios que nos ofrece el uso de la tecnología. El trabajo de los grupos de investigación que se dan cita en los tres volúmenes, pone de relevancia la importancia de las artes escénicas y los caminos que se abren en la creación teatral actual. Como dice uno de los directores que firma la edición, el teatro actual está en buena forma, y a través de la

diversidad que encontramos en los proyectos de investigación que articulan esta serie, podemos dar buena fe de ello.

Ana Alcaina



PHILLIP ZARRILLI (2020). *(TOWARDS) A PHENOMENOLOGY OF ACTING*. NEW YORK: ROUTLEDGE.



Phillip Zarrilli ha sido uno de los creadores, pedagogos e investigadores sobre la interpretación actoral más interesantes que ha dado la escena en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI. Sus trabajos de investigación sobre las técnicas interpretativas y la teoría de la actuación dictados como profesor desde la universidad de Exeter han conjugado armónicamente la práctica escénica con la reflexión y conceptualización de esta. El libro que reseñamos a continuación supone en cierta manera el testamento artístico a toda su carrera, pues, desgraciadamente, nos dejó poco después de su publicación. En él podemos observar cómo todos sus conocimientos desarrollados a lo largo de su dilatada trayectoria desde la docencia, la investigación y la creación teatral se condensan en 304 páginas que suponen un magnífico ejercicio de lo que es la investigación *desde* o *a partir* de la práctica artística, también llamada investigación performativa, y a la vez nos abre la puerta a nuevas y sugerentes vías para el estudio de la interpretación escénica y el entrenamiento actoral.

Atrás quedan sus libros, fundamentales para la pedagogía del actor de finales del XX y principios del XXI, como *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play* (2000), *Acting (Re) Considered* (2002), *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavski* (2009) o junto a Jerri Daboo y Rebecca Loukes, *Acting. Psychophysical Phenomenon and Process* (2013), al igual que innumerables capítulos de libros y artículos científicos en revistas especializadas de prestigio internacional.

Zarrilli ha representado el claro ejemplo de artista-investigador que ha desarrollado un pensamiento riguroso y profundo sobre la actuación, alternativo a la denominada actuación psicológica, a partir del entrenamiento psicofísico del intérprete a través de la interacción efectiva de técnicas orientales y occidentales para construir un *bios* escénico desde la presencia y el presente. Dicha conceptualización a partir de la

práctica se ha ido entrecruzando a lo largo de los años con teorías del conocimiento que le han ido proporcionando unas bases y fundamentos teóricos a su investigación artística. Es el caso del libro *(Toward) A Phenomenology of Acting* donde se plantea un marco de pensamiento desde la fenomenología para comprender el proceso actoral.

El prefacio escrito por el reconocido filósofo Evan Thompson ya pone de manifiesto una idea básica para la comprensión del volumen: estamos ante una obra que habla de la cognición como *enacción* y plantea la fenomenología desde la perspectiva de la teoría enactiva defendida por el propio Thompson, juntamente con Eleanor Rosch, Francisco Varela o Humberto Maturana, en conexión con la noción de *acción corporizada* (*embodied action*). De hecho, una vez leído y analizado el contenido del texto de Phillip Zarrilli podríamos rebautizarlo con el título de: *Hacia una teoría enactiva de la actuación*, pues todos los conceptos que se discuten son nociones fundamentales que dicha teoría investiga.

Recordemos que la vía enactiva se presenta integrada en las teorías de la denominada como nueva ciencia cognitiva o ciencia cognitiva postcognitivista, que propone una alternativa al cognitivismo clásico. A partir de las tesis fenomenológicas sobre la experiencia humana expuestas por el filósofo Maurice Merlau-Ponty, Francisco Valera y Humberto Maturana elaboran su teoría de la *enacción* planteando la cognición como *acción corporizada* y superando la contraposición existente entre percepción y acción. Estos nuevos horizontes suponen la comprensión del ser humano como cuerpo-mente en acción a partir de esquemas sensoriomotores en retroalimentación constante con el entorno que les rodea. Autores como Alva Noë, George Lakoff, Mark Johnson, Tim Ingold o Shaun Gallaguer son claros exponentes actuales de esta perspectiva de pensamiento relacionada con las ciencias cognitivas. Su transposición al mundo de la interpretación actoral hace que nos planteemos una actuación desligada de la separación cuerpo y mente dando máxima importancia a la parte motora del ser humano y su condición relacional con el medio como fuente de los procesos creativos a partir del trabajo psicofísico que hace el actor como núcleo para su formación y creación.

