



PHILOLOGIA HISPALENSIS

ESTUDIOS LITERARIOS

2022 | VOL. XXXVI **2**

PHILOLOGIA HISPALENSIS

AÑO 2022
VOL. XXXVI/2

ESTUDIOS LITERARIOS



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EVALUACIÓN DE ORIGINALES: Los originales se someten a una evaluación ciega, un proceso anónimo de revisión por pares, siendo enviados a evaluadores externos y también examinados por los miembros del Consejo de Redacción y/o los especialistas del Consejo Asesor de la Revista.

PERIODICIDAD: Anual en formato tradicional y en formato electrónico.

PUBLICACIÓN EN INTERNET: <<https://editorial.us.es/es/revistas/philologia-hispalensis>>, <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

BASES DE DATOS: *Philologia Hispalensis* se encuentra indexada en CARHUS Plus+2018, DIALNET, DOAJ, Dulcinea, Index Islamicus, Latindex 2.0 (100% de los criterios cumplidos), MIAR (ICDS 2022 = 10), MLA, REDIB, SCOPUS, ERIHPLUS y ANVUR (Clase A).

ENVÍO DE ORIGINALES Y SUSCRIPCIONES: Las colaboraciones deben enviarse a través de <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

DIRECCIÓN DE CONTACTO: Secretariado de la Revista *Philologia Hispalensis*, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, C/ Palos de la Frontera, s/n, 41004 Sevilla; o bien al correo electrónico <philhisp@us.es>

INTERCAMBIOS O CANJES (BIBLIOTECAS UNIVERSIARIAS): Solicitense a Editorial Universidad de Sevilla o al Secretariado de la revista <philhisp@us.es>.

© De los autores y Editorial Universidad de Sevilla

PORTADA: referencias.maquetacion@gmail.com

DEPÓSITO LEGAL: SE-354-1986

ISSN: 1132 - 0265 / eISSN 2253-8321

Maquetación: referencias.maquetacion@gmail.com

IMPRIME: Podiprint

DISTRIBUYE: Editorial Universidad de Sevilla, Porvenir, 27, 41013 Sevilla

EQUIPO EDITORIAL

Directora: Yolanda Congosto Martín, Universidad de Sevilla, España
Secretaria: Leyre Martín Aizpuru, Universidad de Sevilla, España
Editoras: Salomé Lora Bravo, Universidad de Sevilla, España
Natalia Silva López, Fundación Pública de Estudios Universitarios “Francisco Maldonado” de Osuna, España

Coordinadora de Reseñas: Amparo Soler Bonafont, Universidad Complutense de Madrid, España

Consejo de Redacción:

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla, España
Elisabetta Carpitelli, Université Stendhal - Grenoble Alpes, France
Antonio Luis Chaves Reino, Universidad de Sevilla, España
Marianna Chodorowska-Pilch, University of Southern California, USA
Yves Citton, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, France
Ninfa Criado Martínez, Universidad de Sevilla, España
María Dolores Gordón Peral, Universidad de Sevilla, España
Isabel María Íñigo Mora, Universidad de Sevilla, España
Manuel Maldonado Alemán, Universidad de Sevilla, España
Daniela Marcheschi, Università degli Studi di Perugia, Italia
Pedro Martín Butragueño, Colegio de México, México
Miguel Ángel Quesada Pacheco, Universitetet I Bergen, Norge
Angelica Valentinetti, Universidad de Sevilla, España
Alf Monjour, Universität Duisburg-Essen, Deutschland
María José Osuna Cabezas, Universidad de Sevilla, España
Fátima Roldán Castro, Universidad de Sevilla, España
Antonio Romano, Università degli Studi di Torino, Italia
Juan Pedro Sánchez Méndez, Université de Neuchâtel, Suisse
María Luisa Siguán Boehmer, Universitat de Barcelona, España
José Solís de los Santos, Universidad de Sevilla, España
Modesta Suárez, Université de Toulouse-Le Mirail, France
María Ángeles Toda Iglesia, Universidad de Sevilla, España
José Agustín Vidal Domínguez, Universidad de Sevilla, España
María Jesús Viguera Molins, Universidad Complutense de Madrid, España
Adamantía Zerva, Universidad de Sevilla, España

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Francisco Alcina Rovira, Universitat Rovira i Virgili, España
Gerd Antos, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Deutschland
Gianluigi Beccaria, Università degli Studi di Torino, Italia
Isabel Carrera Suárez, Universidad de Oviedo, España
Carmen Herrero, Manchester Metropolitan University, England
Anna Housková, Univerzita Karlova, Česká Republika
Dieter Kremer, Universität Trier, Deutschland
Xavier Luffin, Vrije Universiteit Brussel, Belgique
Roberto Nicolai, Sapienza - Università di Roma, Italia
Marie-Linda Ortega, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France
Deborah C. Payne, American University, USA
Carmen Silva-Corvalán, University of Southern California, USA
Alicia Yllera Fernández, UNED, España

CONSEJO ASESOR

ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS

Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Universidad Autónoma de Madrid, España

Pilar Lirola Delgado, Universidad de Cádiz, España

Celia del Moral Molina, Universidad de Granada, España

FILOLOGÍA ALEMANA

Georg Pichler, Universidad de Alcalá, España

Marta Fernández-Villanueva Jané, Universitat de Barcelona, España

María José Domínguez, Universidade de Santiago de Compostela, España

FILOLOGÍA CLÁSICA - LATÍN

Jesús Luque Moreno, Universidad de Granada, España

José Luis Moralejo Álvarez, Universidad de Alcalá de Henares, España

Eustaquio Sánchez Salor, Universidad de Extremadura, España

FILOLOGÍA CLÁSICA - GRIEGO

Didier Marcotte, Université Sorbonne Paris, France

Maurizio Sonnino, Sapienza-Università di Roma, Italia

Stefan Schorn, Université Catholique de Louvain, Belgique

FILOLOGÍA FRANCESA

Dolores Bermúdez Medina, Universidad de Cádiz, España

Monserrat Serrano Mañes, Universidad de Granada, España

María Luisa Donaire Fernández, Universidad de Oviedo, España

FILOLOGÍA ITALIANA

Giovanni Albertocchi, Universitat de Girona, España

Cesáreo Calvo Rigual, Universitat de València - IULMA, España

Margarita Borreguero Zuloaga, Universidad Complutense de Madrid, España

LENGUA ESPAÑOLA

Emilio Montero Cartelle, Universidade de Santiago de Compostela, España

Antonio Salvador Plans, Universidad de Extremadura, España

Antonio Briz Gómez, Universitat de València, España

LENGUA INGLESA

Emilia Alonso Sameño, Ohio University, USA

Carmen Gregori Signes, Universitat de València, España

Nuria Yanez-Bouza, Universidade de Vigo, España

LINGÜÍSTICA

Ángel López García, Universitat de València, España

Eugenio Martínez Celdrán, Universitat de Barcelona, España

Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid, España

LITERATURA ESPAÑOLA

Pedro M. Cátedra, Universidad de Salamanca, España

Flavia Gherardi, Università degli Studio di Napoli Federico II, Italia

Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Teodosio Fernandez, Universidad Autónoma de Madrid, España

Noé Jitrik, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Edwin Williamson, Oxford University, Inglaterra

LITERATURA INGLESA

Luis Alberto Lázaro Lafuente, Universidad Alcalá de Henares, España

Ricardo Mairal Usón, UNED, España

Carme Manuel Cuenca, Universitat de València, España

TEORÍA DE LA LITERATURA

José Domínguez Caparrós, UNED, España

Antonio Garrido Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España

Isabel Paraiso Almansa, Universidad de Valladolid, España

REVISORES DEL VOLUMEN 36, NÚMERO 2 (2022). ESTUDIOS LITERARIOS

Han actuado como revisores anónimos para uno o más artículos de este número, tanto los aceptados como los rechazados, los siguientes investigadores:

Anxo Abuín González (Universidad de Santiago de Compostela)
Enrique Baena Pena (Universidad de Málaga)
María Bastianes (Universidad de Leeds)
Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)
Maria D'Agostino (Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa)
Flavie Fouchard (Universidad de Sevilla)
Flavia Gherardi (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Claudio Felipe González Alcázar (Universidad Complutense de Madrid)
Paulo Gatica Cote (Universidad de Santiago de Compostela)
Isabel Guerrero Llorente (UNED, Instituto del Teatro de Madrid)
Jorge Mojarro Romero (Universidad de Santo Tomás, Manila)
Mónica Molanes Rial (Universidade de Vigo)
Cristina Oñoro Otero (Universidad Complutense)
Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid)
Isabelle Reck (Universidad de Strasbourg)
Milena Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Granada)
Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)
Cristina Tamames Gala (Universidad de Santiago de Compostela)
Gonzalo Toledo Albornoz (Université de Strasbourg)

ÍNDICE

Sección Monográfica. Teatro y feminismo en el siglo XXI. España y Latinoamérica / <i>Theatre and feminism in the 21st century. Spain and Latin America</i>	13
Presentación. Por una escena feminista desde el sur / <i>For a feminist theatre from the south</i>	15
Diana González Martín (Aarhus University)	
Belén Tortosa Pujante (Université de Strasbourg)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.01	
Artículos	
Prácticas feministas en la enseñanza de la escenografía: algunas perspectivas abiertas / <i>Feminist practices in the teaching of scenography:some open perspectives</i>	23
Alicia-Elisa Blas Brunel (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.02	
La influencia de Santa Teresa de Jesús en el teatro español contemporáneo: escritura, confesión y delirio subversivo / <i>The influence of Santa Teresa de Jesús on contemporary spanish theater: writing, confession and subversive deliriousness</i>	37
M.ª Dolores Blasco Mena (Universidad Carlos III de Madrid)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.03	
Diversidad de género en el franquismo: Josita Hernán y su compañía de comedias (1941-1950) / <i>Gender diversity during the francoism: Josita Hernán and her theatre company (1941-1950)</i>	55
Alba Gómez García (Universidad Carlos III de Madrid)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.04	
Género y estructura capitalista-patriarcal en la escena latinoamericana / <i>Gender and patriarchal capitalist structure in latin american theater</i>	69
Lola Proaño Gómez (Instituto de Investigación Gino Germani, Universidad de Buenos Aires)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.05	

Tragedia, humor y feminismo en la dramaturgia de Diana M. De Paco / *Tragedy, humour and feminism in the theatre of Diana M. De Paco* 87
M.ª Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.06>

Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las poéticas de lo real / *Marianella Morena and Lola Arias: memory and testimony from the poetics of the real* 105
Alba Saura-Clares (Universitat Autònoma de Barcelona)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.07>

Varia

La presencia de Emmanuel Bove en España en la primera mitad del siglo xx / *Emmanuel Bove in Spain in the first half of the twentieth century* 125
Azucena Macho Vargas (Universidad de Zaragoza)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.08>

Un ramillete en miniatura en la Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. *Brancacciano Vi B 19*): un nuevo testimonio de la poesía de Acuña, Castillejo, Espinel y Gracia Dei / *A poetic miscellany in the Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. Brancacciano Vi B 19): a new testimony of the poetry of Acuña, Castillejo, Espinel and Gracia Dei* 141
Antonietta Molinaro (Università di Napoli Federico II)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.09>

The study of literary topoi as an area of comparative literature: the case of “murder for love” / *El estudio de los tópicos literarios como área de la literatura comparada: el caso del “asesinato por amor”* 173
Zahra Nazemi (Universidad Razi y Universidad de Córdoba)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.10>

Reseñas de libros

- Val flores: *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría.*
Madrid: Continta Me Tienes, 2021, 388 pp. ISBN: 978-84-122760-4-6..... 197
Gabriela Cordone (Université de Lausanne)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.11>
- Cristina Oñoro: *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente.* Barcelona:
Penguin Random House, 2022, 495 pp. ISBN: 978-84-306-2441-6. 201
Isabel Guerrero Llorente (UNED, Instituto del Teatro de Madrid)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.12>
- Angélica Liddell: *Via Lucis.* Madrid: Editorial Continta Me Tienes y Besançon:
Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, pp. 172. ISBN: 978-84-944176-3-4..... 205
Cristina Tamames Gala (Universidad de Santiago de Compostela)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.13>
- Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra (comp.): *Evidencias. Las
otras dramaturgias.* Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron, 2020, 549 pp.,
ISBN: 978-956-9498-39-8. 209
Gonzalo Toledo Albornoz (Université de Strasbourg)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.14>

Sección Monográfica

**Teatro y feminismo en el siglo XXI.
España y Latinoamérica**

*Theatre and feminism in the 21st century.
Spain and Latin America*

Diana González Martín

Aarhus University

Belén Tortosa Pujante

Université de Strasbourg

(Coords.)



ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTACIÓN

POR UNA ESCENA FEMINISTA DESDE EL SUR*

FOR A FEMINIST THEATRE FROM THE SOUTH

“Necesitamos [...] una cantidad creciente de investigadoras, de dramaturgas y directoras cuyo hacer teatral plantee una crítica de las estructuras del teatro por un lado y por el otro genere la utopía de producir lo inimaginable” (Griselda Gambaro 1999: 211).

1. INTRODUCCIÓN

Resultan cada vez más numerosos los esfuerzos que desde los estudios de género se están gestando en la ampliación de ese elenco de mujeres silenciadas y olvidadas en la historia de la teoría feminista: desde el feminismo premoderno con la obra de Christine de Pisan, *La ciudad de las damas* (1405), un importante precedente y un hito en la polémica feminista en tanto que cuestiona el discurso de inferioridad de las mujeres; el feminismo moderno que ancla sus raíces en la Revolución francesa y las ideas ilustradas a través del movimiento sufragista, el feminismo socialista o anarquista; el neofeminismo de los años sesenta del siglo pasado que buscaba crear una nueva *mística de lo femenino* (Betty Friedan 1963) desde diferentes visiones como la liberal, la radical o anticapitalista; el feminismo de la diferencia, anclado en el desarrollo de los estudios culturales de los años ochenta, que critica el uso monolítico de la categoría mujer y amplía su espectro de reflexión hacia las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres (país, raza, etnicidad, preferencia sexual, etc.); hasta los actuales debates que se generaron en 2018 en España en torno a la propuesta de la ley transexual. A pesar de la heterogeneidad y amplitud de perspectivas que proyectan cada una de las diferentes

* Este trabajo se encuadra en las actividades del proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

olas del feminismo, todas comparten la necesidad de reescribir la historia o de empezar a contarla desde otros lugares, de componer otro canon, a través de la reivindicación de los derechos de las mujeres, pero también a partir de una reflexión en torno a los aparatos del sistema y a sus formas de funcionamiento, junto a una vindicación urgente de su transformación en nuevos imaginarios de relaciones posibles. Hoy el arte, la pedagogía, la teoría feminista y el activismo social comparten un espacio común de re-imaginación de lo femenino y de visibilización de lo oculto. El movimiento feminista encuentra en el teatro, la danza, la performance, la instalación, el arte relacional, etc. las herramientas de cambio para poner en práctica todo el aparato conceptual en torno al cual se construye el propio movimiento mediante el cuestionamiento de los ejes público-privado.

En *Contemporary Feminist Theatre* (1993), parafraseando a Linda Alcoff, Lizbeth Goodman señalaba la necesidad de hacer converger las diferentes posiciones dentro del feminismo que hagan del movimiento una estrategia de cambio que incluya aquellos cuerpos periféricos, invisibles, descentralizados y abandonados que se encuentran en muchos casos fuera de escena. Este monográfico pretende dar cuenta de esta misma diversidad a través del análisis del trabajo de mujeres muy diferentes entre sí que nos hablan a su vez desde lugares muy distintos: España y América Latina.

Los nuevos movimientos sociales feministas en América Latina suponen la indignación, la esperanza y la inspiración más grandes para la política en todo el mundo. «Ni una menos» comenzó en la marcha del 8 de marzo de 2015 en Buenos Aires y ha resonado desde entonces en todo el globo, del Cono Sur a los Estados Unidos y Canadá, pasando por España, Turquía y China. El detonante del movimiento, el feminicidio de Chiara Páez, hunde sus raíces en una lucha valiente, larga y perseverante por visibilizar y denunciar los asesinatos de mujeres por el patriarcado. La poesía de Susana Chávez, “Ni una mujer menos, ni una muerte más”, dio nombre al movimiento. Las denuncias en Ciudad Juárez a partir de los años noventa y las propuestas en el ámbito jurídico lograrían introducir el feminicidio en la ley en México en 2007. En Argentina, en 2012. Las explosiones sociales en Chile en octubre de 2019 coincidirían con las *flashmobs* de LasTesis replicadas también en varios lugares del mundo. Aprendizajes de pensadoras feministas como Rita Segato pudieron resonar en las calles en performances multitudinarias que en Santiago se realizaron frente a la institución de Carabineros: El violador eres tú.

El artículo “Género y estructura capitalista-patriarcal en la escena latinoamericana”, de Lola Proaño, se hace eco de estas luchas en su análisis de producciones de teatro *Esquinas en el cielo*, de Mariana Mazover, y *Mecánicas*, de Celina Rozenwurcel, ambas argentinas y ambas estrenadas en 2013, a través de una perspectiva interseccional y marxista. Proaño analiza también *Ya vas a ver* (2015) de la también argentina Susana Torres Molina. En ella la autora se centra en la violencia machista contra las mujeres que continuamente se naturaliza en nuestras

sociedades. La propuesta de Proaño trasciende el teatro, sin embargo, y entrecruza su análisis de las producciones argentinas con la acción de activismo “Femicidio es Genocidio”, realizada en las calles por el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo frente a Tribunales, al Congreso Nacional y a la Casa Rosada en Buenos Aires entre 2015 y 2019. Ciento veinte mujeres pusieron sus cuerpos desnudos como protesta contra los feminicidios ante las instituciones en las que se tratan jurídica y legalmente las denuncias de estos casos. Por último, Proaño analiza tres casos más de activismo que, a diferencia de en *Esquinas en el cielo* y *Mecánicas*, enfocan las demandas desde una crítica al sistema capitalista reclamando un cambio y no una integración de las mujeres en él. Ejemplos de este activismo antisistema son, según la autora, el uso de las canciones y la música en las *flashmobs* de LasTesis (Chile, 2019) y las acciones de ARDA (Argentina, 2015-), así como sus variadas formas visuales de denunciar la violencia machista: los ojos vendados en el caso de LasTesis y el grito de nombres de mujeres desaparecidas por parte de ARDA. Proaño señala que en estas acciones masivas de mujeres la protesta se realiza desde el cuerpo y entre los cuerpos, creando una causa política en el espacio público para visibilizar la invisibilización sistemática de las mujeres por parte del patriarcado. Para ello Proaño cita a Judith Butler y su noción de cuerpo relacional que logra hacer surgir una nueva subjetividad. La performatividad de estas producciones y acciones ya sea en teatros o en las calles, permite materializar la necesidad de un cambio político para la igualdad que ya está sucediendo, y con fuerza.

El artículo de Alba Saura Clares, que lleva el título de “Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las prácticas de lo real”, aborda las propuestas de las teatristas Marianella Morena y Lola Arias, provenientes de Uruguay y Argentina respectivamente, desde sus trabajos con testimonios de las memorias violentas y difíciles de las dictaduras militares en el Cono Sur a través de la estética de lo real. Como señala Alba Saura Clares las propuestas de Morena y Arias se enmarcan en una tendencia ya consolidada en América Latina que busca presentar la realidad en vez de representarla, corporizando la memoria y planteando así nuevas maneras de relacionarnos con el testimonio. El teatro documental cuenta con una larga tradición en América Latina, tan larga como en Europa, que inició en el estreno de *Pueblo rechazado*, escrita por Vicente Leñero y dirigida por Ignacio Retes en México en 1968, el mismo año en que Peter Weiss publicó su manifiesto en la Alemania de la posguerra. La autora explica como en *Antígona Oriental* de Marianella Morena convoca a veinte expresas políticas, a sus hijas y a exiliadas de la dictadura militar de 1973 para hacerlas dialogar sobre las heridas todavía abiertas. La *Antígona* de Sófocles aporta la tensión de lo ficticio respecto a las voces documentadas. Del referente clásico Morena conserva el coro creando un espacio polifónico en cuanto a la diversidad de testimonio y las formas escénicas. La crítica al discurso heteropatriarcal, que continúa siendo hegemónico en la transición a la democracia, señala

el trato diferencial a las mujeres durante la dictadura y después. Así el público es doblemente confrontado: en cuanto a la memoria y la posmemoria de la dictadura y en cuanto a las violencias contra las mujeres. En *Campo Minado/Minefield* (2016) de Arias el género documental se traduce, como comenta Alba Saura Clares, en el cotejo de testimonios de seis veteranos de la guerra de las Malvinas, tres argentinos y tres ingleses, que proponen su relato a los espectadores para que hagan su parte y contribuya a la exploración de este hecho histórico trascendiendo las visiones enemigas entre ambos bandos.

Por su parte, Alicia Blas contribuye al debate sobre una genealogía ampliada de las artes escénicas en donde, por un lado, reivindica el rol dramático del espacio escénico en la pedagogía sobre teatro, el cual, según la autora, ha cambiado poco desde principios del siglo XX, y, por el otro, reclama la inclusión de escenógrafas mujeres que aporten prácticas alternativas en la escena. En este artículo de Blas, se da un correlato entre la reivindicación epistemológica del espacio escénico como productor de sentido y la de la inclusión tanto de las escenógrafas mujeres, así como de género no binario, pertenecientes a cualquier etnia, rol, clase, edad, como productoras de conocimientos. Esta es la reivindicación feminista más profunda, ya que supone un giro en el campo mismo del conocimiento, todavía monopolizado por una forma eurocéntrica de comprender el aprendizaje basada en las dicotomías mente – cuerpo, razón – emociones, forma – contenido, cultura – naturaleza, maestro – estudiante, etc. Blas inserta esta forma de comprender la ciencia y el aprendizaje en una forma colonial de ver el mundo. Según la autora, la escenografía, así como lo femenino, desde la perspectiva eurocéntrica quedan relegados a un rol pasivo, subalterno. Por el contrario, Blas propone una forma de aprendizaje que subvierte la visión eurocéntrica y que defiende la horizontalidad, la interacción, el “conocimiento práctico” como motores de cambio social. La autora reclama a la diseñadora escénica Gunilla Palmstierna, cuyo trabajo de “creatividad conjunta” con su esposo, Peter Weiss, lo encumbró únicamente a él en detrimento de ella, y cita asimismo publicaciones recientes que están recuperando su memoria y su labor profesional, a saber: *Minnets spelplats (El patio de recreo de la memoria)* (2013) o *Women Like You Make a Man Impotent (Mujeres como tú hacen impotentes a los hombres)* (2014). Además de la exposición *Gunilla Palmstierna-Weiss: Vivid Scenes 1964-1984*, en el museo Moderna Musset de Estocolmo o reseñas en la revista *Art Forum*, que han contribuido a reclamar su importancia para las artes escénicas. A la estela de la visión innovadora de Gunilla Palmstierna, que supo transmitir en su “Carta abierta a Ingmar Bergman: Un decorado desnudo también es decorado” (1966), Blas menciona los proyectos contemporáneos de la directora de escena y profesora de escenificación en la RESAD, Ana Contreras, y de Elisa Sanz, fundadora y actual presidenta de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE). Ambas contribuyen según la autora a una práctica y un entendimiento de la escena feminista y reivindicador de una pedagogía otra.

En “Tragedia, humor y feminismo en la dramaturgia de Diana M. De Paco” María Ángeles Rodríguez-Alonso indaga en aquellas estrategias y recursos dramáticos recurrentes en la obra de la dramaturga murciana Diana M. de Paco que crean y visibilizan un discurso en femenino. Entendiendo el texto dramático como “lugar” desde el que se reproducen y transmiten las imágenes y mitos de nuestra tradición, espacio creador de relatos, el teatro también se presenta como instrumento capaz de deconstruir esos relatos y crear otros posibles. En este sentido, el teatro de Diana M. de Paco crítica los valores patriarcales que prevalecen en nuestra sociedad y visibiliza los discursos femeninos silenciados acompañados en más de una ocasión de un tono humorístico que impregna su obra de un fuerte sarcasmo. Rodríguez-Alonso nos detalla los temas y argumentos de la obra de De Paco (*Polifonía* (2001), *Lucía* (2002), *La metáfora* (2013), *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2015), *África. L* (2016), *Morir de amor* (2016), *Cassandra* (2015) y *Eva a las seis* (2019)) y se detiene a analizar aquellas estrategias dramáticas que devuelven la voz a la mujer como “la convivencia del elemento narrativo con el propiamente mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde una mirada femenina o la predilección por el monólogo dramático desde el que se recobra el pasado” mediante incursiones en el estilo directo e indirecto. A la manera de los grupos de concienciación feminista (consciousness raising Group) de los años sesenta donde las mujeres compartían sus experiencias y se ayudaban mutuamente, los monólogos-confesionales de estas mujeres se convierten en catalizadores para un despertar de conciencias. Como advierte Rodríguez Alonso las protagonistas de las historias de De Paco se dirigen a un interlocutor silencioso, generalmente de género masculino, desde unos espacios que se sitúan entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, en lugares inestables, pero en la búsqueda siempre de esa habitación propia desde la que dirigirse al mundo.

Una habitación propia es la que también buscó Santa Teresa de Jesús a lo largo de su vida. Icono indiscutible de la tradición mística, su figura se ha alargado y ensanchado de tal manera que aún hoy día se recupera y se recontextualiza como símbolo y modelo para la lucha feminista. En el artículo “La influencia de Santa de Jesús en el teatro español contemporáneo: escritura, confesión y delirio subversivo”, Lola Blasco, dramaturga e investigadora, elabora un repaso por la vida y obra de la de Ávila y analiza la huella que esta ha dejado en el teatro español contemporáneo con obras como *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera, en ambos casos dirigidas por sus autores con posterioridad, *Alma y Cuerpo* (2016), dirigida por Carlota Ferrer y con dramaturgia de José Manuel Mora, y *Muero porque no muero*, de Paco Bezerra. Si cada pieza analiza la obra de la Santa desde posicionamientos muy diferentes (político, espiritual, personal, subjetivo), Blasco, por su parte, ve en la lectura que el teatro español actual realiza del personaje de Santa Teresa como una suerte de “confesión pública” a través de la

cual crear otras formas de pensar e imaginar el mundo. Para la ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática Santa Teresa se convierte en una suerte de figura quijotesca de su tiempo que hace del discurso poético un discurso subversivo y de sus actos (la creación de la orden de las Carmelitas descalzas) una crítica de la ostentación religiosa de su época.

El último de los artículos de esta monografía, “Diversidad de género en el Franquismo: Josita Hernán y su compañía de comedias (1941-1950)”, de Alba Gómez, viene a colmar uno de los grandes vacíos que aún hoy presenta la historia del teatro español: el teatro hecho por mujeres. Su artículo completa un relato sesgado y contado hasta ahora en masculino. Gómez elabora, en primer lugar, una revisión de la historia del teatro español durante la posguerra donde la industria y la crítica tendían a menospreciar e invisibilizar el trabajo de las mujeres creadoras y analiza, en segundo lugar, la trayectoria teatral de la actriz, directora, empresaria, escritora y guionista Josita Hernán y su compañía de comedias. La figura de Hernán resulta imprescindible no solo para comprender el legado de las mujeres dramaturgas, directoras de escena, actrices, escenógrafas, productoras y empresarias del teatro durante la posguerra, sino también para ver en su proyecto artístico una iniciativa independiente, que hace de la diversidad de género y de la defensa de los derechos de la mujer su bandera. Esta defensa queda patente, en palabras de Gómez, a través de “la elección del repertorio, la interpretación, la apuesta por dramaturgas noveles y el propio desempeño profesional de Hernán” a través de un proyecto pensado por y para las mujeres.

Además de estos artículos que hacen aportaciones valiosas para comprender el feminismo desde la práctica escénica de artistas latinoamericanas y españolas contemporáneas, cuatro reseñas sobre publicaciones recientes dan muestra de qué ideas aporta la teoría a la misma causa. Los títulos son *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente* (2022), de Cristina Oñoro; *Evidencias. Las otras dramaturgas* (2020), de Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra; *Via Lucis* (2015), de Angélica Liddell; y *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría* (2021), de Valeria Flores. En el primero, Cristina Oñoro recuenta la historia desde los neandertales hasta nuestros días “con gafas violeta” y un lúcido sentido del humor. Denny, Agnódice, Cleopatra, la Malinche, Juana de Arco, Jane Austen, por solo citar a algunas de muchas, aparecen bajo una nueva luz mediante la cual Oñoro habla sobre el poder, la violencia, el amor, la literatura, el arte en clave feminista. Por su parte, Artés, Farías y Saavedra hacen una reivindicación similar a la de Oñoro pero centrada en textos de dramaturgas chilenas de los siglos XX y XXI, muchas de ellas desconocidas hasta el momento. En cuanto a *Via Lucis*, Angélica Liddell, referente indiscutible de la escena teatral contemporánea, recoge una serie de textos, poemas e imágenes que reflexionan sobre una nueva forma de espiritualidad en la línea de esa tradición mística de la que se hicieron eco figuras como Santa Teresas de Jesús. Finalmente, Valeria Flores se centra en los usos del lenguaje en los que se

reflejan jerarquías, categorizaciones, silencios, violencias. Con su propuesta Flores propone “gramáticas afectivas” que disputen el monopolio académico del conocimiento. Porque es desde tales propuestas, críticas y creativas, que estamos cambiando el mundo.

Diana González Martín

Aarhus University

Belén Tortosa Pujante

Université de Strasbourg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gambaro, G. (1999), Nuevas pasajeras: el teatro y los límites del género. En L. Borrás Castanyer (Ed.), *Utopías del relato escénico*, (pp. 207-211). Fundación Autor.
- Goodman, L. (1993), *Contemporary Feminist Theatre: to each her own*. Routledge



ESTUDIOS LITERARIOS

**PRÁCTICAS FEMINISTAS EN LA ENSEÑANZA DE LA ESCENOGRAFÍA:
ALGUNAS PERSPECTIVAS ABIERTAS**

FEMINIST PRACTICES IN THE TEACHING OF SCENOGRAPHY:
SOME OPEN PERSPECTIVES

ALICIA-ELISA BLAS BRUNEL

Real Escuela Superior de

Arte Dramático de Madrid

alicia.blasbrunel@educa.madrid.org

ORCID: 0000-0002-0630-2005

Recibido: 25-05-2022

Aceptado: 26-09-2022

RESUMEN

El lugar de lo teatral es un campo privilegiado para el estudio de cambios de mentalidades y permanencias, ya que en su propia definición entran en juego, de forma más evidente que en otras manifestaciones artísticas, las interdependencias entre definición espacial y constructo ideológico, emisión y recepción, forma y contenido. Su especificidad pone foco y añade perspectiva, literalmente, a muchas problemáticas colectivas e individuales a propósito de la definición de la identidad, la orientación y la institución imaginaria de la sociedad. De igual forma ocurre en su aprendizaje y enseñanza, especialmente en el campo de la escenografía y el diseño.

En el presente artículo reflexionaremos con perspectiva de género, y mediante una metodología inmersa en la práctica escenográfica y su docencia, sobre las exclusiones y ausencias que configuran nuestra cultura escénica, y como el discurso sobre el poder reflejado en ellas define el proceso de diseño.

Palabras clave: Enseñanza de escenografía, diseño crítico, pedagogías feministas, teatro español contemporáneo, ampliación del canon teatral.

ABSTRACT

The place of the theatrical is a privileged field for the study of changes in mentalities and ways of permanence, since in the very attempt to define it there come into play the interdependencies of such things as spatial definition and ideological construct, emission and reception, form and content, in a much clearer way than other artistic expressions. Its own

specificity puts focus and adds perspective, quite literally, to many collective and individual issues regarding the definition of identity, orientation, and that of society's imaginary institution. So it also happens in both its learning and teaching, particularly in the field of scenography and design.

In this article, we will reflect from a gender perspective and through a methodology embedded in scenographic teaching and practice, on the exclusions and absences that shape our scenic culture, and how the designing process is defined by the discourse on power they reflect.

Keywords: Teaching scenography, critical design, feminist pedagogies, contemporary Spanish theater, expansion of the theatrical canon

1. INTRODUCCIÓN: PROCESOS ESCÉNICOS Y LA FORMACIÓN DEL CANON TEATRAL

Decía la diseñadora escénica Raynette Halvorsen Smith, en *Perspectives on teaching Theatre*, que:

A diferencia de las artes visuales, la técnica y el proceso fundamentales para el diseño y la producción de escenografías no han cambiado significativamente desde hace casi cien años. La forma en la que mayoritariamente es presentado el proceso de diseño escénico se ha congelado en una tradición tan omnipresente que nos hemos vuelto ciegos a ella. Aunque el paisaje ha adquirido la apariencia de cambios de estilo con “miradas” tomadas de otras disciplinas como la arquitectura, la pintura y la escultura, en su esencia se ha mantenido sin cambios desde las prácticas esbozadas a principios de siglo por Craig, Appia y Robert Edmond Jones¹ (2001: 107).

Bien entrado el siglo XXI, la mayoría de los estudios de escenografía siguen sin haber evolucionado mucho respecto de lo descrito por la profesora norteamericana a finales del XX: al alumnado actual se le sigue escamoteando, quizás no de manera consciente, pero sí de forma sistemática, muchos datos, y la docencia se ejerce mayoritariamente desde una representación de la profesión en la que la diversidad brilla por su ausencia. Los escritos y obras de Jones (1887-1954), Adolphe Appia (1862-1928) y Edward Gordon Craig (1872-1966), más de veinte años después del comentario con el que iniciamos esta reflexión, siguen siendo el punto de partida de muchas de las escuelas y facultades del mundo, no solo anglosajonas, sino también de España y Latinoamérica. Pasando por alto unas personalidades llenas de puntos oscuros, que se siguen idolatrando y poniendo como ejemplo y modelo a las nuevas generaciones.

El objetivo de este artículo es continuar el debate abierto sobre cómo el estudio de una genealogía ampliada de las artes escénicas, que reivindique el rol dramático del espacio escénico² puede contribuir a que las profesiones teatrales

¹ Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de los textos citados no publicados en castellano son de la autora.

² Al hablar del espacio escénico hay que distinguir entre el espacio de la arquitectura teatral, que casi siempre está institucionalizado históricamente, y el espacio escénico propiamente dicho, o lugar

relacionadas con los aspectos técnicos y plástico-visuales encuentren su lugar como productoras de conocimiento y coautoras del espectáculo. Presentando una “reflexión en acción” (Schon 1992), y una práctica artística colectiva, alternativas al mito romántico del genio, eje y fundamento del actual sistema teatral. Ya que, más allá de lo injusta que es la falta de reconocimiento histórico y la apropiación de las aportaciones de las habitualmente excluidas del relato dominante, y por tanto del canon, —mujeres, personas no binarias, racializadas, no heteronormativas, neuroatípicas, profesionales de la técnica y de la artesanía, o procedentes de culturas no hegemónicas etc.—, estas discriminaciones nos anclan a una visión de las artes escénicas y sus procesos, así como del mundo y de las estructuras imaginarias que lo sustentan, demasiado simplificada y uniforme, que desatiende cuestiones fundamentales para la completa comprensión del hecho teatral, como son su carácter colectivo, efímero y relacional.

El teatro es una actividad eminentemente colaborativa, y, como afirmaba Anne Ubersfeld (1918-2010) en *La Escuela del Espectador*:

Aunque la preeminencia actual del director de escena lo convierte en el emisor privilegiado del mensaje propio de la representación, no debemos olvidar que el realizador es plural: a pesar de que sea el director el que dirija el equipo, no por ello puede prescindir del organizador del espacio (el escenógrafo), cuya función es decisiva, ya que la representación es, ante todo, un acontecimiento espacial. El escenógrafo produce un sistema de signos cuya coherencia hay que estudiar (1997: 29).

El análisis de ese sistema de signos producido por la escenografía, y el estudio de las influencias ética y estética de sus condiciones materiales y procesos, permite reivindicar dimensiones relegadas en la historia del pensamiento occidental, como las emociones, la materialidad y los afectos, para aplicarlas a una metodología del diseño escénico en clave feminista que tenga en consideración sus sistemas de producción, circulación y recepción, territorializados (Dubatti 2020) y situados (Haraway 1997), y permita la definición de nuevos imaginarios más apropiados para una sociedad más justa, diversa y sostenible.

2. RESITUACIÓN DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE ESPACIO ESCÉNICO Y SUS PROCESOS

Decía Isabel Campi, a propósito de la revisión del Movimiento Moderno en arquitectura, que, aunque no nos lleguen puntualmente en castellano todos los títulos que se publican sobre el tema en otros idiomas, “los estudios sobre diseño y género

de la acción dramática, aunque sea importante establecer relaciones entre ambos y haya que tener en consideración los ya clásicos trabajos sobre el tema de Bobes Naves (2001), Fisher-Lichte (1999), Carlson (1993) o Ubersfeld (1989), entre otros.

constituyen una de las líneas de trabajo más innovadoras en el panorama internacional de la teoría, la crítica y la historia del diseño” (Campi Valls 2002: 287). Algo similar podría aplicarse al diseño teatral: que las numerosas publicaciones existentes no sean de fácil acceso, o interés, para muchos docentes, no quiere decir que no existan, sino que, más allá de datos, informaciones o saberes concretos, es necesario resituar muchos conocimientos adquiridos, y por adquirir. Rosa Montero exponía sobre un programa europeo para la inclusión de los logros femeninos en los contenidos educativos —*Women’s Legacy: Our Cultural Heritage for Equity (Legado de las Mujeres: nuestro patrimonio cultural para la equidad)*—, que “El objetivo no era crear una historia feminista, sino una historia rigurosa, completa, en vez de la versión mutilada” (Montero 2022). Aquí tenemos ese mismo propósito —completar la genealogía existente—, pero con las dificultades añadidas por el carácter supuestamente menor de un tipo de trabajo, que, por su propia especificidad, y a diferencia de la literatura o las Bellas Artes, no cuenta con un soporte objetual imperecedero y una gran autoridad intelectual, sino la interdependencia con lo utilitario propia de las artes aplicadas.

Desde la perspectiva del *diseño como actitud* (Rawsthorn 2021) esa falta de autonomía es una ventaja. En el límite entre disciplinas y especialidades, las investigaciones sobre espacio escénico, más allá de los escenarios convencionales y desde las posibilidades abiertas por términos como *escenografía expandida* (McKinney & Palmer 2017), *lo escenográfico* (Hann 2019) o *práctica estética imbricada* (Ocampo 2007), nutren a los estudios teatrales de nuevas líneas de exploración en las que la vincularidad, la utilidad y el compromiso social no son factores negativos que socaban su identidad artística, sino, muy al contrario, lo que permite ampliar ese limitado canon y enfrentarse a una doble invisibilización: la de las mujeres y la de las personas que trabajan detrás y debajo de los escenarios, cuya coautoría artística y aportaciones conceptuales, incluso dignidad profesional y humana, relegada al servicio y a la subalternidad, cuesta reconocer académicamente, a pesar de que, como decía Marirì Martinengo:

Si se desplaza la atención del personaje, del acontecimiento y de la fecha al proceso que preparó el personaje, el acontecimiento o la fecha, entonces aparecen también las mujeres. Según esta hipótesis, la historia pasada (y también la presente) hay que verla como una serie de contextos relacionales en sí cumplidos, que viven de correspondencias, de herencias transmitidas y recogidas en el tiempo: una serie de cuadros que no se pierden de vista entre sí, porque un hilo se devana del uno al otro (2010: 19).

En las artes escénicas esos procesos de preparación mencionados están en salas de ensayo, oficinas y talleres en los que la presencia femenina siempre fue grande, aunque las historias que compartimos en nuestras aulas parezcan haberlo olvidado. Para adaptar la enseñanza que nos ocupa a la complejidad posmoderna, hay que

reevaluar los datos existentes y abordar creación, investigación y docencia desde un ejercicio constante de pensamiento crítico que cuestione el orden patriarcal neoliberal y sus jerarquías, en la línea de lo analizado por Eelka Lampe en “La paradoja del círculo: El encuentro creativo de Anne Bogart con las tradiciones interpretativas del Este de Asia” (2007: 159), al asociar la presencia de una “subjetividad feminista” en el trabajo de la célebre directora norteamericana y su influencia de filosofías y culturas asiáticas menos individualistas.

Los estudios culturales, la crítica poscolonial y el análisis con perspectiva de género son una buena opción para deconstruir la visión monolítica de lo que es importante, normal y necesario, que a menudo hace olvidar el trabajo en equipo y la creatividad conjunta. Tradicionalmente silenciadas, a pesar de la popularidad e influencia que en el pasado tuvieron, de la abundante documentación existente, y de la cantidad de mujeres y personas no binarias que se matriculan en nuestras aulas buscando referencias, las artistas, técnicas, artesanas, investigadoras y maestras escénicas siguen ocupando un injusto segundo plano en nuestros programas académicos, bibliografías y libros de texto; al despreciarse sus aportes teórico-prácticos, o al atribuirse sus hallazgos a otros. Un desprestigio que muchas veces se extiende a la audiencia femenina y a todo lo que se identifica con el *gusto popular*, al que, sin reparar en sus connotaciones etnocéntricas y clasistas, además de misóginas, se suele catalogar como inmaduro, no profesional, primitivo, salvaje y afeminado³. Y que, curiosamente, en lo referente a la materia aquí estudiada, es asociado a lo decorativo y prescindible de la escenografía, frente a la esencialidad racionalista de la acción y la iluminación abstracta propias de la estética de la modernidad. Sexismo, clasismo, y, como exponía bell hooks (2022), también racismo, están tan incrustados en la idea de lo universal planteada por los grandes reformadores escénicos del siglo XX, que aún condicionan la retórica del teatro actual, incluso en los campos educativos, artísticos y comunitarios más progresistas.

³ Como antigua estudiante de arquitectura, no puedo olvidar el paralelo rechazo que los padres fundadores de la arquitectura moderna tuvieron hacia el ornamento y el derroche decorativo, asociados a una misoginia, una homofobia, un etnocentrismo y un clasismo nada disimulados. Como muestra, solo recordar el célebre texto de Adolf Loos (1870-1930), *Ornamento y delito* de 1908 —aún considerado el documento fundacional del racionalismo arquitectónico— en el que, en un triple salto mortal propio de un representante avezado del poder heteropatriarcal colonial —hombre blanco centroeuropeo, de clase y edad media y heterosexual—, identifica el gusto por la ornamentación de mujeres, primitivos y *pervertidos*, u homosexuales, con el delito, la falta de moral y la escasa formación intelectual, ya que «la evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios» (Loos 1980: 44). A los ecos racistas, clasistas y sexistas de “esta disciplina del color”, Nicolas Mirzoeff (2003: 92-96) dedica un capítulo —“El blanco”—, en su libro *Una introducción a la cultura visual*, de muy recomendable lectura.

2.1. Un espacio vacío y blanco lleno de contenidos y significaciones oscuras

Más allá de interpretar el espacio escénico como mero signo lingüístico, o sistema de signos, y por supuesto de su efecto de localización, como denominaba Denis Bablet a “la hipótesis de que la definición de un espacio escénico sugiere voluntaria o involuntariamente un lugar más o menos coherente o identificable” (2001: 19), hay que tener en cuenta la influencia que el entorno, el lugar y la atmósfera ejercen sobre los seres humanos y sus ideas de poder, autoridad y espiritualidad, ya que “la naturaleza del enmarcado del espacio escénico y sus objetos contenidos sugiere y estimula las expectativas de la acción que está a punto de tener lugar” (Mckinney & Butterworth 2015: 104), y no solo a la inversa como se suele afirmar. Es decir, en vez de analizar el espacio como un elemento más “producido por el sentido” (Tordera 1999: 190), es también interesante hablar de él como un elemento preexistente, productor sustancial de este. Reivindicando con ello la esencia, además de lingüística y literaria, material y fenomenológica de lo teatral, y desmontando la lógica cartesiana contenido-forma, considerar que la falta de un epígrafe dedicado al espacio, más allá del entendido como mero contenedor o receptáculo, en la clásica tabla de 13 sistemas de signos propuesta por Kowzan, tiene connotaciones coloniales, como desarrolla Sam Trubridge (2013) en su propuesta de lo que denomina “escenografías nómadas”, frente a la “Terra Nullius” del espacio vacío.

Podemos encontrar, por tanto, razones estructurales, políticas y económicas, relacionadas con las dificultades históricas expuestas por Michel Foucault (1926-1984), para hacer del estudio del espacio un campo de conocimiento científico (Foucault 1980), de forma similar a la discriminación que la especificidad de la corporalidad femenina ha sufrido en la medicina y en la psicología. Es decir, con la idea, inscrita en la definición de la identidad moderna, de lo masculino como un universal atemporal y neutro, que es asumido como norma a partir de la cual plantear toda supuesta realidad objetiva (Criado Perez 2020). La propia descalificación del espacio, hecha por la tradición filosófica occidental, como algo inerte, inmóvil y pasivo —es decir: *femenino*—, frente a la dialéctica de la acción y el progreso propia de la masculinidad, contribuyó a que la escenografía se presente en un papel subalterno.

De alguna manera, el abstracto “espacio vacío” descrito con palabras que recuerdan a las que podrían ser utilizadas para hablar de un proceso colonizador, o de la penetración dentro de un contexto de depredación y violencia sexual —“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook 2012: 21)— funciona como un ente ficticio que recoge el ancestral terror misógino provocado por esa *cavidad primaria* (Kaplan 1973) que conecta, simbólica y semióticamente, el útero con la tumba (Eisler 2021), y estos con la embocadura teatral como puente de conexión con la otredad.

2.2. Entre el *ángel del hogar* y la *criada maga*, o la subalternidad de lo escenográfico

Si entendemos el teatro como algo más que literatura dramática, debería reconsiderarse la relevancia que las profesiones relacionadas con lo escenográfico han tenido históricamente, y reintegrar y reconocer en nuestros estudios el tipo de saber desarrollado desde el espacio escénico. Un tipo de conocimiento práctico que tampoco debería ser subvalorado si se quieren plantear relaciones más horizontales y justas en nuestras aulas, talleres y salas de ensayo, y tenemos en cuenta “el impacto de los proyectos, sobre qué supone *formar* a alguien” (Maceira Ochoa 2008: 220).

El arte escénico y su espacialidad son el reflejo de las condiciones materiales e ideológicas de su época, pero también pueden ejercer un papel prefigurador como promotores de cambios sociales y psicológicos, al manifestar y denunciar ciertos privilegios. Como decía Anne Surgers (2005: 85) si existe una dramaturgia fuerte y una estructura espacial fuerte —parte fundamental del código de representación teatral— es porque existe un poder simbólicamente fuerte. En una época como la actual, en la que el verdadero poder está deslocalizado en manos de grandes corporaciones transnacionales, reflexionar sobre en qué tipo de empoderamiento colaboramos con nuestras prácticas escenográficas, fuera y dentro de los escenarios, es importante. Sobre todo, porque esas construcciones sociales no se hacen solo gracias a discursos y posicionamientos estéticos, sino mediante procesos de producción y jerarquizaciones laborales, en muchos casos inconscientes y naturalizados: La interdependencia de técnica, concepto y proceso, que puede observarse en una disciplina como la del diseño escénico en la que los procedimientos colectivos de negociación y colaboración son tan relevantes (Roznowski & Domer 2009), ayuda a evidenciar la importancia del mantenimiento cotidiano. Permitiendo considerar los trabajos reproductivos y afectivos de la llamada economía de los cuidados, y no solo sus usos productivos. Ya que, como decía la comisaria e historiadora del arte Susana Blas (1969):

Ser feminista no implica solo abordar determinadas temáticas, sino cambiar las actitudes injustas [...] No sirve de nada que se programen exposiciones feministas en un museo si esa institución no cuida ni respeta a sus trabajadoras o mantiene actitudes paternalistas hacia ellas (*vid.* Velásquez 2021).

Afirmación que podríamos fácilmente hacer extensiva a instituciones como las teatrales donde la subalternidad está representada en gran medida por las profesionales relacionadas con los oficios técnicos que hacen un trabajo de sostenimiento invisible imprescindible, pero también por esos personajes femeninos arquetípicos, en cierta forma siempre marginales, creados desde premisas patriarcales para compensar la exclusión que las mujeres reales sufren en la sociedad desde el mítico origen del teatro occidental en la antigua Grecia (Case 1985). Por eso vamos a citar una muestra de una práctica habitual en la historiografía teatral, en la que

determinados hallazgos, descubrimientos o inventos hechos por comunidades, colectivos, o mujeres, más o menos anónimas para la historia al uso, son atribuidos a las grandes figuras masculinas consideradas padres de las artes escénicas. Este es el caso de Gunilla Palmstierna-Weiss: una trayectoria paradigmática, gracias a la cual se puede observar que muchos de esos olvidos no atañen solo al género, sino a lo que Denise Scott Brown (Nkana, Zambia, 1931) llama el desarrollo de la “creatividad conjunta” (Scott Brown 1992).

Al igual que en el caso de la arquitecta sudafricana, que reclamó en 2013, con gran apoyo de redes y medios de comunicación especializados incluso españoles y latinoamericanos, el Premio Pritzker que en 1991 habían concedido en solitario a su socio de estudio y esposo Robert Venturi, los mecanismos de exclusión de las mujeres del *star system* artístico parece que han empezado a resquebrajarse⁴. La gran ceramista, escultora en el espacio público y diseñadora escénica Gunilla Palmstierna (1928), también a avanzada edad, está viviendo ahora cómo la sociedad se hace eco de sus contribuciones en la obra de Weiss, Bergman o Brook. Datos sobre su verdadero papel, en la gestación, escritura y puesta en escena de *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, más conocida con el título abreviado de *Marat/Sade* (1963), empiezan a ser acreditados; poniendo en valor una participación que trascendió su trabajo como diseñadora de espacio y figurines, por los que ganó el premio Tony al mejor vestuario teatral en 1966, o como secretaria, asistente o asistenta de su pareja sentimental. Informaciones que ya habían sido expuestas con detalle en la autobiografía *Minnets spelplats (El patio de recreo de la memoria)* (2013) y en el documental que la televisión pública sueca le dedicó en 2014, significativamente llamado *Women Like You Make a Man Impotent (Mujeres como tú hacen impotentes a los hombres)*, pero que no trascendieron el ámbito escandinavo hasta que un gran museo como el Moderna Musset de Estocolmo, con la exposición *Gunilla Palmstierna-Weiss: Vivid Scenes 1964-1984*, comisariada por Emily Fahlén y Asrin Haidari, resaltara una obra en “la que arte, artesanía, tecnología y reflexión, se entrelazan a partir de la realidad material y el contexto, y no del ego” (Svensk 2019), y prestigiosas revistas internacionales como *Art Forum* la reseñaran como un nuevo “modelo de artista contemporáneo más allá de la idea del genio solitario (y generalmente masculino)” (2019).

Como en tantas otras parejas de autores, artistas y diseñadores “el papel de esposa parece haber prevalecido sobre el de colaborador, arquitecto o socio igualitario”

⁴ La propia Scott Brown (1992: 4-5) analizó en términos psicoanalíticos esos mecanismos, frecuentes en las escuelas de arquitectura y muy similares a los que podemos ver en las de arte dramático, y los relacionó con el proceso de identificación por parte del estudiantado con “un padre al que amar y odiar” que compensara las incertidumbres propias del acto creativo. Una herramienta compensatoria que para las mujeres es doblemente perjudicial y dañina, pues provoca un sentimiento de mayor inadecuación.

(Moreira 2021), por lo que ha sido difícil entender su personalidad artística fuera del marco de los estereotipos de la *de bella musa inspiradora* o del decimonónico *ángel del hogar* ofreciendo desinteresadamente “ayuda a su marido”, aunque su labor había abarcado complejas gestiones políticas, primeras ideas y trabajos como investigadora en París, que, desde la perspectiva actual, la harían coautora de la dramaturgia (De Rudder 2006).

Pero ¿por qué hemos tenido tan poca información sobre estos detalles, incluso en círculos supuestamente especializados, progresistas y defensores de la igualdad? Podría responderse que, a pesar de su protagonismo en las revueltas estudiantiles de la época y de su posterior notorio compromiso con la escena internacional más politizada de trabajadores de la cultura, la propia Palmstierna asumió voluntariamente una discreta posición por amor. O que quizás le parecía más importante utilizar el conocimiento colectivo propio del teatro para transmitir su mensaje político que brillar individualmente. Pero, también podríamos buscar otras razones. Puede que esos vacíos de conocimiento, al igual que ocurre con los trazados alrededor de las culturas no hegemónicas, distantes histórica, económica o geográficamente, cuenten más de la mirada de los y las analistas, de sus prejuicios y entornos, que de la persona, periodo o tema criticados. Ya que, este caso, nunca se dejó de reivindicar públicamente el estatus de la escenografía y de la mujer, frente al tópico del espacio vacío y del súper director masculino como único autor del espectáculo.

Más allá de excepciones que confirman la regla, como exponía Gerda Lerner, en *La creación de la conciencia feminista* (2019), es difícil para las mujeres acceder al saber y a la autoridad, sin la construcción de un discurso emancipador colectivo. Aquí estamos intentando hacerlo de alguna forma. Aunque sea doblemente difícil contar con información sobre las personas dedicadas a oficios escénicos o artesanos, sin derecho al reconocimiento propio de lo intelectual, y con la formación propia de la tradición gremial de las escuelas de oficios. Gunilla Palmstierna-Weiss, políglota y poderosamente formada intelectualmente, intentó contrarrestarlo con acciones y discursos como el de su famosa “Carta abierta a Ingmar Bergman: Un decorado desnudo también es decorado” (1966), con el que inauguró un debate público que se extendería a lo largo de más de 20 de años (de 1966 a 1989), y supuso su posterior participación como diseñadora en muchas de las más celebradas producciones e ideas teatrales del director sueco. Es decir, Bergman supo escucharla, y aprovechó sus ideas para el desarrollo de sus escenificaciones, aunque público y crítica no lo supieran, o no le dieran importancia.

Traducida y publicada en castellano a mediados de los años ochenta en la revista *El Público*, la lectura de aquella carta enviada a un periódico sueco hace casi 60 años, sigue siendo sorprendentemente actual y necesaria:

La estudiadísima escala de colores que construía la imagen, ¿no es esto escenografía? El espacio escénico desnudo, ¿no es escenografía? Los cambios que se logran con los movimientos de los ligeros paneles, ¿no son escenografía? La

reducción a los medios más sencillos y elementales, ¿no es posible únicamente cuando el escenógrafo domina a la perfección su oficio? Con un mínimo de recursos se utiliza el escenario al máximo. La impresión que yo tuve de la representación de *Un sueño* fue que todos los que colaboraron en ella habían creado una visión común a todos ellos ¿Puedes negar tú la existencia de esa colaboración? ¿Hubiera tenido la pieza el mismo efecto sin esa imagen que se creó para la representación? (Palmstierna-Weiss 1986: 25).

2.3. El espacio escénico como un círculo de potencia pedagógico abierto a la diversidad

Cuando hablamos de *efectos*, entran de nuevo los sesgos inconscientes utilizados para devaluar la importancia de los afectos en ellos y de ciertas aportaciones, que, en el caso de proyectos mixtos más tradicionales acaban siendo subsumidas por los grandes nombres representantes de la dirección o de la dramaturgia teatral, y en el de las propuestas planteadas desde posicionamientos alejados de la verticalidad, terminan despreciadas en los márgenes de la historia. Unas contribuciones que, por no remontarnos al carácter colectivo y anónimo de la producción estética de la Edad Media, en el caso español podría rastrearse hasta el Siglo de oro. Con colaboraciones tan relevantes como las de los *fontaneros reales*, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, con Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Afortunadamente, inscritos en el marco de la mayor sensibilización social hacia la diversidad, hoy tienen más resonancia un tipo de proyectos que esperamos sirvan de ejemplo a las nuevas generaciones de artistas e investigadoras de la escena. Vamos a citar dos proyectos actuales que sitúan ese nuevo-viejo papel de la escenografía como creadora de contenidos artísticos y políticos. Por una parte el de la directora de escena, profesora de escenificación en la RESAD de Madrid y doctora en filología Ana Contreras, con sus publicaciones sobre la puesta en escena en las comedias de magia y la figura de la *criada maga-escenógrafa* en el siglo XVIII (Contreras Elvira 2014), en las que se presenta un desconocido personaje protagonista de dos exitosas series de comedias de la época, y la conexión entre escenotecnia y magia como saberes artísticos y científicos, que pueden ser utilizados como instrumentos para revisar la subalternidad profesional y promover la igualdad de género y de clase, a través de la educación y el empoderamiento de las mujeres, en el teatro y en la sociedad en su conjunto.

Y, por la otra parte, los impulsados por la multigalardonada diseñadora y gestora cultural Elisa Sanz, fundadora y actual presidenta de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE), que, tras una larga trayectoria reivindicando el reconocimiento de los derechos de autoría de la escenografía y el figurinismo, en sus últimos tres proyectos junto a Inés Narváez y Mónica Runde con la compañía *10 & 10 —Dos de Gala, Vivo Vivaldi y Precipitados—*, participa, ya oficialmente, en todas las áreas creativas. Culminando una larga trayectoria como jefa técnica y

diseñadora escénica con un significativo trabajo delante de los focos, en el que su coautoría y protagonismo son reconocidos ante el público con la aparición de su rotunda presencia física sobre el escenario como directora-performer y bailarina.

3. CONCLUSIONES: ESBOZANDO UNA PERSPECTIVA FEMINISTA PARA ABORDAR LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL DISEÑO ESCÉNICO

Podemos concluir que, por su propia especificidad, todo proyecto de espacio escénico es una práctica de socialización, para público e intérpretes, pero también para el personal técnico y artístico. Una práctica que, desde su origen en occidente, supone la exposición de un dualismo que divide el mundo en parejas de opuestos —cultura y naturaleza, emisión y recepción, mente y cuerpo, occidental y oriental, masculino y femenino⁵, gran arte y artesanía o técnica—, que deberíamos analizar críticamente, junto con toda estructura binaria, incluyendo, la de género. No por casualidad, dos de los grandes teóricos de la escena moderna, Friedrich Nietzsche (2000) y Antonin Artaud (2001), plantearon como finalidad metafísica del drama “resolver la dualidad de los principios opuestos: La de Apolo y Dionisos, para Nietzsche, la de lo Masculino y lo Femenino para Artaud” (Dumoulié 2007: 19) y abogaron por reivindicar los componentes extratextuales del teatro, entre los que se encontraban un espacio escénico, que, frente a la estructura frontal propia del teatro a la italiana de proscenio, para ambos debía tener una configuración circular: centrípeta en el caso de Nietzsche, para el que el público debía rodear al espectáculo, y centrífuga en el caso de Artaud, que, sin embargo, creía que era el espectáculo el que debía envolver al público, “colocado en el seno del conflicto y de la violencia, encerrado en el círculo de la crueldad en el cual llega a ser la víctima” (Dumoulié 2007: 21).

Círculos de crueldad y exclusiones ha habido, y sigue habiendo, a lo largo de la historia de la civilización humana, pero también hay prácticas de lo contrario: entre la necesidad y la voluntad, podemos reivindicar las posibilidades emancipatorias del aprendizaje-enseñanza del espacio escénico conectándolo con los “círculos de la potencia” que Jacques Rancière describía en *El maestro ignorante* (2010, 25-29) y *El espectador emancipado* (2011). Especialmente útiles si estamos *emancipando*

⁵ Esta división es tal que, al margen de la aún omnipresente asociación entre *ejercicio de la autoridad, autoría* y masculinidad, que hace tan difícil concebir a una mujer como directora de escena y por tanto principal *autora* de un espectáculo, incluso hoy en día se mantienen diferencias reseñables en los sueldos de las profesiones teatrales, y audiovisuales, tradicionalmente feminizadas, como son las adscritas a las de los departamentos de vestuario y caracterización, frente a otras habitualmente masculinizadas, como son las de iluminación y fotografía, audiovisuales o maquinaria. Esto ocurre tanto en los teatros públicos españoles como en los grandes estudios de Hollywood, donde la reclamación de la equidad salarial ha llegado a la última edición de la entrega de premios de la academia, más conocida como Oscars, bajo el lema de “Pay Equity Now” y el *hashtag* #NAKEDWITHOUTUS.

espectadoras y *creadoras*, que gracias a una apreciación escenográfica de la realidad (Hann 2019) pueden contribuir a su configuración, o *worlding* (Stewart 2010).

De hecho, todas las grandes renovaciones escénicas tuvieron una extensión, más o menos significativa, en algún tipo de reforma de la arquitectura teatral y de la escenografía: Cuál corresponderá a la actualidad, les tocará decidirlo a las jóvenes generaciones, pero las más viejas tenemos la responsabilidad de facilitar esas transformaciones, considerando las peligrosas implicaciones que los procesos inconscientes en la enseñanza del diseño escénico pueden tener. Pues, como explicaba María Acaso en *Pedagogía Invisibles* (2018), siguiendo las ideas sobre la direccionalidad en la enseñanza de Elizabeth Ellsworth (2005), lo peor es la negación del contenido político inherente a los propios procesos artísticos, o de formación, al tratarlos como neutrales. Para evitarlo, es necesario hacer una verdadera “deconstrucción del proceso de diseño” (Halvorsen Smith 2001, 108) y poner atención en cómo los sistemas tradicionales de trabajo privilegian unas voces artísticas sobre otras. Empezando por el lugar de la palabra y los plazos a cumplir, y siguiendo por unas estructuras organizativas en las que la ideación abstracta, la textualidad y las propuestas o lecturas personales de dirección, parecen tener siempre prioridad, mientras se subvalora la influencia de los contextos, los espacios y los materiales. Olvidando con ello la potencialidad de la imagen y de las texturas en la configuración de discursos, y que muchas de esas referencias perdidas —experiencia en la acción artística y en las nuevas tecnologías, tradiciones feministas, y usos estéticos, sociales y políticos de otras culturas—, deben recuperarse para posibilitar el desarrollo de metodologías gracias a las cuales asumir que muchos de los planteamientos habitualmente naturalizados son convenciones culturales que hay que revisar, y, posiblemente, cambiar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. (2018). *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*. Los Libros de la Cararata.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Bablet, D. (2001). Para un método de análisis del espacio teatral, *ADE Teatro*, 86, 17-27.
- Bobes Naves, M. C. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativos de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco/Libros.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío*. Ediciones Península.
- Campi Valls, I. (2002). Diseño y género. Las aventuras de Venus en el reino de la razón, *On diseño*, N.º 232, 287-303.
- Carlson, M. (1993). *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornell University Press.
- Case, S. E. (1985). Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts, *Theatre Journal*, 37(3), *Staging Gender* (Oct), 317-327.
- Contreras Elvira, A. (2014). La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Ejemplar dedicado a:*

- Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*. Universidad de Cádiz, 20, 43-73.
- Criado Perez, C. (2020). *La mujer invisible. Descubre cómo los datos configuran un mundo hecho por y para los hombres*. Editorial Planeta.
- De Rudder, L. (2006). Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss. *L'Esthétique de la résistance, roman, le journal des lectures (2005-2006): Dossier Peter Weiss*. <https://remue.net/Rencontre-avec-Gunilla-Palmstierna-Weiss>.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro comparado*. Gedisa.
- Dumoulié, C. (2007). Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 4-5, 15-30.
- Eisler, R. (2021). *El cáliz y la espada: De las diosas a los dioses: culturas pre-patriarcales*. Capitán Swing.
- Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Akal.
- Fisher-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco Libros.
- Foucault, M. (1980). El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault. En J. Bentham, *El Panóptico*. La Piqueta.
- Halvorsen Smith, R. (2001). Deconstructing the Design Process: Teaching Scene Design Process Through Feminist Performance Art. En R. Halvorsen Smith, B. A. McConachie, R. Blair (Eds), *Perspectives on Teaching Theatre* (pp. 107-115). Peter Lang.
- Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*. Routledge.
- Haraway, D. (2004). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hooks, bell (2022). *Enseñar pensamiento crítico*. Rayo Verde Editorial.
- Kaplan, D. M. (1973). La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria. En V.V. A.A. *La cavidad teatral* (pp. 9-39). Anagrama.
- Lampe, E. (2007). La paradoja del círculo: El encuentro creativo de Anne Bogart con las tradiciones interpretativas del Este de Asia. En A. Celaya y Anne Bogart, *Los puntos de vista escénicos* (pp. 157-166). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Lerner, G. (2019). *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870*. Katakarak Liburuak.
- Loos, A. (1980). *Ornamentación y delito, y otros escritos*. Gustavo Gili.
- Maceira Ochoa, L. (2008). *El sueño y la práctica de sí. Pedagogía feminista, una propuesta*. El Colegio de México.
- Martinengo, M., Giraud, M. T. (2010). La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas, *DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual*, núm. 39, 19-32.
- McKinney, J. & Palmer, S., (Eds), (2017). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design (Performance and Design)*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Montero, R. (1 mayo 2022). Un tronar colosal, *El País*. https://elpais.com/eps/2022-05-01/un-tronar-colosal.html?event_log=fa.
- Moreira, S. (2021). Cómo el star system y el sexismo invisibilizaron la contribución de las arquitectas, *Plataforma Arquitectura*. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/958881/como-el-star-system-y-el-sexismo-invisibilizaron-la-contribucion-de-las-arquitectas>.
- Nietzsche, F. (2020). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza Editorial.

- Ocampo, E. (2007). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Icaria.
- Palmstierna, G. (1986). Carta abierta a Ingmar Bergman: Un decorado desnudo también es decorado, *Cuaderno dedicado a La visita del Dramaten. Strindberg-Bergman La señorita Julia-El Público*, 12 (marzo, 1986), 24-25.
- Rancière, J. (2010). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Laertes.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Ellago.
- Rawsthorn, A. (2021). *El diseño como actitud*. Gustavo Gili.
- Roznowski, R. & Domer, K. (2009). *Collaboration in Theatre: A Practical Guide for Designers and Directors*. Palgrave Macmillan.
- Scott Brown, D. (1992). Un lugar en la cumbre. Sexismo y estrellato en el mundo de la arquitectura. *Diseño Interior*, (14), 4-5.
- Schon, D. A. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el diseño en las profesiones*. Paidós.
- Surgers, A. (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Ediciones Antes del Sur.
- Svensk, F. (2019). Gunilla Palmstierna-Weiss: Moderna Musset Stockholm, *Art Forum*. <https://www.artforum.com/print/reviews/201908/gunilla-palmstierna-weiss-80898>.
- Tordera, A. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra.
- Trubridge, S. (2013). Terra Nullius: the nomad and the empty space. *Performance Research*, 18(3), 144-153.
- Uberfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- _____ (1997). *La escuela del espectador*. Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España.
- Velásquez, D. (2021). Entrevista a Susana Blas Brunel, PAC. *Plataforma de Arte Contemporáneo*. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-susana-blas/>.



ESTUDIOS LITERARIOS

LA INFLUENCIA DE SANTA TERESA DE JESÚS EN EL TEATRO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO: ESCRITURA, CONFESIÓN Y DELIRIO SUBVERSIVO

THE INFLUENCE OF SANTA TERESA DE JESÚS ON CONTEMPORARY SPANISH
THEATER: WRITING, CONFESSION AND SUBVERSIVE DELIRIOUSNESS

M.^a DOLORES BLASCO MENA
Universidad Carlos III de Madrid
mdblasco@hum.uc3m.es
ORCID: 0000-0001-7835-4915

Recibido: 18-01-2022

Aceptado: 16-09-2022

RESUMEN

Santa Teresa de Ávila (1515-1582) patrona de los escritores, mostró desde temprana edad una gran facilidad para la fabulación y para la persuasión, así como un gran deseo de ser la protagonista de su propia vida en un tiempo en el que las mujeres solo podían optar a roles secundarios. En el presente artículo se indaga en la vida y obra de esta escritora, así como en la influencia que su figura tiene en la literatura contemporánea, fundamentalmente en el teatro español.

La belleza con que Teresa de Cepeda narrará sus encuentros con el Amado, no sólo será motivo de inspiración para múltiples artistas dentro y fuera de la escena, sino que, además, logrará cambiar la realidad religiosa de su momento y la convertirán en la lideresa de una nueva orden, las carmelitas descalzas, en una época en la que el catolicismo poseía un gran poder político y económico.

Palabras Clave: Santa Teresa de Jesús, teatro contemporáneo, dramaturgia contemporánea, confesiones.

ABSTRACT

Saint Teresa of Ávila (1515-1582), patron saint of writers, showed from an early age a great facility for storytelling and persuasion, as well as a great desire to be the protagonist of her own life at a time when women were only eligible for secondary roles. This article investigates the life and work of this writer, and the influence that her figure has on contemporary literature, fundamentally on contemporary Spanish theater.

The beauty with which Teresa de Cepeda will narrate her encounters with the Beloved, will not only be a source of inspiration for multiple artists on and off the stage, but will also manage to change the religious reality of her time and make her the leader of a new order, the Discalced Carmelite nuns, at a time when Catholicism possessed great political and economic power.

Key Words: Saint Teresa of Jesus, contemporary theater, contemporary dramaturgy, confessions.

1. INFLUENCIAS LITERARIAS DE TERESA DE ÁVILA

Santa Teresa de Ávila (1515-1582) patrona de los escritores, mostró desde temprana edad, una gran facilidad para la fabulación y para la persuasión, así como un gran deseo de ser la protagonista de su propia vida en un tiempo en el que las mujeres solo podían optar a roles secundarios. A la edad de seis años, logró convencer a su hermano para que se fueran a tierras moriscas a ver si tenían suerte, les cortaban la cabeza y de esa forma se convertían en mártires. Por suerte, los encontraron en el pueblo de al lado y, tras la reprimenda de rigor, los devolvieron a casa. No obstante, la pequeña Teresa apuntaba ya maneras en cuanto a determinación y carácter, de ahí que cuando su padre se opuso a que se hiciera religiosa, sus esfuerzos fueron vanos y tuvo que aceptar la decisión de que Teresa no tenía interés alguno en casarse. La que luego se convertiría en la fundadora de la orden de las carmelitas descalzas, optó, sin embargo, por hacer de la escritura su refugio, y del delirio amoroso un espacio para la estrategia política, algo que puede verse en su obra más importante, el *Libro de la vida* (Santa Teresa 1991).

A lo largo de cuarenta capítulos (de fuerte influencia agustiniana), Teresa de Cepeda dará cuenta en el *Libro de la vida* de sus cada vez más frecuentes “arrobamientos” o éxtasis. La belleza con que narrará sus encuentros con el Amado, no sólo será motivo de inspiración para múltiples artistas, sino que, además, logrará cambiar la realidad religiosa de su momento, en una época en la que el catolicismo poseía un gran poder económico y político. Salvando los capítulos más técnicos, en los que la santa se dedica a instruir sobre la oración, el *Libro de la vida* podría dividirse, por así decirlo, en dos partes. Una primera parte de carácter autobiográfico en la que encontramos, en mayor medida, la influencia de San Agustín, en cuanto a su construcción y lenguaje; y una segunda parte donde es cada vez más frecuente su unión con Dios. Con relación a la primera parte, puede observarse, por poner un ejemplo, cómo la santa se queja y le pide que le fortalezca en frases que bien recordarían al momento anterior a la conversión del de Hipona:

Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrójeme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle (Santa Teresa 1991: 168).

Influencia que se constatará unas pocas páginas después: “En este tiempo me dieron las Confesiones de San Agustín” (Santa Teresa 1991: 172). Además, del mismo modo que el libro de Job va a tener una gran influencia en San Agustín, también Teresa encontrará en sus salmos el consuelo y la fortaleza para superar sus males provocados por sus constantes enfermedades:

Ahora me espanto y tengo por gran merced del Señor la paciencia que Su Majestad me dio, que se veía claro venir de Él. Mucho me aprovechó para tenerla haber leído la historia de Job [...] “pues recibimos los bienes de la mano del señor, ¿por qué no sufriremos los males?” (Santa Teresa 1991: 129).

Y es que Teresa de Jesús (pese a ser tachada de inculta por su imposibilidad como mujer de educarse en una Universidad) fue una gran lectora. Y aunque probablemente leyó poco¹, leyó bien. Primero las novelas de caballerías (Santa Teresa 1991: 101), según ella un mal vicio que le llegaría de manos de su madre, y luego de los buenos libros que le procuraba su padre. Por lo que, si Santa Teresa desconfiaba de algo, no era de los libros, sino de lo que ella llamaba los “medio letrados”, aquellos cuya ignorancia era lo suficientemente amplia como para no darse cuenta de que no podían interpretar los libros. Lo cual, teniendo en cuenta la censura de la época y que Teresa tenía que mostrar cuanto escribía a sus confesores, hace que este pasaje no pueda leerse sin cierta ironía:

Estava una persona de la iglesia que risidía en aquel lugar a donde me fui a curar, de harto buena calidad y entendimiento; tenía letras aunque no muchas. Yo comencéme a confesar con él, que siempre fui amiga de letras, aunque gran daño hicieron a mi alma confesores medio letrados (Santa Teresa 1991: 124).

El libro de la vida fue la obra más controvertida de la autora. Un libro incómodo para muchos. En primer lugar, por la libertad que emana (denuncia las malas prácticas que se llevan dentro de monasterios e iglesias), y porque en él la santa, como es propio de aquellos que siguen la corriente mística, asegura tener visiones (siempre con los ojos del alma, nunca con los del cuerpo), se funde con Dios. Esto hizo que muchos la tacharan de farsante: “Hartas afrentas y trabajos he pasado en decirlo, y hartos temores, y hartas persecuciones. Tan cierto les parecía que tenía demonio que me querían conjurar algunas personas” (Santa Teresa 1991: 377).

Y que, incluso, tuviera que responder algunas preguntas ante la Inquisición, que por aquella época perseguía con fiereza la herejía, algo que ha quedado registrado en el informe que Domingo Bañes hizo en 1575 para el Tribunal del Santo Oficio:

¹ Tal y como señaló Víctor García de la Concha en su conferencia dedicada a la santa en la Universidad de Oviedo, el 4 de Mayo de 2015.

Solo una cosa hay en este libro en que poder reparar, y con razón, basta examinarla muy bien, y es que tiene muchas revelaciones y visiones, las cuales siempre son mucho de temer, especialmente en mujeres, que son más fáciles en creer que son de Dios, y en poner en ellas la santidad (Domingo Bañez 1991: 557-558).

Finalmente, Teresa fue absuelta de los cargos. Aunque es probable que lo que de verdad molestase de ella no fueran tanto sus visiones, como el hecho de que fundase una nueva orden: las carmelitas descalzas; una orden en la que el voto de pobreza no encajaba con el *status* que querían tener algunos religiosos de la época; una orden que lograría extender por diecisiete países. Hay quien ha visto cumplido en este gesto, los sueños de Teresa de darse a las caballerescas. Tal y como recoge María Folguera en su texto dramático *La guerra según Santa Teresa*:

Hay un señor con barba en Alemania, André Stoller, que dice que Teresa no era ninguna enferma, no estaba loca, no era una histérica; dice que, en realidad, cumplió su ideal caballeresco, su fantasía de cuando era niña; se lanzó a conquistar diecisiete países, a poner su banderita y a ser la emperatriz de un territorio dibujado por ella. “Su obra se halla en el polo opuesto de toda pretendida patología. Se trata, por el contrario, de documentos de soberanía femenina triunfante” (Folguera 2015: 32-33).

María Folguera introduce aquí otro tema controvertido en cuanto a la santa, como lo es el hecho de su probable locura. La pasión que siente por Dios, sus constantes diálogos, así como las detalladas descripciones de sus encuentros, han sido para muchos el síntoma de una gran soberbia o, en el mejor de los casos, de una posible demencia. Muchos fueron los que se dirigieron a ella llamándola, de forma peyorativa, “visionaria”, aunque también es cierto que, por cuestiones políticas, convenía que se la considerase como una persona inestable. En el prólogo de *Poesía y Pensamiento de Santa Teresa de Jesús* (Santa Teresa 2018), también Clara Janés citará a Stoller, quien “observa cierta proximidad entre la obra de Teresa y la novela picaresca, subrayando que la suya es mucho más radical y osada, por lo que tiene que ver con su propia vida” (Janés en Santa Teresa 2018: 5-6). Y, ciertamente, la expresión clara y sencilla de Teresa, la forma de mostrar la sociedad de la época (y dejarla en evidencia), o el hecho de basarse en su propia vida, emparenta el *Libro de la vida* con este género. Si bien en la novela picaresca las autobiografías son “falsas autobiografías” creo que, en el caso de las confesiones, teniendo más presente el fin que el medio, también la propia vida sufriría muchas modificaciones y, por tanto, la diferencia no sería tan grande en este aspecto. Janés ve en la vocación religiosa de la santa una suerte de emancipación femenina, dentro de los límites impuestos por su propia época; y en el discurso místico, en el delirio, una subversión:

Es de notar que en este periodo el discurso místico es el único en el cual la mujer actúa y habla de modo público, y es el espacio seguro que le permite eludir la

“racionalidad de la lógica patriarcal”, como ve con lucidez Joan I. Cammarata². Santa Teresa lo consigue al reconocer su “posición de otra”, nos dice, y, además, destaca en su obra esta evidencia: “La comunicación del éxtasis espiritual se representa en términos de pasión humana. La Santa describe su éxtasis en una visión de abyección delante del Divino, una estrategia retórica conforme con su condición femenina” (Janés en Santa Teresa 2018: 6).

En cualquier caso, tal y como reza la expresión atribuida a la de Ávila: “la imaginación es la loca de la casa”, y a la loca de la casa hay que dejarla hablar.

2. REPRESENTACIONES DE TERESA DE ÁVILA

Fernando Colina, en un lúcido artículo titulado *Locas letras. Variaciones sobre la locura de escribir* (2007) señala cómo “el mucho escribir vuelve loco [...] como se dijo cervantinamente del mucho leer” (2007: 28). Hace el autor un repaso sobre los diferentes mitos que rodean a la locura de los escritores, refiriéndose entre otros a Kafka, Nietzsche o Rousseau: “La locura y la desconfianza, junto a la pasión solitaria de escribir, están muy presentes en la condensación individual que acompaña desde sus comienzos al liberalismo parlamentario” (2007: 34)

A lo largo de las páginas, señala Colina cómo enfermedades mentales como la depresión, la psicosis, la esquizofrenia o las respuestas paranoicas se dan como complemento del talento literario, y llega a proclamar la melancolía como el alma de la escritura:

La tinta negra del melancólico se extiende largamente por el cuerpo, sobre el que escribe con pasión triste su narración. Sin la existencia dialogante de alguien en su interior, al que ha dejado de su proximidad, el melancólico ya no experimenta la caricia del habla sino que sólo siente el dolor causado por el arañazo de la palabra (Colina, 2007: 40).

A través de una recopilación de citas de grandes escritores de todos los tiempos, Colina nos muestra el dolor que la escritura produce y cómo, en parte, el hecho de escribir estimula el delirio. La palabra *delirar* proviene del latín *delirare* cuyo significado literal es “salirse del surco”. “¿Quién ignora hasta qué punto es imperceptible la frontera de la locura con las airosas elevaciones de un espíritu libre, y con los efectos de una fuerza suprema y extraordinaria?” dice Montaigne en sus *Ensayos* (2007) Y añade: “Dice Platón que los melancólicos aprenden mejor y destacan más” (2007: 718). Colina, también sigue en su artículo la tradición metafórica que arranca de Platón en la que señala que “el trabajo de escribir viene a ser como ir abriendo un surco en el suelo con nuestro pensamiento” (2007: 39). Y en cierta medida eso es lo

² “El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renacentista”. Publicado en Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1992.

que hace Santa Teresa en el *Libro de la vida*: abrir un surco a otra realidad. Y, ciertamente, en ese sentido, podría decirse que Santa Teresa delira hasta el punto de llevarla a vivir en su imaginación una suerte de andadura quijotesca:

Vimos venir hacia nosotros —y otras personas que estaban allí también lo vieron— una cosa a manera de sapo grande, con mucha más ligereza que ellos suelen andar. De la parte que él vino no puedo yo entender pudiese haver semejante sabandija en mitad del día (Santa Teresa 1991: 147).

Pero si alguna imagen nos viene a la mente a la hora de pensar en la escritora mística, esa sería la representación escultórica que hace de ella Bernini. Su boca entreabierta y las contorsiones de su cuerpo, nos hacen contemplar el arrobamiento de Santa Teresa con una fuerte carga de erotismo, con una mueca de placer puro, completamente enajenada, fuera de sí.

Sobre la representación en el arte de la enajenación femenina y su vinculación al erotismo, plantea Julia Montilla en *Enajenadas, Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX* (2018) algunas cuestiones que pueden ser de interés en este estudio. Montilla señala cómo la enajenación a lo largo de la historia fue identificándose, cada vez y en mayor medida, con lo femenino, con las “características consideradas socialmente como femeninas” (2018: 19). Haciendo un repaso sobre la evolución de aquello que se entiende por locura y su representación, Montilla explica cómo se produce un desplazamiento de las características por las que una persona puede considerarse fuera de la norma: “La sinrazón está despojándose de la violencia y adquiriendo rasgos sentimentales, pasando desde el constructo masculino de la brutalidad y la beligerancia militar, al estereotipo femenino basado en la emotividad excesiva” (2018: 19).

Según la autora, primeramente, se feminiza la locura para poco después erotizar a la mujer enajenada. El desorden mental se ha asociado históricamente con los deseos de independencia de las mujeres, de ahí que haga un repaso sobre la consideración de algunas enajenadas famosas que, simplemente, fueron revolucionarias. Tal es el caso de Theroigne de Mericourt, o “las incendiarias” de la Comuna de París a las que “los testigos describirían como locas furiosas y sexualmente voraces” (2018: 112). Como bien señala Montilla: “la loca sexualizada desafía el deseo de autoridad y dominación carnal masculino” (2018: 31). Teniendo en cuenta estas consideraciones, ¿sería entonces la escultura de Bernini un agravio más de los muchos que vivió la santa en vida por querer ostentar el poder de una nueva orden religiosa? Simone de Beauvoir considera que no. En *El segundo sexo* (2015), dice que “los textos de Santa Teresa no se prestan en absoluto a equívoco y justifican la estatua de Bernini que nos muestra a la santa desmayada en un placer fulminante” (2015: 843) aunque también añadirá que tampoco sería real interpretar sus emociones como un simple orgasmo:

Se ha dicho a veces, piadosamente, que la pobreza del lenguaje obliga a la mística a utilizar ese vocabulario erótico; sin embargo ella sólo dispone de un cuerpo, y toma del amor terrestre, no solo las palabras sino también las actitudes físicas. [...] Adversarios y admiradores de los místicos piensan que dar un contenido sexual a los éxtasis de Santa Teresa es reducirla al rango de histérica (842).

Beauvoir cree que lo que hace la santa es plantearse el problema de la relación que se da entre el individuo y el Ser trascendente. Un problema complejo, un problema profundamente intelectual, y que Teresa llevará hasta su propia carne: “Santa Teresa trata de unirse a Dios y vive esta unión en su cuerpo; no es esclava de sus nervios ni de sus hormonas” (2015: 843). Por su parte, Rafael Fuentes, en su Introducción a *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga (Mayorga, 2016) habla de la existencia de una “Teresa vital, contrapuesta antagónicamente a una Teresa oficial. Digamos que la Teresa oficial nació marcada desde sus inicios por el contrasentido de una paradoja. El mismo poder que trató de someterla y anularla en vida fue el que la encumbró a fetiche político tras su muerte” (Rafael Fuentes en Mayorga 2018: 17) Se queja Fuentes de cómo, tras haber sufrido tantas persecuciones, acabó convirtiéndose en copatrona de la nación en 1617 junto a Santiago, cuyo interés, en ese momento, se hallaba en declive. Pero probablemente lo más sorprendente sea que Pilar Primo de Rivera la pusiera de ejemplo de conducta para la sección femenina de la Falange o, todavía peor, que Franco tuviera, según se dice, su brazo incorrupto sobre su mesilla. Y es que, en parte, el cuerpo de la santa, su cuerpo lleno de misticismo, es también uno de los motivos de la fascinación y leyendas que Teresa despierta. Quizás esto se deba a que, frente a la ascesis que promulgaba San Agustín, Teresa de Jesús hace que su cuerpo tenga un lugar protagonista en su confesión, un cuerpo cuyas sensaciones, para bien y para mal, son narradas por Teresa con todo lujo de detalles (pese a las muchas peticiones de moderación que le hacían sus confesores). Efectivamente, el cuerpo de Santa Teresa, su cuerpo místico, la comprensión del lugar que, para Santa Teresa, ocupa su cuerpo en su amor por Dios, es un tema de gran complejidad:

Siempre nos hemos movido en la dualidad, ya sea desde la perspectiva científica: dar un cuerpo al hombre desde el análisis anatomofisiológico y el saber biomédico. O a la inversa, dar carne al hombre tal y como hacen los curanderos cuando identifican el mal del alma en una zona corporal, o los curadores de la palabra, aquellos que susurran plegarias (Le Breton 2011: 25).

Una dualidad que no hemos podido superar ni siquiera en aquellos periodos en los que el cuerpo se ha colocado como eje, como centro. Pensemos, por poner un ejemplo, en la revolución sexual de los años sesenta o setenta en la que se habla de “liberar al cuerpo”. El hecho de hacer esa apología del cuerpo es, a su pesar, profundamente dualista. Pero, ¿la gran suavidad y deleite de los que habla Teresa en su unión con Dios (Santa Teresa 1991: 312) entraría dentro de esta forma dualista de

entender el cuerpo? “No tengas pena, que yo te daré libro vivo” (346-347), le dice su Dios a Teresa cuando se prohíben los libros de romance y ella se siente apenada. ¿Cuál es, por tanto, el papel que ocupa el cuerpo? En definitiva, ¿en qué consisten sus éxtasis?

En primer lugar, quizás deberíamos fijarnos en la definición que la propia Teresa hace de sus llamados éxtasis. Teresa habla del éxtasis como medio de unión. De unión con Dios en espíritu, pero también en cuerpo, sobre todo en cuerpo. De ahí que Teresa hable de “suavidad y de deleite”, pero también de cómo queda destrozada, “hecha pedazos”, por el dolor que estos encuentros le suponen. Por ello puede deducirse que el cuerpo participa de las sensaciones que ella recibe cada vez que se produce su unión con Dios. Una unión que se da de principio, a medio, a fin. Una unión que comienza en el propio cuerpo de Teresa y que pasa por su conciencia, hasta llegar a lo divino. Una unión difícil de explicar con palabras. Pero, aunque la concepción del cuerpo en Santa Teresa sea difícil de abordar, existe otro texto que, quizás, nos ayude a entender el papel que al cuerpo le otorga la mística: las *Meditaciones sobre el Cantar de los Cantares* (Santa Teresa 2012).

Las *Meditaciones sobre el Cantar de los Cantares* es una obra curiosa en la que ella, utilizando un modelo parecido al que ya usara San Agustín para comentar los salmos del libro de Job, realiza una exégesis de algunos de los pasajes del libro más bello y enigmático de la literatura hebrea que se recoge en el Antiguo Testamento: el *Cantar de los cantares* (1983), poema de amor por excelencia que ha inspirado a multitud de místicos y románticos.

Entre las diversas interpretaciones que se le ha dado a lo largo de los tiempos, la más aceptada parece ser la de que Salomón conoce a una joven de gran belleza y se la lleva a su palacio de Jerusalén donde se ejercita en ganarse su corazón, pero la muchacha está enamorada de un pastor que se quedó cuidando el ganado en el campo y su amor hacia él es tan grande que ni la belleza, ni la sabiduría, ni la riqueza de Salomón hacen mella en sus sentimientos. En el *Cantar de los Cantares* se nos muestra el amor de ambos, estableciendo paralelismos en su forma de amar. Un amor entendido desde la ausencia del ser amado. Entre sus otras interpretaciones, también se dice que en el texto se narra el amor de dos jóvenes humildes, o la vida de Adán y Eva en el Jardín del Edén antes de ser expulsados. Incluso hay quien asegura que expresa el amor del pueblo de Israel al Amado, que no es otro que Dios. En cualquier caso, puesto que no es objeto de este estudio, no me extenderé en las diferentes exégesis de este libro, pero sí me parece interesante señalar que históricamente siempre ha resultado extraño que este bello poema profano, al estilo de los cantares árabes, formara parte de la Biblia, y aunque muchos han querido dar al poema amoroso una explicación alegórica, para incluirlo dentro de los “textos inspirados”, han sido frecuentes las ocasiones en las que la controversia lo ha acompañado. Probablemente esto se deba a que el *Cantar de los Cantares* se vertebra en torno al deseo, y el deseo ha sido considerado, en la mayoría de los casos, como algo

reprobable por estimar que arrastra a los hombres y les anula la voluntad. Esta idea, que proviene de la corriente estoica y epicúrea, que encuentra en Platón uno de sus máximos representantes y que se desarrollará a lo largo de la filosofía moderna, hace prevalecer la razón, el *logos*, frente al *eros*: “Quien no logra su deseo es desafortunado” dirá Epicteto, “por ahora dexa del todo los deseos; porque si los pones en cosas que no están en nuestro arbitrio, necesariamente saldrás mal” (Epicteto 1816: 15). Y este será el discurso que se mantendrá hasta llegar, por ejemplo, a Schopenhauer, quien del mismo modo pero con otras palabras exclamará en su gran obra *El mundo como voluntad y representación*:

Así, toda viva alegría es un error, una ilusión, porque ningún deseo alcanzado puede satisfacer de forma duradera y porque toda posesión y toda felicidad son simplemente prestadas al azar durante un tiempo indeterminado y pueden así ser reclamadas a la siguiente hora. (Schopenhauer 2005: 140)

Y aunque es bien cierto que tanto Schopenhauer como Epicteto contemplan una forma menos pervertida de los deseos en tanto y cuanto no se desee poseer al objeto amado, y que el deseo de amor de Santa Teresa podría encuadrarse dentro de esta batalla estoica en la que el dolor por amor fuese el centro de su discurso en una suerte de pasión que la identificara con los padecimientos de Cristo: “Acuérdate que el verdadero anuncio de lo que se desea es la real consecución de lo deseado” (Epicteto, 1816: 13) Podría existir, tal vez, otra razón más ambiciosa, si cabe, para que la santa se dedicase al estudio de un texto controvertido para el pensamiento occidental que ve en estos términos cierto halo de condena ante la convicción de que un deseo lleva siempre a otro deseo.

Omar Julián Álvarez en su artículo *El Cantar de los Cantares y su concepción del deseo* (2011) señala cómo a menudo olvidamos otra tendencia filosófica que proviene de Aristóteles en la que el deseo no se encuentra supeditado al *logos*:

Aristóteles integra, de alguna manera, el deseo en la racionalidad. El alma es única, si bien hay en ella diferentes funciones y, por lo mismo, diferentes facultades; la facultad responsable del movimiento es la parte desiderativa y esta comprende tanto la racionalidad (entendimiento práctico) como la irracionalidad (los apetitos) (2011: 109).

En el artículo, reseña el pensamiento de Aristóteles en el que el deseo, la parte desiderativa del Ser, es la que mueve a acción. ¿Podríamos hablar, por lo tanto, de una suerte de contemplación activa en el caso de Santa Teresa? Para Aristóteles, el apetito y la imaginación se hallan absolutamente conectados pues, según el filósofo, “también la imaginación, cuando desencadena un movimiento, lo hace contando siempre con el apetito. Lo que mueve es, pues, una facultad única, la del apetito” (Álvarez 2011: 109). Pero Álvarez va más allá en sus apreciaciones sobre el *Cantar de los Cantares* y llega a decir, incluso, que se trata de una obra subversiva,

en tanto y cuanto el deseo del amado tiende hacia la amada. Mientras que el deseo de Eva por su pecado, tal y como se trata en el *Génesis*, hará que siempre esté supe- ditada a Adán: “tu deseo te arrastrará a tu marido, que te dominará” (Martín 1988: 24), en el *Cantar de los Cantares* encontramos la siguiente frase de la mujer: “yo soy de mi amor, y su deseo tiende hacia mí” (Martín 1988: 926). Por lo tanto, según algunos estudiosos, el *Cantar de los Cantares* sería un complemento del Génesis: frente al paraíso perdido, el paraíso recobrado. Un paraíso en el que las relaciones no se establecen en dominador y dominado, un paraíso en el que “todos los hombres deven ser más amigos de mujeres que ven enclinadas a virtud” (Santa Teresa 1991: 127). En mi opinión, cuando la santa repite en sus meditaciones: “que me bese”, “que me bese”, pese al peligro que ello conlleva, Teresa dice, exactamente, lo que quiere decir. Podría pensarse que la elección del discurso erótico se convierte en Teresa en un acto de rebeldía. Además, en ese “decirlo todo”, Teresa se está jugando su propia vida, pues tanto el erotismo que ella muestra, como la afirmación de que Dios le susurraba al oído, hubieran sido dos datos más que suficientes para que hubiese acabado en la hoguera. En ese sentido, ¿no podríamos decir que, al escribir el *Libro de la vida*, Teresa comete un acto de *parrésia*?

Para Foucault, “el hecho de que un hablante diga algo peligroso —diferente de lo que cree la mayoría—, es una fuerte indicación de que es un *parresiasstés*” (2004: 41). Teniendo en cuenta que el *parresiasstés* es siempre alguien que asume un riesgo y este viene provocado por el hecho de que, con las palabras, con lo que dice, puede herir o enfurecer a alguien poderoso (con las consecuencias que esto puede traerle) creo que Teresa de Jesús, se coloca con sus actos, a la altura de personajes literarios tan audaces como Medea o Antígona. Pero su forma de ponerse en peligro, su forma de *parrésia*, podría tener un fin: hacer de la subjetividad un proyecto político. Y es que Teresa quiere fundar una nueva orden con formas nuevas de hacer las cosas, y pese a no tener necesidad de mostrar penitencia (pues supuestamente la vida monástica conlleva la penitencia en sí) Teresa se descalza, se exhibe, se muestra de forma diferenciada para liderar las carmelitas descalzas. La santa utilizará su subjetividad con dos vertientes: por un lado, desde el discurso amoroso manifiesto a través de la narración de sus éxtasis y, por otro lado, descalzándose. Teresa se ofrece a los ojos de los demás en cuerpo y alma, se coloca a mitad de camino entre el *parresiasstés* y el penitente en una suerte de dramatización de sí misma: “Eso es lo que forma el ritual de la penitencia: es la *exomologesis*, una especie de dramatización de sí mismo como pecador que se hace a través de la vestimenta, de los ayunos, las pruebas, la exclusión de la comunidad, etc. (Foucault 2017: 121).

¿Y si Teresa encontró en el discurso erótico, en el discurso místico, un espacio de representación en el que asumir y ejercer influencia al margen de las normas establecidas? Cuando Antígona se enfrenta a Creonte y le pide, atendiendo tanto a leyes familiares como divinas, que permita su sepultura, se coloca fuera de la legalidad, fuera de la norma. Cuando desobedece, Antígona pierde la vida. Del mismo

modo, Teresa, al pretender un cambio tanto en la forma de entender y expresar la fe, como en la orden de las carmelitas, se coloca en una situación de peligro. Por suerte su destino no será el del personaje de la tragedia, y Teresa acabará ocupando lugares que le estaban vedados a las mujeres: el lugar de la escritura, el lugar de la acción política, y el lugar del erotismo. Crea un nuevo sistema de valores, lo que la deja fuera del marco legal a través de la rebeldía que supone el discurso amoroso. Al *eros* dedicará su obra, al *eros*, su estudio, y como señala Ricoeur a partir de las leyes del *eros*:

El *eros* no es institucional. Es una ofensa reducirlo a un pacto o al débito conyugal... La ley de *Eros* —que ya no es en modo alguno la ley— es la reciprocidad del don. Es por esto infrajurídico, parajurídico, suprajurídico. Pertenece a la naturaleza de su demonismo amenazar la institución— cualquier institución, incluido el matrimonio (Ricoeur, como se citó en Álvarez 2011: 107).

Teresa de Jesús, Teresa de Cépeda, Teresa la de Ávila, o simplemente Teresa, es sin duda un personaje fascinante porque habla de amor, y lo hace desde el cuerpo, desde el deseo que le provoca en el cuerpo. Es un personaje fascinante porque sufre y porque añora la muerte para estar con su amado. Y mientras eso sucede, vive una vida quijotesca llena de aventuras en las que Teresa se convierte en un verdadero caballero andante que lucha contra un sinnúmero de tentaciones. A veces es un caballero, y otras veces una dama, y como en la leyenda medieval de Tristán e Isolda, Teresa desea morir para que se produzca la unión con lo divino. Amor de muerte o quizás más apropiado sería decir morir de amor, ¿quién no ha sentido una punzada en su corazón al escuchar sus bellísimos versos?: “Vivo sin vivir en mí/ Y tan alta vida espero/ Que muero porque no muero” (Santa Teresa 2018: 14). Teresa posee una imaginación y una palabra poderosa y es capaz de abrir por sí misma una nueva corriente de pensamiento, la vía unitaria, el misticismo. Pero, y por encima de toda estas cosas, Teresa fue una mujer valiente que logró muchísimo poder diciendo lo que le daba la gana, y un personaje histórico como este, es digno de novelas, películas y obras de teatro. Y algo así han debido pensar bastantes autoras y autores, entre ellos Cristina Morales quien nos muestra otra visión del personaje en su novela *Malas palabras* (2015). En la obra, la galardonada con el premio Nacional de Literatura por *Lectura Fácil* (2018) fiel al estilo que la caracteriza, hace un retrato de santa Teresa fuera de lo común metiéndose en la piel de la misma para imaginar qué es lo que le pudo pasar que no contó, qué le hubiera gustado decir a Teresa si hubiera podido. Se basa Morales, para elucubrar algunas de las situaciones, en una primitiva redacción del *Libro de la vida* que no se conserva y que fue firmada por Teresa en junio de 1562. Tal y como explica Morales en el posfacio:

El autógrafo original está lleno de tachones, correcciones, y anotaciones marginales hechas por ella misma, por otra mano desconocida (probablemente la del padre García de Toledo) y por el fraile Domingo Bañez, quien en 1575 hizo

un informe o censura aprobando su conformidad con la doctrina de la Iglesia, en el marco de un proceso de la Inquisición iniciado a instancia de la princesa de Éboli contra la Vida, quedando el manuscrito secuestrado hasta 1586, cuando se le concedió el *Nihil obstat*. Teresa de Jesús falleció en 1582 sin haber recuperado el original y sin haberlo visto publicado, como ninguna de sus otras obras (Morales 2015: 187).

Así, Morales, en una suerte de ejercicio redentor, dice por boca de la santa todo lo que hubiera querido decir y más, confiriéndole a la mística cierto aire masoquista en sus juegos infantiles sobre mártires (2015: 49), o peleando con su primo para ser ella la salvadora con el fin de establecer un cambio de roles en los juegos de poder:

¿Pero vas a poder tú cogerme a mí en brazos?
 Pues claro.
 ¿Con lo que pesa la armadura?
 No tendrás armadura, tonto. ¿No ves que te está quemando la Inquisición?
 Soy yo la que llevará la armadura, y así seré más fuerte.
 Tonta tú. Así no se juega. Si eres la doncella eres la doncella, eres la doncella, y si eres el caballero, eres el caballero, pero no se puede mezclar. ¿Y cómo va a ser Inés inquisidora? ¿Tú has visto algún inquisidor mujer?
 No.
 Pues entonces.
 ¿No íbamos a jugar a lo que yo quisiera?
 Pero jugar bien.
 ¡Que vamos a jugar bien!
 Pues entonces yo te rescato a ti.
 Ya estoy cansada de que me rescates (Morales 2015: 71).

Repleta de situaciones en las que se da paso al diálogo introduciéndonos Morales en medio de escenas cargadas de humor, si al principio de la novela encontramos una elección del discurso en forma y fondo más cercano al de Teresa, conforme avanza la interesantísima *Malas palabras*, el tono de la obra se suelta y el personaje de Morales nos acerca irremediabilmente al pensamiento de la autora, se funde con ella. Casi como si se tratara de un *alter ego* —al principio se nos dice que la santa quería cambiarse el nombre de Teresa por el de Cristina como santa Cristina, la niña mártir— (2015: 50), al final los lectores no saben si asisten al pensamiento de la de Ávila, o a la confesión de la propia Morales:

Te manda hacer pública tu vida para demostrar tu ruindad, no para desmentirla, porque ¿qué tiene de virtuosa una mujer que escribe y publica? Una mujer que publica es el colmo de la vanidad. Si escribe que es mala y se arrepiente, se dirá que es vanagloria. Si escribe que es buena, por fatua se la tendrá. Si escribe que es mala, ya tiene confesión el Santo Oficio. Y si escribe cómo funciona una rueca, se dirá que quién le ha mandado dejar la costura, que a coser se aprende cosiendo, y lo escrito ni se leerá (2015: 84-85).

Cristina Morales, desde la visión que tiene como mujer y como autora, y desde la más absoluta libertad con la que aborda su pensamiento, nos ofrece, paradójicamente, un retrato fiel al espíritu de la religiosa.

3. INFLUENCIA DE TERESA DE ÁVILA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Pero centrándonos en el objeto de este estudio, podríamos hablar sólo en España de cuatro obras teatrales estrenadas en los últimos años en los que la figura de Teresa y sus escritos han sido motivo de inspiración. Además de las ya mencionadas: *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga (2016) y *La guerra según Santa Teresa* de María Folguera (2015), en ambos casos dirigidas por sus autores con posterioridad, encontraríamos el espectáculo *Alma y Cuerpo* (2016) dirigido por Carlota Ferrer y con dramaturgia de José Manuel Mora, y *Muero porque no muero* (2021) de Paco Bezerra, premiada en Noviembre de 2021 con el Jardiel Poncela que concede la Fundación SGAE.

En *Alma y Cuerpo* de José Manuel Mora nos encontraríamos con una suerte de díptico que “se desdobra en dos careos”. Uno femenino: Dickinson/Teresa, encarnadas por Silvia Abascal e Irene Escolar, respectivamente. Y otro masculino: Cernuda/Baudelaire, con Helio Pedregal y José Coronado” (Ojeda 2016). El espectáculo surge, según Mora, con un objetivo:

En esta época donde la tecnología y la ciencia ha pulverizado cualquier contacto con Dios o incluso cualquier contacto con lo espiritual, la poesía de Santa Teresa y de Dickinson viene a restituir un valor fundamental en el ser humano como es su espiritualidad” (Mora 2016).

Así, Mora y Ferrer construyen un espectáculo en el que el teatro, la poesía y la danza se dan la mano para hablar de la creación desde dos perspectivas. Una femenina que se basa en el refugio interior y que ellos subtítulan como “La habitación luminosa”, y una masculina que nace del deseo y su poder demoníaco en lo que denominan “La hora oscura”. Dentro de la primera parte hallaríamos al personaje de Santa Teresa interpretado por la actriz Irene Escolar. Para Escolar, la poesía de Teresa “es elevada. Habla con su propia alma, que es lo más profundo que uno puede imaginar, y con ese ser superior que es Dios, al que ama por encima de todo”³. La espiritualidad y la mística están presentes en todo el espectáculo, desde la elección del propio título, hasta la plástica propuesta por Ferrer en la que uno de los intérpretes se muestra en escena como un ángel.

La mirada opuesta de una atea declarada será lo que vertebre *La guerra según Santa Teresa* de María Folguera. Una obra en la que su autora cruza confesiones personales con trozos del *Libro de la vida* o comentarios que otros han hecho sobre la

³ Declaraciones de la actriz aparecidas en la noticia de El País https://elpais.com/cultura/2016/05/25/actualidad/1464184181_641764.html [Última consulta 1/07/2022].

santa. Como en una suerte de reunión esotérica, Folguera intenta reconstruir algo sobre la identidad de Teresa al tiempo que se cuestiona la propia esperando que la hechicería haga efecto. Para ello, invoca a la mística aguardando sus respuestas:

C: Porque quiero llamar a Teresa. Queremos hablar con Teresa.

J: Con qué Teresa.

C: Con Teresa de Jesús. Teresa de Ávila. Santa Teresa. Mil quinientos quince- mil quinientos ochenta y dos.

J: Y qué quieres preguntarle.

C: Quiero preguntarle si por fin es una.

J: Y por qué.

C: Porque yo también quiero ser una (Folguera 2015: 26).

A lo largo de las nueve escenas de tono fragmentado que componen la pieza, la autora intentará dar cuenta de la fascinación que la santa le provoca, trata de comprenderla para comprenderse, le declara su amor, quiere ser una con ella. Establece con sus escritos un diálogo en el que las preguntas se dan de bruces con los silencios. En *La guerra según Santa Teresa*, no se produce la revelación y el universo se muestra, por momentos, contradictorio, vacío de sentido. El halo postmoderno que hay tanto en el tono de la pieza como en su forma, demuestran que, finalmente, la autora más que unidad halla pedazos, el cuerpo hecho pedazos de la santa. Y es que para Folguera, en un tiempo en el que se carece de dioses, el cuerpo de la santa y su discurso solo quedarán como el residuo de otro tiempo, como reliquia. No parece ser, el nuestro, un tiempo propicio para hallar la verdad, verdades con mayúsculas, aunque a veces se atisben pequeños destellos:

Tu poder te ha multiplicado, y a la vez te ha dividido. Te ha repartido entre todos aquellos que te aman. Y tú, ahora, ¿dónde estás? Según mi familia, tu contrato con el universo sin dios ha vencido y ya no estás. Somos nosotros los que estamos vivos y jugamos con tus restos. Para contarnos historias, para consolarnos (Folguera 2015: 46).

En la última frase del precipitado final de la pieza, María Folguera añadirá: “esto ha tenido sentido mientras jugábamos a ello” (2015: 47).

Más centrada en la faceta política del personaje será la visión que nos ofrecerá Mayorga sobre Teresa en la obra *La lengua en pedazos*, texto por el que el autor se alzará con el *Premio Nacional de Literatura Dramática* en 2013, y con el premio *Teresa de Ávila* en 2016. En su obra, Juan Mayorga, hace una versión a partir de algunos pasajes del *Libro de la vida*, colocando a Teresa frente a un Inquisidor que le pide que desista de seguir con sus planes sobre la creación de la nueva orden de las carmelitas descalzas. Teresa y el Inquisidor mantienen una batalla dialéctica en la cocina del convento en la que ambos personajes se mantienen inamovibles de principio a fin. Sorprende que, en *La Lengua en pedazos*, tanto el Inquisidor como Teresa no

hacen alusión alguna a lo corporal, carecen de cuerpo, su expresión y debate se ciñe a lo intelectual. Y digo sorprende porque tanto en las obras anteriores como en la pieza de la que hablaré a continuación, el cuerpo va a ser un elemento de gran importancia, incluso vertebrador de la dramaturgia. Así sucede, por ejemplo, en la recientemente premiada *Muero porque no Muero* (2022) del dramaturgo Paco Bezerra: “La historia tiene que comenzar así con Teresa despedazada. Y, acto seguido, me coloqué de rodillas, sobre el suelo, y, miembro a miembro, me puse a recomponer el cuerpo de la de Ávila”. La obra, recientemente publicada, tiene por subtítulo “La vida doble de Teresa”. Y es que el autor se va a centrar en construirle una nueva vida a la santa, quien ha de recomponer sus pedazos, (su cuerpo fue descuartizado y esparcido por todo el planeta convertido en reliquias)⁴ y junto a estos su identidad. A lo largo de 43 fragmentos/capítulos, Paco Bezerra se coloca en el lugar de la de Ávila para contarnos, en primera persona, cómo fue su muerte, su infancia y su vida actual. Bezerra, lee la vocación de Santa Teresa en clave feminista, así en el cuarto capítulo titulado “Monja ni muerta” afirma lo siguiente:

Elijo el convento. Y lo elijo, no porque haya sentido la llamada de Dios, sino porque el matrimonio me parece una esclavitud y la sumisión que aguarda a las mujeres tras el casamiento, algo indigno y deplorable. La prueba está en todos esos hombres que, tras el día de la boda, no sólo acaban con la vida de sus esposas, sino que también acaban con su alma (Bezerra 2022: 541).

Pero no solo el feminismo estará presente en la combativa *Muero porque no Muero*, también el espíritu independiente de Teresa tendrá una gran acogida en la obra del autor que, al igual que hizo la santa con el *Libro de la vida*, dividirá su obra en dos partes.

En la primera parte, vemos a la Teresa “que conocemos”. Aunque de forma muy libre, el autor nos hace un repaso por algunos de los momentos emblemáticos de la vida de la monja. Así, asistimos a los problemas de Teresa con la Inquisición, a sus enfermedades y a sus visiones. Tras la muerte de Teresa, comenzará la segunda parte en la que una Teresa resucitada se fundirá, por momentos, con la voz del autor. Un autor al que le vienen a la cabeza esas palabras escritas hace más de quinientos años, apoderándose de él.

¿Qué era aquello y de dónde provenían aquellas frases? “No tengo la menor idea”, pensé. Y, a los pocos segundos, me puse a otra cosa. Hasta que, a los días, volvió a ocurrirme de nuevo. Otro grupo de palabras, que ya no eran las de la vez anterior, volvieron a asaltarme: *Vivo sin vivir en mí y tan alta vida espero que muero porque no muero*. Y así durante semanas. Hasta que, entre todas aquellas palabras, terminó apareciéndome un nombre: *Teresa de Jesús* (Bezerra 2022: 549).

⁴ Declaraciones del propio autor aparecidas en la noticia del fallo del premio en: <https://www.murcia.com/cultura/noticias/2021/11/12-paco-bezerra-conquista-el-xxx-premio-sgae-de-teatro-jardiel-poncela-2021-con-muero-porque-no-muero-L.asp> [Última consulta: 15/01/21].

Esta identificación del autor con el personaje puede apreciarse en el hecho de que, a partir de este momento, la escritura va a ser uno de los temas centrales de la obra (Bezerra llegará a titular uno de los capítulos como “Escribir en España”). Así, asistimos en esta segunda parte al peregrinaje de Teresa a quien el autor convertirá en un personaje marginal, una yonqui que se alimenta de la basura y que grita frente al congreso los nombres de todas las escritoras olvidadas. Justamente será este acto lo que la llevará a la cárcel (muy parecida al convento) y tras esto, Teresa se reconvertirá en monologuista de *stand up comedy*. La obra de Bezerra, muy crítica con el sistema actual y con el pasado reciente español (véase como ejemplo el capítulo titulado “El general y yo”), ha sido motivo de controversia en los últimos tiempos. Según el autor, el estreno de esta pieza estaba previsto en los Teatros del Canal, pero ha sido censurada por el gobierno de la Comunidad de Madrid. Bezerra afirma que “tendría que ser el director artístico quien decida qué piezas no van en esa programación, y no un comité compuesto por políticos que no tienen la potestad de discernir qué obras deben quedarse y cuáles no”⁵. Los problemas que ha causado el discurso de Bezerra van, sin duda, en sintonía con la vida de Santa Teresa. Así, creo que es justo afirmar que el espíritu de Teresa de Jesús sigue más vivo que nunca en nuestros escenarios.

4. CONCLUSIÓN

Con estas líneas, espero haber podido expresar el interés que la vida y obra de Teresa de Jesús genera, no solo en el teatro, sino en la literatura más contemporánea. Su palabra hecha cuerpo, o su cuerpo hecho palabra, ha hecho que el teatro actual se haya interesado por la figura de una mujer que supo romper las reglas de su tiempo y cuya poderosa voz llega hasta nuestros días. Su imaginación, propia de las novelas de caballerías y su valentía, nos hace pensar en Santa Teresa como una suerte de Quijote de su tiempo en la que, ante un mundo en declive, prefiere imaginar un mundo nuevo, prefiere delirar. A partir de un lenguaje directo y claro, y de una postura crítica de la forma de vivir la religión en su época, la autora se mostrará como una auténtica *parresiasta* colocándose, por momentos, al margen de la legalidad, haciendo del erotismo un discurso subversivo, recobrando el paraíso. En los últimos años, su espíritu rebelde y su palabra poética han sido motivo de inspiración para dramaturgas y dramaturgos, quienes se identifican con su discurso y encuentran, en sus palabras, una forma de confesión pública. Algo a lo que ha contribuido la concepción del cuerpo en Santa Teresa. Un cuerpo que aparece casi como acto político y que ha propiciado que la literatura dramática reciente encuentre en la obra de la autora un motivo de inspiración.

⁵ Consúltese en: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-paco-bezerra-tacha-censura-cancelacion-obra-teatros-canal-ve-irregularidades-decision-20220730102952.html> [Última consulta 30/07/2022].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, O. J. (2011). El cantar de los Cantares y su concepción del deseo. *Cuestiones teológicas*, 38(89), 99-119.
- Beauvouis, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Bezerra, P. (2022). "Muero porque no muero" en *Velocidad Mínima*. La uña rota.
- Colina Pérez, F. (2007). Locas letras (variaciones sobre la locura de escribir). *Frenia*, VIII, 25-59.
- Epicteto. (1816). *Enchiridion o Manual de Epicteto*. Benito Monfort.
- Folguera, M. (2015). *La guerra según Santa Teresa*. Continta me tienes.
- Foucault, M. (2004). *Discurso y Verdad en la antigua Grecia*. Paidós.
- _____ (2017). *La parrésia*. Biblioteca Nueva.
- Le Breton, D. (2011). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Martín, E. (Ed.) (1988). *La Santa Biblia*. Editorial San Pablo.
- Mayorga, J. (2018). *La lengua en pedazos*. Ayuntamiento de Ávila.
- Montaigne, M. (2007). *Ensayos*. Acantilado.
- Montilla, J. (2018). *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura en el siglo XIX*. Brumaria.
- Morales, C. (2015). *Malas palabras*. Lumen.
- _____ (2018). *Lectura fácil*. Anagrama.
- Santa Teresa (1991). *Libro de la vida*. Castalia.
- _____ (2012). *Obras completas*. Biblioteca de autores cristianos.
- _____ (2018). *Poesía y pensamiento de Santa Teresa de Jesús*. Alianza Editorial.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Trota, Clásicos de la cultura col.



ESTUDIOS LITERARIOS

**DIVERSIDAD DE GÉNERO EN EL FRANQUISMO:
JOSITA HERNÁN Y SU COMPAÑÍA DE COMEDIAS (1941-1950)**

**GENDER DIVERSITY DURING THE FRANCOISM:
JOSITA HERNÁN AND HER THEATRE COMPANY (1941-1950)**

ALBA GÓMEZ GARCÍA

Universidad Carlos III de Madrid

albagomezavi@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6736-3533

Recibido: 18-03-2022

Aceptado: 02-05-2022

RESUMEN

La dictadura franquista detuvo los avances alcanzados por la Segunda República en lo que a los derechos igualitarios para las mujeres respecta. Asimismo, la ideología vertebral del Estado, el nacionalcatolicismo, cercenó la presencia femenina de la esfera pública y desincentivó la educación de las niñas y las jóvenes. En correspondencia con esta regresión al ámbito doméstico, el teatro representado perpetuó la desigualdad entre mujeres y hombres derivada de los roles de género tradicionales. No obstante, en este contexto de inmediata posguerra, la actriz, directora, empresaria y escritora Josita Hernán confeccionó, en la medida en que se lo permitieron el público, la censura y la crítica, un repertorio para su compañía de comedias donde prevalecieron la agencia femenina y la diversidad de género.

Palabras clave: Teatro, Franquismo, Diversidad, Estudios de Género, Josita Hernán

ABSTRACT

Francoist dictatorship stopped the advance achieved by the Second Spanish Republic in respect of an egalitarian law for women. Furthermore, State's ideology spine, the so-called 'nacionalcatolicismo', removed the feminine presence within the public sphere and discouraged education for children and young women. Corresponding to this regression to domestic premises, performed theatre perpetuated inequalities between women and men as a consequence of the unexpired traditional gender roles. Nevertheless, in the immediate period after the Spanish Civil War, the female actor, stage director, entrepreneur and writer Josita Hernán composed a repertoire for her theatre company where gender

diversity and feminine agency prevailed. The artist did it negotiating with the spectators' taste, censorship rules and critics.

Keywords: Theatre, Francoism, Diversity, Gender Studies, Josita Hernán

1. GÉNERO, TEATRO Y AGENCIA FEMENINA DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

La configuración de las identidades responde en buena medida a la naturaleza de los imaginarios que generan las industrias culturales en cada período histórico. Así, las artes escénicas suscriben un notable compromiso con el cuestionamiento o la perpetuación de los estereotipos de diferente índole —género, clase, edad, raza, capacidad, sexualidad, etc.—, y condicionan la evolución de las sociedades hacia una mayor diversidad, donde sus miembros disfruten de la igualdad de derechos, con independencia de sus singulares características (Vilches y Nieva de la Paz 2012: 22; Checa 2018: 26-28). La sublevación militar contra el legítimo gobierno de la Segunda República y la implantación de la dictadura franquista supusieron un duro golpe para la modernización de la sociedad española. Las mujeres y otros colectivos minoritarios, pero asimismo discriminados por su condición diversa (Rodríguez 2013), resultaron especialmente perjudicados como consecuencia de la elevada institucionalización de la realidad y, por tanto, de la “tipificación extrema de las acciones para los distintos tipos de actores” (Roca 2005: 85).

La política de género conducente al restablecimiento de los roles tradicionales constituyó un puntal del franquismo, para lo cual fue necesario implementar una estructura represiva fundada en la naturalización de la diferencia sexual. Si algo caracteriza a la represión femenina de este período es su complejidad, debido a la confusión y al solapamiento de los límites de la política y la moral, y la represión y el control social (Moreno 2013). Además de experimentar un retroceso en derechos y libertades, que se concretó en una legislación manifiestamente discriminatoria, las mujeres —más aún, las identificadas o de algún modo vinculadas con el bando vencido— asistieron a la anulación, persecución y difamación de los modelos femeninos progresistas que la Segunda República había respaldado política y jurídicamente. En suma, cabe hablar de una represión acentuada de manera singular, producto de la desigualdad de género históricamente institucionalizada (*vid.* Flecha 2014).

La inquietud del Estado franquista por la educación moral de la población mantiene correspondencia no solo con la profunda reforma de la enseñanza media o la ejemplaridad de las depuraciones de maestras y maestros; también guarda relación con el temprano sometimiento del teatro al aparato ideológico, ya en 1938. Aunque la dictadura entregó la educación formal a la Iglesia, la orientación de los elementos intervinientes en la educación no formal suscribió un itinerario paralelo, de modo que el teatro reprodujo las construcciones identitarias y los modelos de comportamiento promulgados por el nacionalcatolicismo, la característica amalgama ideológica Estado-Iglesia del régimen. La pretendida domesticación del teatro a través de

la censura del texto dramático, la representación escénica, la publicación editorial de las obras y la expulsión de elementos incómodos para el sistema se completó, sin embargo, con la indolencia del Estado. Por consiguiente, la industria teatral debió amortiguar la falta de apoyos con la promoción de un teatro rentable, como única vía para mantener el tejido profesional (*vid.* Gómez 2021b: 46-47).

Las mujeres empleadas en el medio teatral —intérpretes, dramaturgas, directoras de escena, empresarias, escenógrafas, sastras, copistas, traductoras, etc.— acusaron la dureza de los embates de un régimen político dispuesto a desincentivar el trabajo femenino remunerado y a devolver a las mujeres a la esfera privada del ámbito doméstico. La regresión a los roles de género tradicionales, la tutela del varón y la desigualdad jurídica que el franquismo deparó a las mujeres, les ofrecían pocas alternativas para desarrollarse como seres autónomos. En la industria del teatro, las actitudes y conductas de las que hicieron bandera la Iglesia y la Sección Femenina —pese a sus contradicciones (Blasco 2000; Barrera 2021)—, colisionaban a menudo con las exigencias básicas de ciertas profesiones. La exposición pública de las actrices, la independencia económica de las empresarias y el trabajo intelectual de las dramaturgas, por mencionar solo algunas, incurrieron en la inmoralidad y acarrearán el descrédito generalizado de las creadoras y de sus producciones; como, por otra parte, le sucedía al resto de mujeres trabajadoras (Nash 2015: 210). Por eso, las actrices tendían a retirarse después del matrimonio; si, además, eran empresarias, solían compartir la dirección de sus compañías con una figura masculina. Tampoco extraña la escasa presencia y la desigual recepción censora y crítica que acusaban los textos firmados por mujeres (Nieva de la Paz 2001: 167). En suma, la discriminación femenina, el desamparo institucional del teatro y las particularidades del oficio imponían toda clase de obstáculos para que las creadoras emprendieran sus proyectos y los llevaran a término con éxito. Más remota era, entonces, la posibilidad de que orientaran sus iniciativas en un sentido divergente de la lógica comercial —propia del teatro conservador en formas y contenidos—, pues ello comportaba un riesgo inasumible, capaz de expulsarlas de una industria en la que ya tenían suficientes dificultades para sobrevivir.

2. AMPLIANDO EL ENFOQUE: CREADORAS Y AGENTES EN EL MEDIO TEATRAL

La recuperación y el estudio del legado de las creadoras del ámbito escénico durante el franquismo es una tarea compleja que requiere de un enfoque interdisciplinar que tenga en cuenta el contexto histórico —político, jurídico, económico y social— en que las mujeres pudieron insertarse en los focos de producción teatral después de 1939, así como el entrelazamiento de las circunstancias personales derivadas o condicionadas por los ámbitos mencionados. Esta aproximación debe efectuarse en clave analítica de género, es decir, atendiendo a la desigualdad universal históricamente instituida entre mujeres y hombres, con objeto de esclarecer la escasa presencia de las creadoras en los cánones teatrales, así como la insuficiente y

tardía atención que la crítica ha prestado, en general, a su contribución a la historia del arte y de la literatura. Por otra parte, la dificultad de restablecer la autoría de las creadoras en activo durante la posguerra reside en la condición efímera del teatro, en la falta de medios para publicar, estrenar y/o registrar sus trabajos, y en la ausencia de una conciencia autoral que las animara a preservar su legado para las futuras generaciones. Además, en una industria de cariz artesanal como fue el teatro español hasta bien avanzada la primera mitad del siglo XX, las creadoras solían colaborar en diversas tareas, que rara vez reflejaban en la publicidad de los espectáculos en curso. Aunque atentos a la actualidad teatral, la prensa privada y de la Cadena del Movimiento tampoco ayudaban en la tarea de legitimación autoral. Su discurso afín a las consignas ideológicas del Estado imponía una representación sesgada de las creadoras, donde —ya en reportajes o en entrevistas puntuales— su capacidad de agencia se asemejaba más a un inventario de curiosidades que convivían, no sin estridencias, con las aseveraciones morales de los periodistas, relativas al matrimonio, la familia y la maternidad (*vid.* (Muñoz Ruíz 2003)¹). No es fácil, por tanto, identificar, cuantificar y valorar adecuadamente la aportación de las profesionales en un medio teatral cuyo funcionamiento se regía por una profunda interdependencia y las múltiples aptitudes de sus agentes; y que ha sido visto y documentado, por cierto, desde los prejuicios propios de un sistema y una sociedad patriarcales.

Las fuentes que nos aproximan al legado de las creadoras de la escena son enormemente heterogéneas, como consecuencia de la inestabilidad y la precariedad de su desempeño laboral en un contexto tan adverso como el de la inmediata posguerra. Las obras teatrales y las entrevistas, reportajes y la crítica de espectáculos publicada en la prensa constituyen un material indispensable para conocer los pormenores del ejercicio de sus profesiones, al que deben añadirse otros recursos disponibles: expedientes de censura —donde suelen localizarse los textos dramáticos inéditos— y los carteles y programas de mano; menos habituales son los registros fotográficos y audiovisuales, los cuadernos de dirección y de contabilidad, figurines, etc. La escasez de escritos autobiográficos de las mujeres de teatro es tan significativa como coherente, pues el acto de dar cuenta de su agencia como creadoras en un régimen político y una sociedad discriminatorios —si no misóginos—, habría comportado un riesgo inasumible para su precario estatus; históricamente devaluado, por cierto, en el caso de las intérpretes.

Las circunstancias descritas ofrecen una explicación parcial acerca de la escasa atención que ha merecido la contribución de las creadoras que, obedeciendo a razones políticas, económicas, profesionales o personales, continuaron sus trayectorias en España después de 1939. Por otra parte, aún son necesarios los esfuerzos

¹ Algunas aproximaciones críticas de reciente publicación sostienen la existencia de imágenes femeninas problemáticas, contradictorias u heterodoxas —cuando no posibilistas o supuestamente favorable a un feminismo soterrado— que la prensa franquista habría ofrecido al difundir la vida privada de las actrices de cine y teatro (*vid.* Coutel 2019).

de la crítica por descentrar su objeto de estudio hacia otras subjetividades que, en el medio teatral, se concretan en un canon dramático conformado por dramaturgos y directores de escena. En un panorama donde la industria y la crítica tienden a menospreciar e invisibilizar la labor de las creadoras, cobra especial importancia el proyecto que la actriz, directora, empresaria, escritora y guionista Josita Hernán legó a través de una compañía de comedias pensada por y para las mujeres. Al permanecer activa entre 1941 y 1950 como profesional independiente, la artista se demostró legataria de los valores e ideales de las intelectuales y las creadoras que habían partido al exilio². Los constantes obstáculos con que se topó la forzaron a renunciar a su carrera teatral y cinematográfica, para emigrar a París en 1954, en busca de un futuro más alentador. Una vez allí, Hernán amplió sus competencias como directora de escena e impartió la asignatura de Teatro Español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Durante las dos décadas siguientes, su labor en esta institución y sus esfuerzos por aproximar el teatro de ambos países en la Biblioteca Española de París (hoy, sede del Instituto Cervantes en la capital) y el Liceo Español, la convirtieron en una pionera de la mediación cultural entre España y Francia (Gómez 2021d y 2017).

3. UN TEATRO POR Y PARA LAS MUJERES: LA COMPAÑÍA DE COMEDIAS DE JOSITA HERNÁN

Josita Hernán (Mahón, 1914-Madrid, 1999) nació en una familia de ideas progresistas vinculada al medio teatral, pues ambos progenitores ejercían como críticos en sus respectivos diarios: Remée Meléndez lo hizo en *Informaciones* y en su correspondencia para *Comœdia* (París), y Antonio Hernández, en *La Correspondencia militar*. Hernán creció en un ambiente favorable al feminismo y la vanguardia teatral, de modo que su primera incursión como actriz sucedió en el estreno de *El ángel cartero*, de Concha Méndez, en el Lyceum Club Femenino, y enseguida participó en los ensayos de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, en la compañía El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif. Una vez hizo valer su deseo de convertirse en actriz profesional y obtuvo el apoyo de su familia, logró enrolarse en las compañías más prestigiosas de los años treinta; inclusive en una de las formaciones señeras en la renovación de la escena española, la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, donde la joven intervino en el estreno de *El embrujado*, de Ramón del Valle-Inclán. La Guerra Civil truncó las expectativas de la joven actriz: por un lado, la familia quedó sumida en una situación política y económica precarias, ya que su padre, militar, fue depurado por haber permanecido

² Pueden señalarse otros casos similares donde las creadoras trataron de preservar el legado progresista de sus antecesoras y coetáneas en el exilio, como el teatro de Julia Maura (Nieva de la Paz 2001) y la labor escénica de Piedad Salas, promotora del teatro de cámara y ensayo La Carbonera (Gómez 2018).

fiel a la República y su madre tampoco volvió a ejercer como periodista. Josita Hernán, sobre quien no pesaba la sospecha de desafección, asumió la responsabilidad de ocuparse de la unidad familiar, para lo cual intentó retomar lo antes posible su actividad. Pero, por otro lado, la desaparición o el exilio de un considerable número de agentes del teatro y el cine con quienes la familia había mantenido un estrecho contacto, inauguraba ahora un período de incertidumbre en el que se hacía necesario recomponer las redes profesionales (Gómez 2021d: 27-29).

La comprometida situación familiar de Hernán después de la guerra impuso su participación en una serie de películas de entretenimiento, algunas de escaso interés cinematográfico. No obstante, el gran éxito comercial que obtuvo —sobre todo, en *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)— le garantizó cierta holgura económica y pudo financiar su propia compañía teatral. Tras una fugaz experiencia como empresaria asociada con el actor de cine Rafael Durán (Gómez 2016), Hernán fundó en 1941 su compañía de comedias e integró a sus padres como directora artística y administrador. Su intención primigenia es sumamente reveladora para comprender la propuesta escénica que deseaba ofrecer en los empobrecidos horizontes teatrales de posguerra: según el material publicitario de la compañía que se hizo imprimir³, la empresaria habría querido reproducir o, por lo menos, imitar a la Compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra⁴. De tal modo, Hernán intentó no sacrificar sus preocupaciones estéticas a la conveniencia de la taquilla, extremo corriente en el circuito comercial hasta los confines de la década de 1940, cuando comenzaron a proliferar las funciones de teatro de cámara. Sin embargo, las pretensiones de la actriz se toparon con el informe de antecedentes políticos de Martínez Sierra, elaborado por la Dirección General de Seguridad en 1942, y con la prohibición de algunas obras de su autoría (Muñoz Cáliz 2014) y otras del repertorio. Hernán trató en vano de negociar con las instancias censoras, así que debió alterar por completo el programa inicial (Gómez 2021d: 127-128 y 140-141).

La principal fuente financiadora de esta empresa provino de la incursión de la actriz en el cine y de la enorme celebridad que le proporcionó para atraer al público de las plazas que visitó en sus dilatadas giras por el territorio nacional. En la década

³ Se trata de un programa de mano titulado “Breve historial de los actores de la Compañía” (Impr. Murillo, de Madrid), seguramente impreso al comienzo de la temporada teatral 1941-1942. En él se detalla el repertorio de la “Gran Compañía de comedias de Josita Hernán”, donde figuran obras estrenadas por la formación de Martínez Sierra antes de la Guerra Civil: *Adiós juventud* (Sandro Camassio y Nino Oxilia), *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas), *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen) *Susana tiene un secreto* (Martínez Sierra, Lejarraga y Honorio Maura), *El conflicto de Mercedes* (Pedro Muñoz Seca), *Presentimiento*, (Joaquín Fernández Roa) y *Pígalión* (George B. Shaw). El documento pertenece al fondo particular de los herederos de Josita Hernán.

⁴ Este importante proyecto tuvo por fin la modernización y renovación del hecho escénico en España, a partir de una cuidada selección de los profesionales y artistas colaboradores (Checa 1998). Asimismo, la primera actriz, Catalina Bárcena, pasó a ser un referente interpretativo en la comedia, sobre todo, del tipo de la ingenua en el que se especializó Josita Hernán.

de 1940, Hernán protagonizó trece películas basadas en un texto literario anterior, casi siempre, novelas rosas y obras de teatro. La actriz se hizo muy popular interpretando, por un lado, a muchachas candorosas y atolondradas, que suspiraban por un mejor porvenir; y por otro, a chicas impetuosas y perspicaces para maniobrar a su antojo, sin perder su característico encanto. Las críticas y los contenidos sobre la actriz en la prensa, la publicidad de las películas y otras estrategias de mercado apuntan hacia un conjunto de consumidoras jóvenes. Consciente de ello y sumado a su compromiso feminista⁵, Hernán se especializó en un teatro que, si bien puede ser calificado de entretenimiento y evasión (Gómez 2021c: 88), apeló al público de sus películas ofreciéndole —dentro de los límites de la lógica industrial y la censura, ya mencionados (*vid.* Gómez 2021a)— un imaginario en el que las mujeres desempeñan un papel activo como agentes sociales y tienen la oportunidad de mejorar sus vidas por sí mismas. En este sentido, cabe estudiar la Compañía de comedias de Josita Hernán como un ambicioso proyecto personal de la artista, sensibilizado con las cuestiones de género e involucrado en contra de la situación de desigualdad de las mujeres, así como con la necesidad de subvertir los roles de género y de ofrecer identidades, sexualidades y patrones de comportamiento más diversos.

4. PRESERVACIÓN DEL LEGADO DE LA MUJER REPUBLICANA EN EL TEATRO DE POSGUERRA

A diferencia de un considerable grupo de creadoras escénicas que prefirió exiliarse antes que permanecer en la España de Franco⁶, y aunque se había situado próxima a algunas de ellas en su infancia y juventud (Gómez 2021d: 77-79), Josita Hernán aceptó insertarse en un sistema dictatorial cerrado y ultraconservador, discriminatorio y profundamente ideologizado. La artista se adaptó a la situación sobrevenida tras la Guerra Civil para proteger a su familia, reanudar su todavía incipiente trayectoria artística y, en la medida de lo posible, prolongar y compartir sus convicciones en torno a los valores igualitarios, que había celebrado, promovido y experimentado en los años veinte y treinta.

⁵ Antes de dedicarse a la interpretación, Josita Hernán siguió los pasos de sus padres como periodista en *La Correspondencia militar* (1927-1931) y en otras publicaciones. Desde 1945, compaginó su labor en el teatro y el cine escribiendo en varias revistas, entre las que destacan *Fantasia* (1945) (*vid.* Montejo 2014), *Luna y Sol* (1945-1950), *Mujer* (1946-1948), *Alta Costura* (1950-1954), *Senda* (1953-1955) y *Gran Mundo* (1962-1975). En sus colaboraciones —reportajes, columnas, entrevistas, cuentos, novelas breves, poesía e incluso un guion cinematográfico—, antes y después de la Guerra Civil, la artista atendió específicamente la situación de la mujer, promoviendo contenidos que legitimaran sus intereses y su proyección en la esfera pública (*vid.* Gómez 2021d: 150 y ss., y 189 y ss.).

⁶ Estas creadoras destacan por su compromiso político —singularmente en lo que concierne a la defensa de los derechos de la mujer— y compromiso teatral, como investigadoras de nuevos lenguajes escénicos, y embajadoras de las vanguardias históricas (*vid.* Vilches *et al.* 2014). Entre ellas, hubo actrices (como Adela del Campo, María Casares y Margarita Xirgu), dramaturgas (Luisa Carnés, María Lejárraga, Carlota O'Neill), escenógrafas y figurinistas (Victorina Durán y Maruja Mallo, entre otras).

Hay cuatro niveles que permiten explicar la Compañía de comedias de Josita Hernán como un proyecto posibilista sensibilizado de género, que trató de preservar, en la medida de sus posibilidades y dentro del marco legal establecido, la herencia identitaria de las mujeres y creadoras republicanas. Estos niveles son: la elección del repertorio, la interpretación, la apuesta por dramaturgas noveles y el propio desempeño profesional de Hernán como referente social de las múltiples facetas de la creación que una mujer podía abarcar solventemente y con independencia.

En primer lugar, buena parte del repertorio escogido por la empresaria propone una aproximación crítica a la desigualdad, la dependencia forzosa y los obstáculos derivados de la experiencia femenina como vivencia al margen del sistema: la superación acelerada y/o supresión de la juventud para satisfacer las obligaciones domésticas (Roca i Girona 1996: 39-42)⁷; la problemática legitimidad del trabajo femenino —sobre todo, artístico— como ascensor social alternativo al matrimonio⁸; la falta de medios propios, el sometimiento y la indefensión ante la voluntad masculina⁹; la insatisfactoria inadecuación de los roles de género a la realidad —por su pobreza, artificio y afán discriminatorio— y la necesidad de asumir una mayor diversidad de género y de sexualidades (Gómez 2020)¹⁰.

Es preciso señalar las tensiones que plantea la introducción de estas cuestiones en un modelo de teatro privado, comercial, profundamente codificado y dominado por un conservadurismo formal que seguía privilegiando el teatro de herencia benaventina. A lo largo de su trayectoria al frente de su compañía, Hernán planeó la representación de 60 obras de teatro, de las cuales, 15 posiblemente no llegaron a término. Que no pueda verificarse la escenificación de una cuarta parte del repertorio tiene que ver con los intentos de la artista por incorporar registros dramáticos alejados de los moldes convencionales y de su filmografía. Por eso, la actriz solía encarnar a las heroínas de una amplia variedad de textos cómicos: sainetes, vodeviles, melodramas, adaptaciones de la novela rosa y textos con una fuerte impronta cinematográfica.

Sin embargo, la especialización de Hernán en el registro cómico, particularmente el teatro de humor, favoreció su compromiso con la representación de las mujeres en la inmediata posguerra. La interpretación suscribe así el segundo nivel

⁷ Por ejemplo, *Retazo* (Niccodemi 1941), *Cita* (Escobar 1942) y *Mary, la insoportable* (Martínez Sierra, Leárraga y Maura 1945).

⁸ *La tonta del bote* (Millán 1941), *La señorita sin motor* (De Martino 1942), *¡Cariño!* (Quintero 1942), *Amo a una actriz* (Fodor 1945) y *Un estraperlo de amor* (Iquino y Cerdán 1946), por mencionar algunas.

⁹ Véase *Casa de muñecas* (1942), *Rascacielos de arena* (Arana Mena 1943), *Así son todas* (López Heredia 1943), *Un marido con descuento* (Mollar 1947), *Pigmalión* (1946), *Hablando con la esfinge* (De Juanes 1949), *Familia honorable no encuentra piso* (Maté 1949) y *Cristina Guzmán, profesora de idiomas y Juanito* (De Vargas 1949).

¹⁰ *Al borde del camino* (Bernard 1943), *Susana tiene un secreto* (1945), *Una mujer desconocida* (Ballesteros 1946), *Dos mujeres a las nueve* (Luca de Tena 1949) y *¿Odio?* (Rosillo 1950), son los textos más valientes y significativos.

desde el que contemplar su proyecto teatral con perspectiva de género. Después de su trabajo en *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) y *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945) —superproducciones de Cifesa que parodian la *screwball comedy*, del cine de Hollywood (Hechart 2005; *cfr.* Castro de Paz 2013)—, la actriz aprovechó determinadas comedias¹¹ donde a la heroína se le atribuyen desequilibrios nerviosos, mentales y emocionales para insistir en la virtualidad y la ironía de semejante condición, exagerando los caracteres y parodiando o subvirtiendo ciertos comportamientos, y validar así otros modelos femeninos, divergentes. Con sus creaciones, Hernán ofreció “ingenuas modernas”, “entre chica topolino y muchacha en flor” (Castro 1945; *vid.* Martín Gaité 1999: 53-61), que, en última instancia, suspendían temporalmente el orden moral establecido —hasta la “curación” del trastorno, por medio del matrimonio y/o la maternidad—, visibilizando la agencia de los personajes y una serie de ocupaciones, actitudes o aficiones transgresoras que excedían el modelo de mujer nacionalcatólica, como el ocio y la diversión, la búsqueda de emociones nuevas, la camaradería con los hombres o el consumismo.

El tercer nivel a considerar es el compromiso de Josita Hernán de estrenar la obra de dramaturgas noveles. Más allá de su accidental vínculo con la veterana Pilar Millán Astray —la película *La tonta del bote* adaptaba el texto teatral homónimo de la autora—, de quien estrenó otras tres comedias (*La Cuscurrita*, *Naná* y *Sol de España*), Hernán se interesó especialmente por la obra de la actriz y empresaria Irene López Heredia (*Así son todas*), y las escritoras Mercedes Ballesteros (*Una mujer desconocida*), Trini Mollar (*Un marido con descuento*), y Josefina Carabias (*La doctora lobo*), esta asimismo periodista.

Por último, cabe fijarse en la propia actividad de Josita Hernán a la cabeza de su compañía durante casi toda la década de 1940 —la más difícil, en términos económicos y materiales por la proximidad de la Guerra Civil y la contemporaneidad de la Segunda Guerra Mundial, y la más fanática y rigorista, en términos ideológicos—, pues permite situar un cuarto nivel desde el que advertir la continuidad de su proyecto artístico con el legado del modelo femenino que alentó la Segunda República. Además del control exclusivo que ejerció sobre su compañía como empresaria, Hernán escogió y dirigió el repertorio que creyó más apropiado en cada momento, e incluso pudo participar en la escritura de un texto tan controvertido como *¿Odio?*, sobre la homosexualidad femenina como identidad no solo posible sino plausible (Gómez 2020). También se involucró en el diseño de la escenografía y el vestuario de algunas obras. Por otra parte, las informaciones publicadas por la prensa de la época dieron cuenta de una mujer soltera e independiente, que prefirió

¹¹ Es el caso de *Tambor y Cascabel* (Serafín y Joaquín Álvarez Quintero 1942), *Gastos secretos* (Valentín Moragas Roger 1942), *Sol de España* (Pilar Millán Astray 1945), *Cuento de hadas* (Honorio Maura 1949), *Escuela de millonarias* (1943) y *La princesa del marrón glacé* (Enrique Suárez de Deza 1946), y los textos mencionados *Amo a una actriz*, *Mary, la insoportable*, *La señorita sin motor*, *Susana tiene un secreto* y *Una mujer desconocida*.

anteponer sus inquietudes intelectuales y artísticas al matrimonio para dedicarse por completo al teatro, el cine, la pintura y la literatura. En suma, la Compañía de Comedias de Josita Hernán se convierte así en un referente de agencia femenina durante la posguerra, donde una artista desempeña con solvencia e independencia la gestión de un proyecto artístico comprometido con los derechos de la mujer; que, por añadidura, permitió la supervivencia de su familia, amenazada por sus vínculos liberales y republicanos.

5. CONCLUSIONES

Los derechos y libertades de las mujeres quedaron hondamente afectados por los intereses del régimen político y jurídico, así como por la ideología ultraconservadora de la dictadura franquista. La consecuencia se tradujo en la regresión de sus condiciones de vida y la dramática merma de las expectativas de numerosas mujeres, a quienes el Estado designó como destino su permanencia en el hogar y el mantenimiento y la cohesión del núcleo familiar, por oposición al trabajo remunerado fuera del mismo o la entrega a tareas intelectuales y artísticas. Los medios de comunicación y las prácticas culturales y artísticas, entre ellas, las artes escénicas, asumieron este modelo enraizado en los roles de género tradicionales, lo cual empobreció los imaginarios disponibles, sobre todo con respecto al cambio de mentalidad acaecido en la sociedad española —producto de la modernización y de la influencia del movimiento feminista—, y con respecto a los avances promovidos por la Segunda República.

Entre las mujeres que pudieron reanudar el oficio que venían ejerciendo con anterioridad a la Guerra Civil, cabe prestar atención a la trayectoria de las artistas y, en particular, de las profesionales del ámbito escénico. La primera conclusión de este estudio estriba en los obstáculos que las mujeres hallaron en una industria conservadora, dominada por hombres; ahora subyugada a la ideología del Estado y, por tanto, generadora y legitimadora de modelos femeninos reaccionarios, que colisionaban con los requerimientos de ciertas actividades, como la dirección empresarial, artística, la escritura dramática y, sobre todo, por su elevada exposición pública, la interpretación. Por añadidura al descrédito y las críticas moralistas que suscitaban con frecuencia sus producciones, las artistas se vieron obligadas a lidiar con su frágil estatus jurídico y social, así como con la discriminación generalizada, en un medio cada vez más precarizado por la despreocupada actitud del Estado. De este conjunto de impedimentos, se deriva una segunda conclusión, que esclarece la dificultad específica de las artistas para formular propuestas discursivas o estéticas divergentes de la norma. En este sentido, la tercera idea que resulta de este estudio pone de manifiesto que la valoración del legado de las creadoras en activo durante la posguerra, exige un enfoque interdisciplinar, en clave analítica de género, que comprenda ampliamente el contexto histórico y lo haga dialogar con sus

respectivas trayectorias, para así detectar las formas en que se manifiesta, en dicho período, la desigualdad entre mujeres y hombres.

La segunda parte de este artículo se ha dedicado a la Compañía de Comedias de Josita Hernán (1941-1950) para ofrecer un estudio de caso que expone los inconvenientes y las trabas profesionales y personales originados en la desigualdad de género y en la desidia pública hacia el medio teatral, mencionados en la primera parte. Este proyecto artístico, promovido por la actriz, directora, empresaria y escritora Josita Hernán, se desarrolló dentro del sistema y contó con su beneplácito, pero exploró los límites —tanto los establecidos por el Estado, como los que, en la práctica, impuso la industria teatral— en torno a la representación de la mujer. Hernán creció familiarizada con el feminismo y la vanguardia teatral, e intentó mantener su compromiso con los derechos de las mujeres y con la dignidad estética de la escena, incluso a pesar de padecer indirectamente, por la vía familiar, la represión franquista.

Fruto de la convergencia del contexto y la biografía de la artista, la Compañía de Comedias de Josita Hernán admite un análisis de género a través de cuatro niveles —repertorio, interpretación, visibilidad de dramaturgas noveles, y coherencia y responsabilidad práctico-discursiva—, que explican su proyecto artístico como una iniciativa independiente, fraguada en el compromiso con la diversidad de género y ejecutada desde el posibilismo. La empresa se destinó a preservar los intereses de la artista y los de su familia, y se preocupó de forma significativa por los problemas derivados de la experiencia y la agencia femenina, los roles de género y la identidad diversa de las mujeres. Esta iniciativa se dirigió específicamente a las jóvenes con el fin de ofrecerles modelos de feminidad alternativos, igualitarios y diversos, cuya suerte, no obstante, dependió de la censura y del criterio de los empresarios de sala y del público consumidor. Una última conclusión señala a la Compañía de Comedias de Josita Hernán como una iniciativa que preservó el legado de la mujer republicana en el teatro de posguerra; como un puente inconcluso, cuya longitud no alcanzó la reactivación del movimiento feminista al quedar interrumpido en 1950, cuando Hernán renunció a continuar su actividad en condiciones tan adversas y apostó por explorar nuevos espacios de libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrera, B. (2021). Estilos emocionales y censuras culturales. La Sección Femenina en la posguerra. *Ayer*, 124(4), 251-276.
- Blasco Herranz, I. (2000). Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía. En C. Segura Grañó y A. I. Cerrada Jiménez (Coords.), *Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida* (pp. 253-268). AEIHM.
- Castro, C. Presentación de la Compañía Josita Hernán con "Susana tiene un secreto". Madrid, 25 de julio de 1945.
- Castro de Paz, J. L. (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana*, 47-65.
- Checa Puerta, J. E. (1998). *Los teatros de Martínez Sierra*. Fundación Universitaria Española.

- Checa Puerta, J. E. (2018). La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles. En J. Checa y S. Hartwig (Eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (pp. 24-41). Peter Lang.
- Coutel, E. (2019). La actriz en *Primer Plano* bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? *Ambigua*, 6, 113-136.
- Flecha García, C. (2014). Desequilibrios de género en educación en la España contemporánea: causas, indicadores y consecuencias. *AREAS. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 33, 49-60.
- Gómez García, A. (2016). Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y *La tonta del bote* (1939-1941). *Acotaciones*, 36, 75-94.
- _____. (2017). Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974). *Anagnórisis*, 15, 558-575.
- _____. (2018). Un refugio cálido, sin censura: La Carbonera, el teatro “estudio” de Piedad Salas (1952-1962). *ALEC*, 43(2), 87-110.
- _____. (2020). Género y homosexualidad en el punto de mira de la censura teatral franquista: *¿Odio?*, de Rafael Rosillo y Josita Hernán. *Estreno*, 46(2), 116-130.
- _____. (2021a). De las identidades posibles en el teatro comercial de posguerra: la homosexualidad femenina. En D. Santos Sánchez (Ed.), *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el Franquismo* (pp. 159-176), Iberoamericana/Vervuert.
- _____. (2021b). *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1939-1951)*. Institución Gran Duque de Alba.
- _____. (2021c). Ingenua en el cine y empresaria en el teatro. Josita Hernán y su compañía de comedias en la posguerra. En I. Matia Polo y E. Torres Clemente (Eds.), *Detrás de la imagen. Cine, canción y baile en la Segunda República y el primer franquismo* (pp. 83-100), Ediciones Complutense.
- _____. (2021d). *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*. Bala Perdida.
- Hechart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra.
- Martín Gaité, C. (1999). *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama.
- Montejo Gurruchaga, L. (2014). La revista *Fantasía*. Semanario de la invención literaria (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina. *Lectura y signo*, 9(1), 49-63.
- Moreno, M. (2013). La dictadura franquista y la represión de las mujeres. En M. Nash (Ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista* (pp. 1-21). Comares.
- Muñoz Cáliz, B. (2014). El teatro de María y Gregorio Martínez Sierra ante la censura franquista. *Foro hispánico*, 48, 135-149.
- Muñoz Ruiz, M. C. (2003). Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino. En G. Nielfa Cristóbal (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 95-114). Universidad Complutense.
- Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. En Casanova, J. (Ed.), *Cuarenta años con Franco* (pp. 191-227). Crítica.
- Nieva de la Paz, P. (2001). La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura. *Iberoamericana*, 1(2), 165-178.
- Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Ministerio de Educación y Cultura.

- _____ (2005). Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado. *Gerónimo de Uztariz*, 21, 81-99.
- Rodríguez López, S. (2013). *Entre líneas*. Estudiar a las mujeres desde el aparato a los márgenes del franquismo. En O. Rodríguez Barreira (Ed.), *El Franquismo desde los márgenes* (pp. 131-145). Universitat de Lleida; Universidad de Almería.
- Vilches de Frutos, M. F. y Nieva de la Paz, P. (2012). Representaciones de género en la industria cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico. En M. F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz, (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)* (pp. 15-34). Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Vilches de Frutos, M. F., Nieva de la Paz, P., López García J. R. y Aznar Soler, M. (2014). Exilio, paradigmas identitarios y agencia femenina: la renovación de los discursos narrativos y visuales del Teatro Español del siglo XX. En M. F. Vilches de Frutos (Coord.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (pp. 13-27). Rodopi.



ESTUDIOS LITERARIOS

GÉNERO Y ESTRUCTURA CAPITALISTA-PATRIARCAL
EN LA ESCENA LATINOAMERICANA

GENDER AND PATRIARCHAL CAPITALIST STRUCTURE IN
LATIN AMERICAN THEATER

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Instituto de Investigación Gino Germani,

Universidad de Buenos Aires

lolaproanio@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9741-5170

Recibido: 20-01-2022

Aceptado: 24-05-2022

“Hay que entender que las categorías mediante las que [al género] lo captamos cambian históricamente, y reflejan la emergencia, la dominancia declive, cambiante de las distintas instituciones” (Nicholson 1990 : 46).

RESUMEN

Este ensayo reflexiona sobre las últimas producciones escénicas feministas de algunos países latinoamericanos y propone que, junto al feminismo popular, es un espacio ideológico que plantea reivindicaciones por la justicia de género centrándose en los conflictos específicos contemporáneos. El ensayo analiza la escena, como metáfora dramática y visual y su sentido en la lucha de los derechos de género (*Esquinas en el cielo* y *Mecánicas*); el desplazamiento del sujeto masculino de ciertos espacios y la ocupación de los mismos por sujetos no masculinos como posible causa de la violencia de género (*Ya vas a ver* y *Femicidio es Genocidio*) y finalmente, la lucha feminista en los colectivos artistas (ARDA, Lastesis y la Corporación Colombiana de Teatro) con la característica de una nueva y poderosa presencia del cuerpo plural y colectivo en las acciones, el surgimiento de espacios de aparición y de afectividad que afirma y exhibe la lucha feminista en los espacios del poder. Esta escena dialoga con la contextualidad histórico-política contemporánea y las asociaciones simbólico-culturales y ofrece una mirada nada ingenua con nuevas herramientas teatrales y una creciente sutileza ideológica.

Palabras clave: teatro latinoamericano, feminismo, capitalismo, patriarcado, violencia, género.

ABSTRACT

This essay reflects on the latest feminist stage production from some Latin American countries, and proposes that, together with popular feminism, it is an ideological space that raises claims for gender justice, focusing on specific contemporary conflicts. The essay analyzes three issues: the scene as dramatic and visual metaphor of the restrictions that the patriarchal capitalist structure implies for the struggle for gender rights (*Corners in the Sky* and *Mechanics*); the displacement of the male subject from certain spaces and their occupation by non-male subjects as possible cause of gender violence (*You will see y Femicide is Genocide*), and finally, the feminist struggle in activist collectives (ARDA, Lastesis and the Colombian Theater Corporation) with the characteristic of a new and powerful presence of the body in the actions, the emergence of spaces of appearance and affectivity that affirms and exhibits the feminist struggle in the spaces of power (abstract spaces). The essay concludes that this scene dialogues with the contemporary historical-political context and the symbolic-cultural associations, offers a far from naive perspective with new theatrical tools and a growing ideological subtlety.

Keywords: Latin American Theatre, Feminism, Capitalism, Patriarchy, Violence, Gender.

1. ANTEDECENTES E HIPÓTESIS

La escena teatral feminista latinoamericana ha evolucionado al compás de los acontecimientos histórico-políticos, especialmente de aquellos relativos a la lucha política del feminismo y a la evolución de la teoría feminista. Al recorrer el escenario feminista producido es posible anotar la variedad de estrategias y temas que este propone. Así, por ejemplo, Griselda Gambaro (Argentina) con *Querido Ibsen soy Nora* (2014) da voz a su personaje para reclamarle a Ibsen haber tomado su voz y reclamar el derecho a emitir su propio discurso; la misma dramaturga en *La señora MacBeth* (2005), delinea un personaje que en la dramaturgia shakespeariana no aparece nunca, para dirimir en la escena su culpabilidad en los crímenes de MacBeth y la necesidad de tomar decisiones propias. Por su parte, Susana Torres Molina (Argentina), que en los ochenta ya nos había entregado *A otra cosa mariposa* (1985) que denunciaba el carácter construido de la “escencia” femenina, en *La Fundación* (2017) problematiza la maternidad como constituyente esencial de la subjetividad femenina y en *Ya vas a ver* (2015) plantea la violencia de género como una resultante de la resistencia y frustración del mundo masculino ante la integración de la mujer en el sistema dominado por el patriarcado. Con un tema cercano, Mariana Percovich (Uruguay), en *Yocasta* (2006) plantea el derecho de la mujer-madre al placer y discute el incesto. También sobre la maternidad, Marianela Morena (Uruguay) en *No daré hijos, daré versos* (2015) escenifica los deseos y las palabras de la poeta uruguaya Delmira Agustini, que rechaza la maternidad y la estructura tradicional del matrimonio.

Esquinas en el cielo (Mariana Mazover, Argentina, 2013) y *Mecánicas* (Celina Rozenwurcel, Argentina, 2013) plantean la restricción estructural que el capitalismo patriarcal impone para el real alcance de los derechos de las mujeres. Finalmente, observando las últimas teatralidades feministas de las que se han valido los grupos activistas en Argentina, Chile y Colombia, observamos el impacto del feminismo popular que integra la lucha política contra el capitalismo y el patriarcado con la lucha feminista.

Este es solamente un breve y sintético recorrido de lo que se ha producido en algunos países de América Latina durante el siglo XXI. En este ensayo me limitaré a ejemplificar nada más que tres aspectos: los escenarios que plantean la estructura capitalista patriarcal restrictiva de los derechos por los que lucha el feminismo, la escenificación de la violencia de género en el escenario y la ampliación de la teatralidad hacia una posición explícitamente política, que plantean los movimientos activistas de mujeres más recientes (2015-2020).

2. LIMITACIONES ESTRUCTURALES DEL SISTEMA CAPITALISTA PATRIARCAL

Intersectionality implies that social categories are not bounded or static. Your social nearness or distance to other changes as the matrix of domination shifts, depending on which scheme is salient at any given moment (Collins 2006: 247).

Examinaré la escena de *Mecánicas* de Celina Rozenwurcel (2013) y *Esquinas en el cielo* de Mariana Mazover (2013) que escenifican la problemática política económica estructural a la que nos acercaremos desde el interseccionalismo (Yuval-Davis 2006) y el feminismo marxista (Frazer 1990, Nicholson 1990 y O'Brien 1990). Las dos propuestas relacionan la situación de la mujer y su opresión con aspectos económicos, legales y éticos para ofrecer una escena con tintes distópicos.

La estructura de las propuestas parece escenificar la división espacial y el derecho o limitación a ocupar esos espacios por los sujetos no masculinos. Mary O'Brien, coincidiendo con Nicholson, plantea la necesidad de agrandar la categoría de "producción" con la de "reproducción" (1990: 44). Con la "producción" ubicada en un nivel de superioridad respecto de la "reproducción", aparecen relaciones de poder diferenciales que tienen que ver con el lugar que se ha adjudicado al sujeto femenino en la estructura social. Esta diferenciación espacial y de ubicación en la estructura social significa que el género debe ser tomado como indicador de relaciones de clase (Nicholson 1990). O'Brien (1979) y Nicholson (1990) afirman que lo relacionado con la reproducción queda tradicionalmente vinculado a lo interior, a lo invisible. Coincidiendo con lo anterior, Frazer (1990) propone la necesidad del desplazamiento del paradigma de la producción para subsumir actividades típicamente femeninas en el modelo de trabajo, entendido estrechamente como la producción de objetos mercantilizables.

3. ESQUINAS EN EL CIELO¹

La estructura de *Esquinas en el cielo* es reveladora, una metáfora escénica visual de la subordinación de la mujer: muestra la relación entre la opresión de Lucrecia — la protagonista— y la estructura social y política del capitalismo patriarcal, es una metáfora de la subordinación de la mujer en tal orden. La propuesta dialoga con el feminismo marxista cuando ubica la “producción” en un nivel de superioridad respecto del espacio femenino de la “reproducción”, ubicado en el espacio más bajo de la escena en el que transcurre su vida y al que el Padre accede descendiendo las escaleras que conectan los dos espacios mediante una estrecha puerta que Lucrecia nunca traspasa.

Lucrecia, la mujer-niña está en un espacio subterráneo, sometida a la voluntad y a las decisiones de su padre, que vienen de afuera, desde donde se orquesta la realidad, se ejerce el poder y se le niegan todas las posibilidades de formación y crecimiento. A ella se la mantiene forzosamente en la infancia (vestuario, gestualidad y espacio) y su ropa raída parece ser de un lejano pasado. En el espacio inferior subterráneo y pequeño, Lucrecia y su institutriz leen la Biblia, lo que sugiere tradicionalismo y el mantenimiento de la estructura y la ideología por medio de la religión. En la escena también hay un guiño a la violencia, ejercida sobre las mujeres que no se adaptan (las maestras desaparecen) y se rebelan frente al *statu quo*.

La dimensión corporal de la obra confirma la dominancia del padre y la subordinación de Lucrecia. La enorme corporeidad del Padre —que da la sensación de ser capaz de destruir de una pisada el espacio de Lucrecia— resalta en la estrecha puerta, casi tan alta como él, situada al final de la escalera. La “comunicación” con el exterior, construida para el engaño, es una ventana pintada con el falso follaje sobre un cielo con esquinas, marcadas por los cuatro vértices del recuadro de la ventana. Las proporciones logradas en el diseño espacial metaforizan el poder que, desde afuera, maneja la realidad de la protagonista.

Esta deformación y achicamiento del espacio de vida han generado el auto-desconocimiento y la negación del personaje femenino que no tiene memoria y no puede ser forjadora de su propio destino; está “presa” de un poder que la inserta en una estructura que se impone verticalmente. *Esquinas en el cielo* plasma visual y textualmente la lógica que distorsiona la sociedad y por la vía negativa parece proponer una ontología que reconozca la posibilidad, frustrada por el sistema, del desarrollo de todas las potencialidades de las mujeres.

¹ *Esquinas en el cielo*, con dramaturgia y dirección de Mariana Mazover, escenografía de Felix Padrón y la actuación de Daniel Begino, Alejandra Carpineti y Lala Mendía, fue puesta en La Carpintería, Buenos Aires, en 2013 y 2014.

4. MECÁNICAS²

En *Mecánicas* diversos aspectos económicos y de clase propios de la estructura capitalista intersecan con el género y contribuyen a experiencias de opresión y/o privilegios particulares en este momento de supuesta liberación femenina. La escena pone el acento no sólo en el género sino también el contexto social, histórico y político y evidencia experiencias únicas, que resultan de la combinación de diferentes tipos de subordinación.

Las chicas que operan el taller ejercen una profesión tradicionalmente masculina; han logrado escapar del espacio y de los roles asignados a las mujeres: manejan dinero y toman decisiones, saben de mecánica; contratan y compran repuestos y realizan todo lo necesario para conducir el taller. Solucionan los problemas de todo tipo que surgen en la empresa y se presentan como seres autosuficientes que manejan fluidamente el campo automotriz. El oficio hace al gesto y al cuerpo, por lo cual también el lenguaje corporal, la gestualidad y el vestuario de las tres mecánicas no es el típicamente femenino. Rola, la hija de un empresario de oscuros manejos, es el caballo de Troya que destruirá el proyecto de la mecánica cuando acceden a sus favores a fin de solucionar los problemas económicos del taller.

En *Mecánicas* el triunfo de la empresa y de la apropiación de un espacio masculino por las protagonistas es sólo aparente “liberación” pues se ve estrangulada por la intersección más amplia de este proyecto con la estructura económica —el capitalismo y sus vicios— y la social —el patriarcado. Cuando Rola intercede ante su padre para la solución económica es a costa de la implicación de las mecánicas en los crímenes del padre de Rola —exportador de especies en extinción—, método usual del nefasto personaje, para la resolución de los problemas.

La ruptura de los parámetros de género —roles, gestos, conocimiento y espacios asignados— no puede tener éxito mientras estas estructuras no sean también transformadas, o al menos problematizadas. La propuesta multidimensional de Rozenwurcel crea un escenario en el que la discusión acerca del género se enriquece al mismo tiempo que exhibe sus limitaciones, pues diversos aspectos económicos y de clase propios de la estructura capitalista contribuyen a experiencias de opresión y/o privilegios particulares en este momento de supuesta liberación femenina que metafóricamente están tratados en la escena. El proyecto liberador de las mecánicas fracasa puesto que está inserto en la estructura capitalista con el dinero como la herramienta apropiada para el éxito para cuyo logro no hay límites, pues incluso el crimen se ha naturalizado.

² Con la dramaturgia de Celina Rozenwurcel y la dirección de Federico Buso, *Mecánicas* se montó en un taller mecánico del barrio de Palermo que el dueño prestaba al grupo para las funciones, durante las cuales sólo se agregaban sillas para el público. En él permanecían las mesas con herramientas que las mecánicas manipulaban y el foso, indispensable para el trabajo.

5. TEATRALIDADES DE LA ESTRUCTURA DE LA VIOLENCIA

Comparto la visión de algunas investigadoras y teóricas sobre el tema, quienes no ven la violación como una consecuencia de patologías individuales sino como un mandato. Un mandato dentro de la estructura patriarcal; estructura jerárquica que atraviesa todos los órdenes de la vida privada y pública (Susana Torres Molina, www.alternativateatral.com).

María Luisa Femenías sostiene que la “identidad esencializada” es una de las principales causas de los números sostenidos de femicidios. Por eso, la filósofa propone la conveniencia de considerar una “identidad compleja” (2011: 98), entendida como un constructo socio-histórico-sicológico. Mientras la identidad esencializada aparece como lugar inamovible señalado como propio y natural para el hombre y la mujer, la identidad compleja:

no responde a un sólo rasgo fijo, determinante y esencial, anterior e independiente de la vida y la experiencia de los/as individuos y los grupos... [y] está conformada individual y colectivamente a partir de la organización de las propias experiencias de vida en interjuego con otros grupos de referencia y en base a identificaciones con ideales regulatorios; siempre en constante reestructuración y movimiento, donde persisten algunos núcleos más estables que otros, pero en continuo diálogo con el entorno y consigo misma/o ... responde a estructuras sociales, acontecimientos históricos, factores económicos, discursos ideológicos hegemónicos o no, rasgos singulares de cada sujeto, políticas públicas que fomentan (o no) ciertos estilos y, por sobre todo, identificaciones (conscientes e inconscientes a la vez) de las personas respecto de ideales regulativos o ficciones regulativas, siempre de modo crítico y flexible (Femenías 2011: 99).

Femenías continúa afirmando que la estructura es la causa de las ‘nuevas violencias’ de género (2011: 101) y propone que éstas responden a este acelerado proceso de feminización de lugares tradicionalmente masculinos considerados superiores y reconocidos como propios por los sujetos masculinos. Es interesante considerar cómo la violencia y sus posibles causas se exponen en la escena teatral.

6. VIOLENCIA Y ACOMODAMIENTO SIMBÓLICO FUNCIONAL

el patriarcado moderno se constituyó a partir de un conjunto interclasista y metaestable de pactos... la crisis actual global excluye del pacto a un conjunto interesante de varones que, en el marco de los imaginarios aún vigentes, se marginalizan en términos inferiorizados de la posición-mujer (Femenías *et al.* 2009: 25).

Ya vas a ver de Susana Torres Molina plantea ya en el título la amenaza de la violencia. Se trata de una oficinista, que tiene un puesto bastante importante en la empresa, cuya oficina se ubica en el piso más alto del edificio; un empleado, de rango inferior, la tiene secuestrada en lo que parece ser un sótano. A través de los diálogos nos enteramos de que este hombre ha estado “enamorado” aunque *Ella* ni siquiera lo haya mirado. En la escena, Él la tiene atada de un tobillo con una soga —manera sutil de escenificar la violencia y la dominación— de modo que *Ella* no puede ni escapar ni moverse a su antojo.

Ya vas a ver reconoce este nivel estructural naturalizado que da origen a la violencia masculina que la escena despliega como inversamente proporcional a la vulnerabilidad del sujeto femenino. *Ya vas a ver* teatraliza la violencia como medio para restaurar la autoestima masculina herida, un intento de acomodamiento simbólico funcional de los espacios de poder de los varones en la sociedad global. El personaje masculino, rechaza el desplazamiento del “objeto/mujer” del lugar inferior hacia una posición superior e intenta ratificar una identidad configurada sobre estereotipos paradigmáticos de virilidad que celebran la fuerza como autoridad despótica (Femenías 2011: 95). La violencia del varón responde a la exigencia del reconocimiento violento del orden anacrónico perdido, pretendiendo reforzar la “naturalidad” y la “normalidad” de un estado de cosas en proceso de cambio. La reparación buscada se alcanzaría por la recuperación de la mirada que le daría reconocimiento—aunque sea a la fuerza— mediante su inclusión en el mundo de *Ella*, que finalmente parece alcanzar mediante la fantasía de ser su novio; de no ser ignorado y pertenecer a ese otro mundo al que *Ella* ha tenido acceso. El final de la escena construye el encuentro de las líneas paralelas por las que van los dos mundos que ahora, se han encontrado mediante el secuestro: *Ella*, escapando de la violencia, accede a llevarlo a su reunión social y presentarlo como su novio. El simulacro ha sido consumado y solo aparentemente le devuelve a Él su lugar de privilegio. *Ella* ha solucionado temporalmente la violencia de la que era objeto y Él ha logrado, aunque solo como simulacro, una posición distinta en la estructura social.

Torres Molina escenifica la violencia como un mecanismo compensatorio de autodefensa de la autoestima del varón que ha perdido su lugar y subraya la relación entre poder y sumisión en una circunstancia en la que el hombre ha perdido su lugar de dominio. La escena de Torres Molina visibiliza con una teatralidad de estética antimimética la lógica patriarcal al evidenciar la violencia como respuesta al cambio de posiciones de los sujetos masculinos y femeninos en la sociedad.

7. FEMICIDIO: PRESERVACIÓN DEL MODELO CAPITALISTA PATRIARCAL

“...las normas de convivencia han sido violadas y humilladas y la violencia y el abuso se han convertido en una nueva norma social de conducta” (Villaplanas 2003: 8).

“Nombraremos a todas: asesinadas, desaparecidas, abandonadas, golpeadas, discriminadas, expulsadas, nombremos a todas, vivas y muertas, decí mi nombre, el tuyo y nombremos a todas y existiremos siempre” (*Nombremos a todas*, Paula Heredia)³.

Femicidio es Genocidio, acción artista realizada por el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo (Buenos Aires, 2015-2019)⁴ tuvo lugar frente a Tribunales, al Congreso Nacional y a la Casa Rosada. La propuesta constaba de ciento veinte mujeres, muchas no actrices, voluntarias para la acción. La apertura de la acción a otras integrantes parece señalar una situación generalizada para los cuerpos femeninos que, de variadas edades, formas y aspecto, se manifiestan desnudos frente a los espacios del poder. La cuidadosa elección de los espacios señala tres puntos neurálgicos del Estado: el Tribunal donde la Corte Suprema juzga los casos que llegan a ella, el Congreso donde se expiden las leyes y finalmente, la sede de la cabeza del Estado⁵. Esta ubicación de la acción, que desnuda la aparente neutralidad de esos espacios, junto al título de la acción, imbrica el femicidio con el terrorismo de estado y el sistema que lo apoyó y abona la mirada que intersecta el feminismo con un panorama político e histórico más amplio.

Desde la ciencia política y la historia se ha remarcado que el capitalismo tiene en su estructura la necesidad de represión. Tal como Calveiro nos recuerda “no hay poder sin represión, pero más que eso, se podría afirmar que la represión es el alma misma del poder” (1998: 23). El título que elocuentemente ubica al femicidio junto al genocidio apunta a la dictadura argentina del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983) que reprimió, torturó y desapareció a todos aquellos que pudieran estar involucrados en el intento de implementar un modelo económico que modificara el *statu quo*.

Hemos dicho ya que, para el mantenimiento de la estructura capitalista patriarcal, la sujeción de la mujer en el espacio y los roles asignados son fundamentales

³ Esta poesía fue parte de la acción y los textos que siguen son tomados de las grabaciones correspondientes.

⁴ Para visualizar esta acción ver <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA> y para más información ver Proaño 2017b, 2018 y 2019.

⁵ Ciento veinte mujeres acompañadas por quince músicas se desnudan en pleno invierno en el centro de Buenos Aires. Se apilan formando una escultura dolorosamente bella mediante los cuerpos femeninos masacrados. Se lee el texto que enumera los métodos de las muertes, luego se ponen de pie, una, dos o tres a la vez y forman una fila frente a los espectadores impidiendo que estos esquiven la vista de su desnudez, lentamente vuelven a vestirse de vida para luego alejarse del lugar.

este es uno de los factores al que se ha apuntado como una de las causas del femicidio. Femenías (2011) y Villaplana (2003), entre otras autoras afirman que el femicidio encuentra sus últimas raíces en la necesidad de contar con el trabajo gratuito de la mujer en el espacio doméstico, el cuidado de la vida y el crecimiento de los seres humanos indispensables para la reproducción de la fuerza de trabajo necesaria para el sistema y el funcionamiento del mercado. Por ello, frente a las muertes, aparece la denuncia a la justicia como inoperante, puesto que es parte del sistema negador del carácter sistemático y estructural del femicidio. Al respecto se escucha uno de los textos de la acción que, irónicamente, dice: “Demandan expropiar mi cuerpo/ Es legítimo según la ley/ El juez regulará copiosos honorarios/ Se habrá hecho justicia”.

La sistematicidad de los crímenes —remarcada mediante la enumeración de la diversidad de métodos⁶— anuncia que las muertes de estas mujeres no son experiencias individuales explicables por la sicología o la biología, sino que se articulan con la problemática social, política y ética. El testimonio de la acción se opone tanto a la resignación que estipulan las visiones esencialistas de la diferencia entre los sexos, como a la explicación que reduce los femicidios a actos individuales o a esos *happenings* discursivos que, en palabras de Bourdieu, son constantemente recomenzados, y solo son rupturas heroicas de la rutina cotidiana, para obtener un resultado demasiado pequeño y demasiado inseguro (2000: 8).

Por otra parte, la acción subraya la denuncia por la violación de los derechos humanos, al vincular el femicidio con el genocidio y conectarlo con el trauma y la memoria de la dictadura; se propone un nuevo punto de vista para la denuncia de estas muertes cuya narración se acerca en lo posible a la no-ficción. La propuesta supera el documental mediado por la pantalla o la imagen fotográfica, por la potencia de los cuerpos presentes.

Si bien reconocemos que la pretensión de la reproducción de la realidad sin adulterarla es inútil, *Femicidio es genocidio*, supera la simple reproducción. Nos acerca a ella mediante la carnalidad de los cuerpos en presencia y la gestualidad de la muerte. Los cuerpos que al inicio de la acción tienen movimiento, se despojan de la ropa y de la vida, pasan a ser cuerpos desnudos, inmóviles y muertos, y ofrecen al espectador la experiencia de su vulnerabilidad expuesta en el espacio público. Es posible que esta acción haya construido —al menos en algunos espectadores— nuevos modos de ver y entender el femicidio en tanto se lo relaciona con el poder del terrorismo de estado y pasa en este sentido, de ser un asunto privado

⁶ Estos son algunos de los mencionados: “Cortarle el cuello: muerte Instantánea; encerrada sin agua: muerte entre 3 y 7 días; encerrada con agua, pero sin comida: de 15 a 40 días; estrangulada: de 1 a 15 minutos; quemada: 8 minutos; congelada: entre 90 y 100 minutos; desangrada: de 3 minutos a 1 hora; ahogada por gas: 10 minutos; golpeada con un objeto romo en el parietal, instantáneamente; acuchillada en el corazón: 10 segundos” (transcripción de la grabación). Mientras se escucha el texto, la música acompaña sin interferir, remarcando el discurso verbal.

e individual y anónimo, a ser un problema político, histórico y social que nos incumbe a todos. La propuesta que se sitúa en un espacio simbólico e ideológico, el Palacio de Justicia, abre al grupo de mujeres la posibilidad de una acción colectiva de resistencia, orientada a la lucha por las reformas jurídicas y políticas.

El texto leído se planta enfrenta las versiones vertidas por los medios de comunicación que pretendieron y todavía pretenden (algunos) presentar la muerte de las mujeres como un asunto de carácter privado. La rebelión contra la discriminación informativa que reside en la forma de organización y acción colectivas y cuenta con el carácter testimonial del cuerpo y la denuncia verbal como la herramienta simbólica y literal más eficaz para producir la memoria colectiva del tiempo presente y reconstruir una historia que se ha pretendido ocultar. La invisibilización que descubre la acción es parte de la trama del poder, pues tal como Scott señala, “El género es un lugar en el cual —o a través del cual— se articula y distribuye el poder como forma de control diferenciado sobre el acceso a los recursos materiales y simbólicos” (Scott 1992: 12 en Villaplanas 2005: 14). La exposición de la violencia como parte de esa trama aspira a crear fracturas en las instituciones estatales y jurídicas que contribuyen a eternizar la subordinación de la mujer a las formas de violencia real y representada (Villaplanas 2003: 6)⁷.

Sospechamos que el impacto político e ideológico de la acción sobrepasa la curiosidad voyerista de los transeúntes que inicialmente paran su marcha al ver los cuerpos desnudos frente a los espacios del poder. *Femicidio es genocidio* tiene impacto en la producción de la memoria, escenifica la fractura traumática social colectiva y de-construye la mirada romántica estandarizada acerca de la familia y las relaciones de pareja.

8. ESPACIOS DE APARICIÓN DE UN NUEVO SUJETO PLURAL Y COLECTIVO

“No se puede entender/ no se puede entender/ la lucha de clases sin saber que la clase obrera/ está dividida en dos subclases / Los hombres, privilegiada/ las mujeres, dominada...” (*Un violador en tu camino*. Las Tesis).

“Ahora que estamos juntas, ahora que si nos ven
abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer” (*ARDA*)

Las acciones artivistas de los colectivos feministas que analizaremos a continuación se ubican dentro del feminismo popular, espacio ideológico que plantea reivindicaciones por la justicia de género a partir de sus posiciones sociales y conflictos específicos propios de la situación de las mujeres y las disidencias sexuales. Sin perder de vista la economía política, sus textos señalan que los supuestos “adelantos”, la agroindustria, el turismo verde, la explotación de petróleo y energía (Olivera 2005)

⁷ Me animo a hacer esta afirmación tras lo que significó la presencia masiva de las mujeres en la vigilia frente al Congreso mientras se discutía la Ley del Aborto que luego fue aprobada.

no hacen sino perpetuar las condiciones de vida y el no respeto a la dignidad. El feminismo popular es un proyecto político y su lucha, que tiene como objetivo desactivar la política del patriarcado, pretende derrumbar marcos de comprensión que intentan mantener el *statu quo*, y quitarle la máscara al vínculo que estos colectivos denuncian entre capitalismo y patriarcado. Si bien los escenarios de los que hemos venido hablando en este ensayo planteaban la problemática feminista desde una perspectiva que rebasaba la problemática de género, reconociendo su inevitable inserción en la estructura del capitalismo patriarcal y las relaciones de poder, sociales y políticas, los colectivos artistas de los que hablaremos a continuación lo hacen de manera mucho más explícita.

El feminismo “popular”, que está detrás de estas acciones artistas, se coloca en una línea de continuidad con otros feminismos populares que ya existían en Latinoamérica y cuyo rasgo predominante es la noción crucial de autonomía (Schild 2016: 64). En ellas el sujeto plural y colectivo exige un ser para sí mismo, el derecho a las decisiones sobre su cuerpo y a una vida que persiga fines diversos a los señalados por el sistema capitalista patriarcal, un sujeto guiado por una jerarquía de valores distinta, en la que el mercado y la ganancia no sean los valores últimos. Este feminismo popular insiste en las denuncias financieras, racistas, laborales e institucionales y no busca la integración de las mujeres en el mercado.

Consideraremos aquí tres colectivos: ARDA (Argentina, 2015), Las Tesis (Chile, 2019) y la acción de La Corporación Colombiana de teatro (2021). La historia y la situación política de los tres países mencionados tienen condiciones políticas y económicas distintas, pero con rasgos que las acercan. Es indispensable reconocer que el modelo neoliberal, imperante en Chile desde hace treinta años y restaurado en la Argentina durante el último gobierno (2015-2019), se implanta en circunstancias marcadas por el género. Lo mismo es posible afirmar respecto de la historia y la realidad colombiana donde la política de la desaparición y de la persecución se ha ensañado particularmente con las mujeres líderes de los movimientos sociales y medioambientales. Argentina por su parte, enfrentó a partir del 2015 la restauración neoliberal conservadora con el consiguiente recorte de derechos y espacios. Este rearme del patriarcado y su complicidad con el capitalismo (a partir de los noventa en Argentina, la herencia del pinochetismo en Chile y la tradición de desapariciones y muertes en la política colombiana) ha producido, al menos en ciertos sectores, un proceso de re-naturalización de la desigualdad. Se sostiene que ella es parte de la condición humana y no la consecuencia de los procesos sociales y de las políticas que generan estructuras de dominación (Cobo 2011: 12).

Este es el contexto en el que surgen las acciones de estos colectivos desde una perspectiva feminista crítica que intenta contribuir a un proyecto liberador. Observamos la incorporación de la mirada y la existencia de estos sujetos “otros” para exigir el diálogo desde otro tipo de estrategias que no involucran la violencia. Especifican la pérdida del miedo y la recuperación de la voz frente al sistema dominante

junto al acoplamiento de cuerpos y subjetividades híbridas que crean otras sensibilidades y perspectivas existenciales.

9. LAS ACCIONES ARTIVISTAS: CHILE, ARGENTINA Y COLOMBIA

Las Tesis, a días del “estallido social” chileno (18 de octubre 2019), intervienen con la acción llamada *Un violador en tu camino*⁸. La coincidencia temporal y espacial de los dos sucesos se explica por el fuerte nexo ideológico que los une. La resistencia material y simbólica del “estallido chileno” y la resistencia simbólica de Lastesis son parte de un mismo conjunto de prácticas coherentes entre sí, que se apoyan mutuamente y que desafían primero calladamente y luego con la palabra y el cuerpo entran en posesión del espacio público, para ejercer, aunque sea temporalmente, los derechos negados.

El elemento central de la teatralidad de estos grupos es la “presencia” (García 2019) que se establece en función de la posición corporal alejada de la posición “virginal” y “sumisa” tradicionalmente impuesta a la mujer ejemplificada en las imágenes religiosas o maternas. Esta posición de “presencia” transmite con el cuerpo el empoderamiento de este sujeto plural y colectivo que manifiesta decisión, enfrentamiento y voluntad férrea invocada y constituida por la acción (Butler 2017: 82). Esta presencia del cuerpo en el espacio público se remarca también en el canto. Uno de los mantras de ARDA en sus acciones dice: “Ocupa de la calle/ ocupa de mi cuerpo/ocupa del deseo”. Son ocupas, se toman el espacio ajeno y recuperan lo robado a la mujer: el espacio, el cuerpo y el deseo. El cuerpo colectivo supera su vulnerabilidad y la contrarresta con su capacidad de agencia puesta de manifiesto en la performatividad colectiva que llama a superar el miedo: “nos tienen miedo porque no tenemos miedo/ ¿Y el miedo? ¡Qué arda!” (ARDA).

Por su parte, Lastesis en el espacio público enfrentan el mandato patriarcal señalando, con gestualidad corporal desafiante y un texto que explicita su ideología y señala al sistema jurídico y político como el último culpable de violencia de género: “Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía”. Los culpables de la violencia “Son los pacos, / los jueces, / el Estado, / el presidente”. Parodian el cuidado de los carabineros y denuncian su presencia como amenaza a su integridad.

⁸ El 18 de noviembre de 2019, el colectivo Las Tesis realizó la primera interpretación de *Un violador en tu camino* frente a la Segunda Comisaría de Carabineros de Chile en Valparaíso, en protesta por las violaciones a los derechos de las mujeres por el Estado, el ejército y Carabineros. El 25 de noviembre, más de 2000 manifestantes lo realizaron frente al Palacio de los Tribunales de Justicia y en el Paseo Ahumada para denunciar la violencia de género cometida por las instituciones del estado chileno. Luego se hizo la acción el 28 de noviembre frente al Ministerio de la Mujer y Equidad de Género a lo que siguieron acciones frente al Palacio de la Moneda y como parte del “estallido” en la Plaza Baquedano. Hubo también posteriormente, en diciembre de 2019 la acción, con una presencia generacional distinta, en las puertas del Estadio Nacional, centro de detención y tortura de la Dictadura de Pinochet. La acción fue traducida y reproducida en más de cuarenta idiomas.

De modo similar, la acción de la Corporación Colombiana de Teatro ocupa el espacio más alto de la Plaza Bolívar para desplegar carteles que denuncian la desaparición de mujeres. La gestualidad performativa enuncia autoafirmación y autonomía al mismo tiempo que exhibe una corporalidad y un discurso inapropiados para el sistema hegemónico.

La Corporación Colombiana de Teatro⁹ escenifica en la Plaza Bolívar una de sus acciones mediante un grupo de mujeres vestidas de rojo, que portan carteles con los nombres de las desaparecidas y entonan canciones por todos conocidas que aluden a la situación de violencia. La acción termina con una de las integrantes trepada al monumento de la Plaza Bolívar que despliega un cartel con la pregunta “¿Dónde están?”. Simbólicamente, estos cuerpos femeninos se han tomado no sólo la plaza sino también el monumento central y han ascendido, con la pregunta, al nivel más alto de visibilidad.

En el “estallido chileno” los cuerpos cubiertos con pasamontañas (clandestinidad) y en actitud amenazante y guerrera contradicen la imagen del ciudadano ideal normativizado del neoliberalismo y, como en el caso de ARDA, con los cuerpos femeninos firmes, con los puños en alto, el grito guerrero y las miradas al frente, desdican la corporalidad gestual de la mujer sumisa. Son discursos y gestualidades que afirman su autonomía para reclamar sus derechos perforando el límite marcado por el *statu quo*. La violencia de género denunciada intersecta con el ámbito más amplio de relaciones de poder institucional como se explicita en los cuerpos con los ojos cubiertos con vendas negras que aluden sin ambages, a la ceguera causada por la represión de los carabineros; en el caso de ARDA el señalamiento se hace mediante la enumeración de los nombres de las mujeres desaparecidas con el poema “Nombremos a todas”.

El cuerpo y su gestualidad desafiante, más el lenguaje, provoca la aparición de una nueva subjetividad resistente, alternativa y guerrera que enfrenta la explotación de los cuerpos, el sufrimiento y la limitación de la vida. En los tres casos considerados la corporalidad grupal y gestual enriquece con su presencia lo que el discurso lingüístico no alcanza a expresar y el entretrejo de cuerpos y palabras origina un nuevo modo de contar y de resistir en el espacio público.

En los tres casos es notable la presencia masiva de mujeres que activa la capacidad de la palabra en sujetos a los que usualmente no se les ha otorgado ese derecho; un sujeto “otro” plural y colectivo que se impone. Juntamente con la agenda

⁹ En el caso de la Corporación Colombiana de Teatro, es necesario apuntar la organización del Encuentro de mujeres por la paz juntamente con las acciones artivistas realizadas en diversas ocasiones que, además de dar voz a los sujetos femeninos e impulsarlas a perder el miedo ante la violencia propia del sistema, tiene finalidades específicamente políticas, persigue organizar a las mujeres para que puedan argumentar en el marco jurídico colombiano y manifestarse en relación a la agenda política colombiana y construir estrategias con otros sectores para seguir luchando por la paz e incidir a nivel continental.

feminista y sin que pueda diferenciarse de ella, presentan también la agenda política por el derecho a la vida. Esto significa la exigencia del fin de la muerte como estrategia para mantener el sistema (femicidios). El cuerpo y la conciencia colectiva se expresan con la voz coral que marca un mismo objetivo con distintas voces, corporalidades de un variado esquema etario y miradas procedentes de distintos territorios y capas sociales.

10. “ESPACIOS DE APARICIÓN” Y EMERGENCIA DE NUEVAS CORPORALIDADES Y NUEVOS SUJETOS COLECTIVOS

La aparición, el quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla y el silencio son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, de una forma imprevista, de una forma inesperada de la performatividad política que sitúa la vida vivible en el primer plano de la política (Butler 2017: 25).

El cuerpo y su performatividad es el elemento indispensable para completar y encontrar nuevos sentidos y desplazar los límites de lo posible. El cuerpo colectivo es un cuerpo desnudo de normas y jerarquías tradicionales, un cuerpo liberador de sentidos y de amarras. Los gestos, las actitudes y el lenguaje hacen aparecer una dimensión estética capaz de transformar sensiblemente a las personas integrantes del colectivo junto a sus espectadorxs.

La expresión verbal del deseo y las demandas se apoyan en la presencia de estos cuerpos que han abandonado el espacio naturalizado. Esta corporalidad concreta de este sujeto inclusivo que contradice la gestualidad normada, causa la emergencia de una nueva realidad y un nuevo espacio; la visibilización de la violencia, la aparición de los cuerpos por fuera de las normas, la resistencia a los límites impuestos, obligan al reconocimiento de la existencia y los derechos de este cuerpo colectivo, no normalizable en términos del patriarcado; forza a cambiar la distribución de lo sensible entre lo reconocible/visible y no reconocible/invisible. Los discursos y gestualidades “inapropiadas” e insisten en la denuncia de la muerte como metodología política.

Son cuerpos que se insubordinan para inscribir en el espacio público de las ciudades la demanda de nuevas relaciones con el mundo. No hay momentos conceptuales que puedan prescindir de su condición orgánica, pues el cuerpo es el sostén de estas acciones que son verdaderos rituales de vida. Según Clodet García (ARDA), en el “entre” de esos cuerpos emerge la política y es un síntoma de que se está deslegitimando el sistema y generando vectores de fuerza que no es posible invertir. La acción visibiliza cuerpos distintos, cuerpos violentados, cuerpos libres que bailan la violencia para perder el miedo, expresiones y gestos no apropiados (según la norma) que salen de la clandestinidad para poner a la vista y hacer explotar la “exclusión constitutiva” que implica el Patriarcado (Butler 2017: 12).

Las acciones activistas feministas proponen una estética política-corporal que involucra altos niveles de afectividad. Contra una atmósfera afectiva hostil, cargada del «que-me-importismo» acerca del prójimo, estas acciones activistas feministas generan una respuesta afectiva que invita a la complicidad en la emoción con la cercanía de los cuerpos. El acercamiento corpóreo-afectivo caracteriza el final de estas acciones, fenómeno que se expande afuera de los colectivos. En el *espacio de aparición* que las acciones generan, también emerge un *espacio afectivo* que se diferencia de aquel en que no desaparece necesariamente con el final de las acciones.

Este “cuerpo relacional” (Butler 2017: 92) ofrece una mirada atenta y crítica a las condiciones infraestructurales para considerar la posibilidad del surgimiento de una nueva subjetividad con derechos; resiste el presente posicionándose en relación a sus estructuras mismas —la calle, las plazas, los edificios gubernamentales— devenidas en “espacios abstractos” (Lefebvre 2013: 95)¹⁰ para descubrir en ellos la raíz de la opresión naturalizada y exponer la infraestructura del poder que los sostienen. Estos espacios claves una vez desnaturalizados, se convierten en espacios diferenciales (Lefebvre 2013: 109) con potencia política: la Plaza de la Dignidad, la Alameda y el Paseo Ahumada en Chile; en Buenos Aires, en el Congreso y la Plaza de Mayo y sus alrededores y en Bogotá en la Plaza Bolívar. Estas infraestructuras —calles, plazas, edificios, monumentos— entendidos en toda su complejidad y convertidos en espacios diferenciales, dotan de sentido político adicional a las acciones.

Estos cuerpos transformados en un solo sujeto plural reconocen su condición de viviente sometido, de seres con derechos éticos a la vida, deciden habitar esos derechos, y llenar el espacio público con su presencia. Vemos la decisión de negar públicamente el acatamiento y la reproducción de las normas hegemónicas. Contra el individualismo neoliberal, los grupos tienen una conformación solidaria que genera una infraestructura operativa que rechaza la jerarquía vertical y garantiza su funcionamiento. En su organización y sus propuestas los colectivos van en contra de la responsabilidad exclusivamente individual y el solipsismo egoísta pregonados por el neoliberalismo.

Respecto del posible impacto de este activismo feminista, el concepto de performatividad de género propuesto por Judith Butler nos permite una comprensión más esperanzadora respecto de su impacto en el cambio de la subjetividad. Según la autora, nuestros comportamientos y definiciones como sujetos sociales y políticos generizados son pasivos de modificaciones en tanto que ellos han sido marcados performativamente (Butler 2017: 31-34). Es posible ampliar esta propuesta y proponer, de manera similar, que pudiera también ser posible modificar

¹⁰ Según el autor, estos son espacios aparentemente neutros que contienen y ocultan las relaciones que los constituyen (2013: 95); espacios que han sido estructurados para construir el modelo propuesto por el poder político y que guardan la memoria del modelo impuesto.

performativamente aquello que desde los discursos políticos y económicos neoliberales se ha definido como el ciudadano/a/ consumidor/a ideal.

Por lo mismo, cuando las acciones terminan, ellas no han fracasado: han producido un momento, un paréntesis en el que ha germinado esta nueva realidad que empieza a aparecer, donde comienzan a nacer estos nuevos sujetos que no niegan ni la vida, ni el deseo. Y con estos nuevos sujetos nacen otros cuerpos: otros gestos, otros tonos, otras voces, otras formas, otras posturas vitales y políticas que auguran, sino un cambio futuro, al menos la posibilidad de realizarlo.

11. A MODO DE CONCLUSIÓN: TEATRALIDADES FEMINISTAS Y UN POSIBLE SENTIDO POLÍTICO

La escena latinoamericana feminista del siglo XXI presenta como característica diferencial un acercamiento al feminismo popular puesto que involucra en su lucha la consideración de la estructura política y la resistencia al sistema hegemónico capitalista patriarcal. La escena despliega un sujeto autónomo con capacidad de performatividad política, social y cultural, y exhibe una subjetividad que no está limitada por la biología o la sicología y que en la escena se sacude de espacios y roles sostenidos por el *statu quo*.

La nueva escena teatraliza un sujeto con capacidad de cambio y participación en áreas que en la tradición le estaban proscritas y que ahora aparecen como derechos adquiridos o en ardua discusión (participación política, ocupación del espacio público, derecho a la opinión, derecho a la autonomía y a la decisión sobre su cuerpo, por ejemplo). En las diversas teatralidades que hemos examinado se proponen sujetos no masculinos caracterizados por una distinta gestualidad, por asumir otros roles sociales y con otra posición en la sociedad.

Sin embargo, lejos de actitudes ingenuas, la escena plantea también la dificultad que implica la estructura política, económica y social en las que las producciones están inmersas y parece seguir el planteo de Kristeva en tanto su función es más bien rechazar lo estructurado y transmitido por la tradición (Jones 1985: 359). Sin embargo, como ya dijimos, si nos adherimos a la performatividad de género propuesta por Judith Butler, parece posible sostener que estas teatralidades quizás sean el principio de la construcción de nuevas estructuraciones sociales y políticas.

Esta escena que dialoga con la contextualidad histórico-política contemporánea y las asociaciones simbólico-culturales ofrece una mirada compleja con nuevas herramientas teatrales y una creciente sutileza ideológica; afirma la insuficiencia de la conciencia de género como única herramienta en la búsqueda de la utopía feminista y la necesidad de articularla con la lucha contra todas las formas de subordinación de todos los sujetos no masculinos.

Surge y se evidencia en las acciones analizadas aquí, la posibilidad de actuar en formas inesperadas, no “naturales” y alejadas de esos roles, gestos y posturas.

Aparece también la posibilidad de la apertura de espacios y derechos que en nombre de la naturaleza o la democracia han sido conculcados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benhabib, S., y Cornell, D. (Eds). (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Alfons el Magnanim.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Editorial Paidós.
- _____. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y Desaparición*, Ediciones Colihue.
- Cobo, R. (2011). *La nueva política sexual del patriarcado y sus alianzas con la globalización capitalista*. La Catarata.
- ARDA Colectiva. (2018). ESTAMOS ACA. <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA>
- Femenías, M. y Soza Rossi, P. (2009). Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres. *Sociologías*, 11(21), 42-65. *En Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10511/pr.10511.pdf
- Femenías, M. L. (2011). Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. *Pensamiento Iberoamericano*, (9), 85-108. <file:///C:/Users/Lina/Downloads/Dialnet-ViolenciasDelMundoGlobal-3710886.pdf>
- Fuerza Artística de Choque Comunicativo. (2017). «Femicidio es Genocidio» <https://youtu.be/ac2TmnzR6Y4>
- Fraser, N. (1990). ¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión de género. En S. Benhabib y D. Cornell (Eds). (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío* (pp. 49-88). Alfons el Magnanim.
- García, C. (Comunicación personal, 7 de junio de 2019, Buenos Aires).
- Jones, A. R. (1985). Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Féminine* en Wharol R. Robyn & Diane Price Herndl, *Feminisms, an Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers, New Jersey: 357-370.
- Las Tesis Colectivo. (2019). «Un violador en tu camino». <https://www.google.com/search?q=youtube+Un+violador+en+tu+camino&oq=youtube+Un+violador+en+tu+camino&aqs=chrome..69i57j69i64.14633j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Edición y traducción Emilio Martínez. Edición Capitán Swing Libros S.L.
- Mazover, M. *Esquinas en el cielo*. [Manuscrito sin publicar].
- Nicholson, L. (1990). Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía. En S. Benhabib y D. Cornell (Eds.) (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío* (pp. 29-48). Alfons el Magnanim.
- O'Brien, M. (1979). Reproducing Man. En N. Loren, G. Clark y L. Lange (Eds.) (1979) *The Sexism of Social and Political Theory* (pp. 101-112). University of Toronto Press.
- Olivera, M. (2005). El movimiento independiente de mujeres de Chiapas y su lucha contra el neoliberalismo. En Spanish Special Issue: Feminismos Disidentes en América Latina el Caribe, *Nouvelles Questions Féministes: Revue Internationale Francophone*, 24(2), 106-115.

- Percovich, M. (2007). *Yocasta*. En *Antología de teatro latinoamericano* Tomo 12 Ed. Geirola, Gustavo y Lola Proaño Gómez. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/33/033/>
- Rossenwurcel, C. *Mecánicas* (2013, 2014, 2015). <https://vimeo.com/100564270>
- Proaño, L. (2020). Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. <http://www.artescena.cl/estallido-social-estallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/>
- _____. (2019). Teatralidades plurales, espacio, política y memoria: intervención ciudadana en la ciudad de Buenos Aires. *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur*, editado por Fernando A. Blanco y C. Opazo, Cuarto Propio: 221-246.
- _____. (2018). El artivismo de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo. Diagnóstico de los puntales del neoliberalismo extremo en Argentina (2015-2017). *BOLETIN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario (UNR), núm. 19, diciembre 2018.
- _____. (2017). Filosofía feminista y escenarios teatrales recientes: Argentina 2013-2015. *Latin American Theatre Review*. 57(1), Fall 2017, 133-150.
- _____. (2017b). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". *Telón de Fondo* 26: 48-62.
- _____. (2016). La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Ya otra cosa mariposa (1988) y Ya vas a ver (2015)*, de Susana Torres Molina. *Revista Artescena*, 1, Universidad de Playa Ancha. <https://artescena.cl/la-escena-feminista-argentina-una-diacronia-paralela-al-desarrollo-de-la-filosofia-feminista-y-a-otra-cosa-mariposa-1988-y-ya-vas-a-ver-2015-de-susana-torres-molina/>
- _____. (2015). *Mecánicas*. [Manuscrito sin publicar].
- Schild, V. (2016). Feminismo e neoliberalismo na America Latina. *Revista Outubro*, (26).
- Scott, J. W. (1992). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate Feminista* 3(5), 85-105.
- Torres, S. (2015). *Ya vas a ver*. [Manuscrito sin publicar].
- Villaplanas, V. (2005). Género, representación y formas de violencia. *Feminismos. Rebelión*. <https://rebellion.org/genero-representacion-y-formas-de-violencia/>.
- _____. (2003). *El discurso televisivo de la violencia: representación y registros enunciativos en las formas narrativas audiovisuales fragmentarios: videoclip y reportaje de investigación cultural* ed Trípodós, Facultat de Ciències de la Comunicació (Blanquerna) URL, Barcelona, nº extra-2003: 555-565. ISSN: 1138-3305.
- Yuval-Davis, N. (2006). Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, SAGE Publications (UK and US) 13(3), 193-209.



ESTUDIOS LITERARIOS

TRAGEDIA, HUMOR Y FEMINISMO EN
LA DRAMATURGIA DE DIANA M. DE PACO

TRAGEDY, HUMOUR AND FEMINISM IN
THE THEATRE OF DIANA M. DE PACO

M.^a ÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia

ma.rodriguezalonso@um.es

ORCID: 0000-0002-7497-7231

Recibido: 30-09-2021

Aceptado: 19-11-2021

RESUMEN

Diana M. de Paco constituye una de las voces más representativas de la dramaturgia femenina del siglo XXI. El presente trabajo, anclado en el horizonte de los estudios de género, analiza las estrategias dramáticas específicas de la autora, que resultan claves en la construcción de un discurso en femenino. En las páginas que siguen exploramos el modo en que la dramaturga acomoda elementos *a priori* tan distantes como el humor y la tragedia en la conformación de una poética personal. El análisis detenido y sistemático de ocho de sus textos teatrales —que van desde *Polifonía*, publicada en 2001, al más reciente que ve la luz en la editorial Irreverentes en 2016— revela la existencia de procedimientos dramáticos comunes que acrisolan y tejen una poética madura y definida especialmente eficaz en la expresión —y la denuncia— de discursos femeninos preteridos y silenciados.

Palabras clave: humor, tragedia, feminismo, denuncia, estudios de género

ABSTRACT

Diana M. de Paco is one of the most representative voices of women's theatre of the 21st century. Based on gender studies, the present work analyses the theatrical strategies of the author, which enable the building of a womanly speech. The following pages explore how playwright place together elements as diverse as humour and tragedy delineating the shape of her personal poetics. The systematic and deep analysis of eight of Diana M. de Paco's plays —from *Polifonía*, published in 2001, to the latest one, published in 2016 by Irreverentes editorial— shows the existence of common dramaturgical procedures which weave

and refined a mature and defined poetic particularly effective in the expression —and the denunciation— of female speeches which has been ignored and silenced.

Keywords: humour, tragedy, feminism, denunciation, gender studies

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios de género se han ocupado del análisis de aquellos textos que visibilizan la arrinconada voz de la mujer dentro de una tradición marcada por el discurso misógino del poder. En este horizonte resulta imprescindible un acercamiento sistemático al estudio de los textos de Diana de Paco. Para tal cometido proponemos el análisis de un corpus de ocho textos teatrales, entresacados del arco completo de su dramaturgia, en los que las voces femeninas adquieren particular protagonismo. Las obras que ocupan nuestra atención en este estudio son: *Polifonía* (2001), *Lucía* (2002), *La metáfora* (2013), *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2015), *África. L* (2016), *Morir de amor* (2016), *Casandra* (2015) y *Eva a las seis* (2019). Recorren así los títulos las dos primeras décadas del presente siglo desde la aparición de su segundo texto teatral en *Primer acto* hasta la reciente publicación de la que, por el momento, es su última pieza editada. Dada la amplitud del corpus y el propósito del artículo, no nos detendremos en el análisis exhaustivo de cada uno de los textos —para los que remitimos a trabajos previos (Miras, 2001; López Mozo, 2010; Hernández, 2011; Freear-Papio, 2016 y 2017; Rodríguez Alonso, 2014, 2016 y 2018)— sino que comportará nuestro cometido central la indagación en el modo en que las estrategias dramáticas recurrentes en sus textos son particularmente adecuadas, eficaces e incluso necesarias para la creación y visibilización de un discurso en femenino. Ilustraremos así los nudos dramáticos que conforman su poética con distintos textos en cada caso, tratando de evidenciar cómo los procedimientos comunes a todas las obras estudiadas adquieren diferentes realizaciones según las exigencias de cada una de las propuestas. Comportarán otros dos centros del trabajo la presencia del humor en su obra y la relación que adquiere el lance trágico con la revelación de la verdad en sus textos dramáticos.

2. UNA HABITACIÓN PROPIA EN LA DRAMATURGIA DE DIANA M. DE PACO

Desde los años de la segunda oleada feminista —tal y como la denominó Linda Nicholson en su libro *Second Wave*— en los que el centro de atención se hallaba en la praxis política al nacimiento de los *queer studies* de la mano de Judith Butler han sido muchas las vías de análisis y de lucha que han ofrecido los estudios de género. La perspectiva feminista, partiendo del estudio de la condición femenina y de su historia, ha evolucionado como clave de lectura del mundo, elaborando un modelo cognitivo aplicable a contextos diferenciados tales como la antropología cultural y la sociología, la historiografía y la jurisprudencia, los estudios poscoloniales y la lingüística, y sobre todo la crítica literaria, lugar en el que se ancla nuestro trabajo.

Tal y como Elena Gajeri señala, “el género se vuelve una categoría organizativa fundamental de la experiencia, y es precisamente desde la crítica literaria como se difunde a otras disciplinas la idea feminista que pone de relieve que las instituciones y estructuras nunca son neutras” (2002: 443).

El patrimonio imaginario y el sistema de valores subyacente al universo literario caracteriza y determina el proyecto de emancipación y de transformación de cada sociedad. “La literatura ha sido desde siempre el “lugar” donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista como por el pensamiento de mujeres” (Gajeri 2002: 441). La literatura comporta un espacio privilegiado para perpetuar los modelos que la tradición reproduce, pero también constituye un instrumento eficaz para deconstruirlos, para revelar sus fallas y sus contradicciones. El desdoblamiento que propicia la escena entre actores y público —entre los que actúan y los que miran— posibilita el distanciamiento crítico y también la empatía emocional con el otro. Ese hiato en el que lo teatral encuentra su especificidad lo sitúa en un lugar único en la revisión y reflexión de los comportamientos humanos que nos definen como colectivo.

El teatro de Diana M. de Paco constituye una crítica, hilarante y feroz, a los valores patriarcales que prevalecen en nuestra sociedad, ya sea abiertamente manifiestos o cuidadosamente agazapados. La ambición de poder, la dominación sexual, la marginación del débil adquieren metamórficas caras en una dramaturgia que da luz y visibilidad a los discursos femeninos silenciados. Un breve repaso por los temas y argumentos de las ocho piezas seleccionadas evidencia con contundencia la solidez de nuestras afirmaciones. En *Polifonía* (2001), se dan cita Medea, Clitemnestra, Fedra y Penélope en una particular revisión y exploración de sus crímenes, culpas y traiciones. Diana M. de Paco les cede un espacio desde el que aportar por vez primera una explicación propia a los hechos, una visión hasta ahora relegada y silenciada por una sociedad en la que tenía clara prevalencia la mirada masculina. *Espérame en el cielo..., o mejor, no* (2016)¹ viene argumentalmente vertebrada por las muertes violentas de cuatro mujeres cuyos cuerpos van a ser diseccionados en el hospital anatómico forense. Dos de ellas reflejan conflictos que afectan a la esfera de lo público: el derecho a la educación de las mujeres en todos los países del mundo mediante la figura de Aisha, y las duras consecuencias de la crisis económica en los más débiles a través de la historia de Amelia, la señora recortada. Los dos restantes, que ocupan el corazón argumental de la pieza, Rosa y la misma doctora que realiza las autopsias, María, comportan las dos caras de la violencia de género: la psicológica y la física, la perpetrada directamente por la mano del hombre

¹ Fue publicada por primera vez en *Estreno Collection Contemporary Spanish Plays*, 38, New Jersey, USA, traducida al inglés por Patricia O'Connor (*See you in Heaven... or, maybe, not*), 2015. La publicación del texto en castellano llega el año siguiente en el volumen *Casandras* en la editorial Esperpento. En lo sucesivo citaremos por esta edición.

—María es arrojada desde un octavo piso por su amante— y la que desemboca en la locura y el suicidio de la mujer —Rosa se quitará la vida tras envenenar a su “Danielito”—. En *La metáfora* (2013) convoca la dramaturga a una Medea moderna que venga las infidelidades, maltratos y abusos que ha sufrido de su pareja con un homicidio brutal a manos de una perra furiosa. En *Morir de amor* (2013)², Miriam pondrá fin a la vida de su amante en pleno acto sexual tras sufrir el maltrato físico y psicológico de forma sistemática. En *África L.* (2016)³, Diana M. de Paco da voz a una niña de once años, que trata de adaptarse a una sociedad inhóspita —su amiga la abandona, su hermano la insulta, su padre engaña a su madre...— y cae en la anorexia. *Cassandra* (2016) —figura clásica que desde su poder simbólico sirve a la dramaturga para reunir cinco de sus textos— supone una reescritura del mito de la guerra de Troya desde la mirada de la sibila en la que se nos desvela la auténtica historia suplantada hasta el momento por la historia oficial impuesta desde arriba. En su última pieza, *Eva a las seis* (2019), la dramaturga nos enfrenta al tema del acoso laboral y el abuso sexual desde el personaje de una filóloga de treinta años que, sometida al trato sexista y paternalista de su jefe, pierde su trabajo sin causa aparente.

Una vez desplegado el abanico de voces, podemos apreciar, incluso en un primer acercamiento, la predilección que existe en su dramaturgia por personajes femeninos valientes que habitan lo liminar y hacen de su voz denuncia de las violencias que padecen. Son todas ellas mujeres que arrostran su condición de víctimas y que, a menudo, desde la libertad que ofrece la fábula escénica, se erigen en asesinas, en ejecutoras de la violencia que reciben y que, en su caso, es secretamente consentida por una sociedad patriarcal e hipócrita. López Mozo en una intervención sobre los personajes de la dramaturga afirmaba en 2012:

Cuando pretenden dejar de serlo [víctimas], su reacción les lleva a adoptar actitudes violentas, lo que es censurado. ¿De qué son culpables, se interroga la autora, si la necesidad las ha arrastrado irremediabilmente a convertirse en asesinas? La defensa que Diana de Paco hace de ellas va más allá, pues no se limita a proclamar su inocencia, sino que elogia su condición de transgresoras que rompen el silencio al que han sido condenadas por la sociedad y pasan a la acción convirtiéndose en verdugos de sus agresores (López Mozo 2002: 14).

Son así personajes cuya principal transgresión es alzar su voz e invertir la dirección de la violencia. Floeck (2009: 12) ha señalado, a propósito de la dramaturgia de Diana M. de Paco: “la representación de la mujer como transgresora de las leyes de

² Publicada por vez primera en *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim Olms (Teoría y Práctica del Teatro). Citamos, no obstante, por su edición de 2016 en la que es recopilada junto a otros textos de la autora.

³ Aunque De Paco la escribe en 2014 no se publica hasta 2016 en la aludida antología de la autora bajo el mítico título.

su sociedad y como víctima y delincuente a la vez”. Sus acciones y sus discursos, incómodos para el sistema imperante, las han arrojado a los márgenes.

No obstante, el significativo lugar que ocupa Diana de Paco en la dramaturgia feminista atenta a las marginaciones de género es asunto ya consabido. Ragué, entre otras, ha señalado cómo *Polifonía* participa de la tendencia dramática en la que “el mito griego es utilizado por la dramaturgia femenina —y no sólo la española— con una intención más o menos específica de denunciar la situación de la mujer en la sociedad⁴” (Ragué 2012: 726). El presente artículo se propone como análisis, no tanto de los lugares de denuncia y lucha política, como de los procedimientos textuales que los hacen eficaces y universales en la poética dramática de De Paco. En tal cometido, nos detendremos en tres aspectos: de una parte, en los mecanismos que posibilitan la visibilización de un discurso en femenino (desde los que analizaremos la convivencia del elemento narrativo con el propiamente mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde una mirada femenina o la predilección por el monólogo dramático desde el que se recobra el pasado); de otra, en la reformulación de elementos propios de la tragedia clásica; y, finalmente, en la refrescante entrada del humor en su poética dramática.

3. FÓRMULAS DRAMÁTICAS PARA LA VISIBILIZACIÓN DEL DISCURSO FEMENINO

Una de las líneas de trabajo de los estudios de género viene constituida por el análisis de los lenguajes específicamente femeninos de la literatura escrita por mujeres. Lejos de la obtusa posición que parece defender que solo a las escritoras les es dada la posibilidad de recrear la voz de la mujer —tan lejano de la razón como resultaría postular la desventaja de la mujer para remedar los discursos masculinos—, sí consideramos que la dramaturgia de Diana M. de Paco se inclina, como hemos argumentado, por ceder un importante espacio a perfiles femeninos de enorme interés, por dar la palabra a “mujeres y niñas sometidas por unos sistemas que las privan de la voz, que les impiden, hasta con la muerte, hablar de lo que han sido, son o quieren ser en el mundo” (Serrano 2016: 19).

3.1. La focalización del conflicto desde la mirada de la mujer

Los acontecimientos en los textos de De Paco son contemplados y refractados desde una óptica profundamente femenina. La voz es devuelta a la mujer para que narre el conflicto desde su mirada. Pero, ¿qué herramientas dramáticas posibilitan que asistamos al conflicto desde esta óptica?, ¿qué decisiones formales hacen efectivo ese posicionamiento? Como es de todos bien conocido, al género teatral no le es propia la instancia intermediadora del narrador que nos permitiría de forma

⁴ Suma así el nombre de Diana M. de Paco a los de Dacia Maraini, Franca Rame, Michèle Fabien, Hélène Cixous, Marikla Boggio, Roberta Sklar, Elizabeth Egloff, Marina Tsvetaeva, Carmen Resino, Lourdes Ortiz o Itziar Pasqual.

tajante y manifiesta mostrarnos el conflicto desde una óptica predefinida, sino que suele conminarnos a conjugar las distintas visiones que sobre las tablas defienden los diferentes personajes. No obstante, la pureza de los géneros en sus manifestaciones históricas no es tan perfecta como las —necesarias— abstracciones que la teoría a menudo dibuja⁵. Incluso la tragedia clásica que inspiró la definición primera del género dramático contiene elementos diegéticos o narrativos. Si el agón o episodio comporta el combate entre dos fuerzas opuestas constituyendo el centro de la mimesis de la acción, el contenido diegético queda concentrado en el coro que, desde los estásimos, comenta y contextualiza narrativamente los acontecimientos. En el teatro de Diana M. de Paco se produce una inversión en la jerarquía de estos dos conceptos. Si en la tragedia clásica lo narrativo aparece subordinado a lo mimético (la acción se desarrolla ante nuestros ojos para ser comentada posteriormente por los coros); en el teatro de Diana lo mimético se halla en función de lo narrativo, esto es, la acción se recobra *desde y para* explicar la voz del monólogo. No en vano el paso fundamental del teatro clásico al moderno es el que media en la emancipación del personaje respecto a la trama.

Si descendemos al análisis concreto de los textos, comprobamos cómo existe en la dramaturgia de Diana una clara inclinación por el monólogo interior enunciado en voz alta como forma discursiva más frecuente. El lugar capital de los discursos monologales de protagonistas femeninas es claro. Tal es el caso de *Espérame en el cielo... o, mejor, no*, *Morir de amor*, *La metáfora* o *Eva a las seis*, de entre las que aquí comentamos. En otras ocasiones asistimos a la elección de un cauce discursivo más próximo al de la tragedia clásica mediante una original reformulación de la alternancia entre episodios en los que se desarrolla la acción y las partes corales que se convierten aquí en el comentario del conflicto desde la voz femenina. *Polifonía*, *Lucía* y *África L.* responden a tal esquema.

Así en *Polifonía* (2001) asistimos al encuentro de las voces de cuatro heroínas clásicas —Fedra, Medea, Clitemnestra y Penélope— que, desde la cárcel de su conciencia, tejen el recuerdo de sus vidas y explican las razones de sus crímenes. Los episodios que reproducen los enfrentamientos con el hombre —Teseo, Jasón, Agamenón, Orestes y Ulises— se intercalan con escenas corales en las que las cuatro mujeres comentan y reflexionan sobre cuanto ha sido evocado por el recuerdo. En *Lucía* (2002) emplea la dramaturga el inteligente ardid de las conversaciones de la protagonista con el psiquiatra para asistir al despliegue de su conciencia. Es este el contrapunto perfecto a los diálogos entre los distintos personajes que tejen la acción funesta. En *África L.* (2016) aparece ya una construcción híbrida entre ambas: si bien nos ofrece un monólogo final, epílogo del texto, desde el que se recupera y narra un pasado elidido —la estancia en el hospital y su recuperación—, el resto

⁵ El clásico monográfico de Anxo Abuín, *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (1997) testimonia la fuerza con la que emerge su presencia en el teatro del pasado siglo.

de la pieza combina la acción a la que asistimos miméticamente en los diálogos y el comentario de la protagonista que solo da salida a su voz en el espacio de la intimidad de su cuarto en el que se dirige a amigos imaginarios. En *La metáfora* (2013) conjuga la dramaturgia el monólogo dramático de la protagonista que, “sentada en la silla mirando al espejo, habla consigo misma” (De Paco 2013: 141) con una segunda parte aparentemente dialogada en la que Marina, amiga de la protagonista, funciona como instrumento para que esta Medea moderna nos revele progresivamente su visión sobre lo acontecido. *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2016) ofrece un ejemplo muy claro en el que presenciamos directamente los monólogos entrecruzados de las cuatro protagonistas. Desde sus voces conocemos las historias que las han llevado al trágico final. La realidad que se nos presenta se encuentra ya tamizada por sus miradas. En *Morir de amor* (2016) la forma discursiva es nuevamente un monólogo interior de enorme potencia dramática. Como en el caso de *Espérame...* , el monólogo va dirigido a un interlocutor silente —que en este caso primero creemos dormido y, finalmente, comprobamos muerto— mediante el que recrea una historia ubicada en un pasado reciente. En *Eva a las seis* (2019) asistimos nuevamente a una voz confesional que se dirige a su hermano, en coma, para recrear la historia de los acontecimientos vividos: “Tengo muy poco tiempo y quiero contarte lo que ha ocurrido, antes de irme, antes de que se haga tarde. Mario...” (De Paco 2019: 20). Coinciden todas en el tono confidencial y en la focalización interna de los acontecimientos. Son ellas, víctimas y asesinas, quienes presentan los hechos desde su óptica y defienden sus posturas. No asistimos a un combate frente a frente sino al conflicto subjetivado desde la mirada de la mujer, obviada durante siglos de preponderancia de lo masculino. La elección del monólogo dramático —o de esa otra forma híbrida de diálogo seguido del comentario subjetivo de los acontecimientos— no es una cuestión secundaria, sino que determina buena parte de la construcción dramática de las mismas: conlleva unas implicaciones esenciales no solo en la perspectiva desde la que se revelan los hechos sino también en el camino desde el desconocimiento hacia la verdad e incluso en la entrada de la intriga y el humor en su poética dramática.

3.2. La diégesis de un pasado recobrado

En el interior de los discursos monologales se aloja la enunciación de ciertos acontecimientos del pasado que se recobran mediante la evocación. No queda la presentación de los hechos en lo puramente narrativo, sino que las protagonistas recrean determinados episodios del pasado mediante incursiones en el estilo directo e indirecto. Así sucede en el locuaz desarrollo dramático de las historias que se entrecruzan en *Espérame en el cielo, o... mejor, no* (2016), donde las protagonistas seleccionan episodios claves que son reproducidos por ellas mismas. Rosa representa así la noche en que comenzó todo:

Estábamos aquí, precisamente aquí, sentados los dos (Toma la posición que va describiendo, recrea la escena.) y le digo yo, voy y te digo: “Daniel, no has hablado en toda la noche”, ¿te acuerdas? Y tú Calladito. “Daniel, no sé qué te pasa. Dime algo”. Y tú sin abrir la boca. Así, más o menos así (Imita la situación Daniel apretando los labios) (De Paco 2016: 14).

En *Morir de amor* (2016) la protagonista también reproduce en escena episodios de la historia amorosa ya clausurada mediante este recurso de gran eficacia en la pluma de la dramaturga:

Y me dijo: “vente que te enseñe un *medallion* que se dejó un pasajero una vez”. Yo, como soy muy simple, me lo creí y me fui con él. Me pareció divertido. Nos metimos en la cabina y allí, solo nos morreamos, cariño, porque yo no sabía que tú habías cambiado, si no, ni eso (De Paco 2016: 183).

Estos ejemplos muestran así mismo cómo los monólogos van dirigidos a personajes masculinos silentes —ahora son ellos los que carecen de voz—, nos encontramos, por tanto, ante soliloquios que beben del *stream of consciousness*. También en *La metáfora* (2013) los episodios del pasado son reproducidos desde el universo mental de la protagonista mediante el ya