El interés de Phillip Zarrilli por las tesis enactivas y fenomenológicas no es nuevo, ya se destacaba en publicaciones científicas de años anteriores, concretamente en artículos redactados para la revista *Theatre Journal*, como marco teórico de reflexión a partir del estudio del entrenamiento actoral. De alguna manera, *(Toward) A Phenomenology of Acting*

se presenta como un volumen recolector de todas estas inquietudes perfectamente estructurado e interconectado con los diferentes montajes escénicos que el profesor de la universidad de Exeter fue creando a lo largo de su carrera artística.

Partiendo de la idea básica, fundamental en el pensamiento de Zarrilli, de la comprensión de la actuación como fenómeno y como proceso, el volumen se articula en una introducción y siete capítulos. En cada uno de estos apartados se discuten diferentes aspectos de la teoría interpretativa en relación con la perspectiva fenomenológica, a saber: el sentir como comunicación experiencial, el actor como cuerpo-mente vivido/viviente (*lived bodymind*), la atención y la percepción en relación con la acción, el *self* o la subjetividad y el trabajo del intérprete, el cuerpo sonoro o el proceso de la imaginación. Todas las reflexiones y discusiones teóricas son ejemplificadas con trabajos prácticos propios a partir del estudio de la escenificación de diferentes obras y el análisis de su proceso de creación desde el entrenamiento hasta la representación, pasando por la fase de ensayos.

En los primeros capítulos, Zarrilli presenta la actuación como proceso fenomenológico, entendiendo que el entrenamiento del actor debe ir enfocado a la activación de su cuerpo y su mente a la vez, en simbiosis, para poder trabajar la acción real sobre la escena desde la integridad psicofísica, es decir, desde la implicación del cuerpo-mente en la ejecución de la partitura. El actor necesita entrenar a la vez las dos dimensiones expuestas para llegar a la acción conjunta desde su trabajo psicofísico. Lo que caracteriza el trabajo creativo del intérprete es la utilización unificada de las energías tanto físicas como mentales, tal y como lo expresó en otra de sus obras, la conocida *Psychophysical Acting*. En los dos primeros capítulos también resalta la importancia de la concepción de la actuación como proceso dinámico, dicha noción encuentra su sustrato teórico actualmente en los modelos de los llamados *sistemas complejos*. La exposición que las diferentes relaciones y conexiones de las partes provocan que emerja un evento sin que se pueda reducir a ellas, hace que hablemos de sistemas emergentes y de perspectivas corporizadas que nos llevan hacia el tratamiento del proceso creativo del actor desde las ciencias de la complejidad.

Teniendo en cuenta las tesis fenomenológicas de Merleau-Ponty respecto a la percepción corporal y el entorno que da lugar a la experiencia subjetiva, Zarrilli destaca la necesidad por parte del actor de comprender

la actuación como *experiencia vivida* a partir del entrenamiento desde su cuerpo-mente de la atención, la conciencia corporal, la conciencia sensorial, el flujo energético, la escucha o la cualidad. Todo ello da lugar a la configuración de un cuerpo-mente viviente/vivido (*lived bodymind*) o *leib*, en contra de un cuerpo únicamente físico, *körper*, tal y como se define desde los parámetros fenomenológicos. El actor *habita* ese cuerpo vivo a partir de su experiencia sensorial en retroalimentación con el medio. Y para despertar todas estas potencialidades está el entrenamiento actoral. El profesor de la universidad de Exeter siempre ha destacado la importancia de la formación interpretativa a través de las artes marciales orientales del *kalarippayattu* indio y el *taiqiquan* chino como entrenamiento psicofísico pre-performativo. Dicha activación pre-expresiva del actor nos permite configurar su *bios* escénico para construir, posteriormente, la partitura de acciones que conformará su dramaturgia específica. Ello lo ejemplifica con los montajes de *Acts Without Words* de Samuel Beckett y *The Water Station* de Ota Shogo´s

En el capítulo tercero dedicado a la percepción y la atención en acción, se incide en las tesis del filósofo Alva Noë para destacar el hecho perceptivo como primer escalón del entrenamiento actoral desde su dimensión motora. "It is something we do", señala Zarrilli. A partir de esta perspectiva de estudio, los procesos de percepción se presentan profundamente condicionados por patrones motores, por nuestras modalidades de interacción con el ambiente circundante, pudiendo hablar de *potencialidades de acción* implicadas en el mismo proceso perceptivo.

El cuarto capítulo se centra en la subjetividad y las teorías del *self* aplicadas a la actuación y su relación con la noción de personaje. Partiendo de la definición de Evan Thompson que entiende el *self* como un proceso experiencial del sujeto en constante cambio, Zarrilli habla de diferentes *selves* que componen nuestra personalidad: un *self* que posee el principio de identidad, un *self* como construcción narrativa que siempre está en revisión, puede ser revisado, y un tercer *self* pre-reflexivo desde la subjetividad sensoriomotora y la dimensión experiencial. La investigación práctica de estos tres niveles se realiza a partir de un espectáculo de creación colectiva denominado *The 9 Fridays* y la obra de Jean Genet *The Maids*. Por otra parte, el quinto capítulo plantea el cuerpo sonoro y la dimensión activa del habla, diferenciando el lenguaje "que dice" del lenguaje que "puede hacer" (*can do*). Este último nos conecta con la *acción vocal* referenciada por los maestros de la interpretación escénica del siglo

XX: hacer con la palabra. Se destaca la importancia del valor performativo del habla escénica, es decir, la palabra como acción corporizada. Para Zarrilli, desde la perspectiva fenomenológica, la voz se presenta a partir de la experimentación de sus cualidades sonoras (vibración, tono, frecuencia, ritmo) provocando un juego fisiológico y a su vez imaginativo que nos adentra en el juego creativo del actor. Esa dimensión refuerza la actuación psicofísica del intérprete provocando un proceso de conocimiento adquirido *a través* del cuerpo.

Dicha noción del conocimiento adquirido *a través* del cuerpo también será aplicada a la hora de hablar del proceso de la imaginación en la actuación, que es abordado en el capítulo sexto del volumen. Desde la óptica de la teoría enactiva, imaginar es un acto psicofisiológico consecuencia de la integridad del cuerpo-mente y basado en esquemas sensoriomotores creados a partir de la interacción con el entorno. Phillip Zarrilli desde la perspectiva fenomenológica de la actuación defiende una *imaginación corporizada* (*embodied imagination*), una imaginación *a través* del cuerpo. Dicha perspectiva presenta la imaginación como un acto que se conecta totalmente con el cuerpo del actor y se proyecta sobre la escena a través de la acción y las calidades del movimiento. Todo ello lo ejemplifica con creaciones escénicas propias como *Speaking Stones* o *Told by the Wind*, trabajos orientales de *kathakali* hindú o técnicas interpretativas occidentales como la de Michael Chéjov. Este proceso de imaginación corporizada supone una vía de transformación para el intérprete.

Finalmente, el séptimo capítulo aborda la noción fenomenológica de intersubjetividad respecto a la actuación basada en la co-presencia del hecho escénico. La intersubjetividad es entendida para Zarrilli como un proceso intercorporal entre actor-actor, actor-director-dramaturgo y actor-espectador, todo ello para conformar diferentes espacios de interacción cuerpo-cuerpo que se producen y retroalimentan durante el proceso interpretativo. El trabajo con «los otros» y su dimensión ética para producir el hecho performativo suponen una preocupación para el profesor de Exeter, que plasma en el último capítulo del volumen. También cabe destacar que el libro finaliza con un apéndice donde se presenta una nota histórica sobre el nacimiento y evolución de la fenomenología y los diferentes ámbitos y métodos de estudio que ha ido desarrollando a lo largo de las décadas, así como sus aplicaciones para la investigación de las artes escénicas.

El libro de Phillip Zarrilli supone un pensamiento maduro y sólido sobre la actuación forjado a través de los años desde la investigación artística. Es un camino, una vía de estudio, para comprender el complejo mundo de la interpretación escénica, tal y como hicieron desde Stanislavski creadores-pedagogos como Meyerhold, Chéjov, Grotowski, Adler, Lecoq, Barba o Bogart. Zarrilli hizo su camino, realizó su búsqueda y dejó su legado tanto teórico como práctico. Legado que continúan enseñando sus alumnos, como es el caso de la profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) Sol Garre, pero innovando y trabajando desde otros puntos de vista a partir de las enseñanzas que les proporcionó el maestro. Él durante su vida siguió una vía y llegó a un punto en la pedagogía teatral, esa es su herencia. *(Towards) A Phenomenology of Acting* es un claro ejemplo de ello. Ahora les corresponde a los herederos de sus conocimientos escénicos seguir indagando, experimentando y trazando nuevas rutas para el estudio de la interpretación actoral.

Martín B. Fons Sastre
Universidad Loyola Andalucía.

NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:
   Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.
   Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.
   Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.
   Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencia en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* 9, 8-20.

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor.).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138
E-mail: publicaciones@resad.es
Web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT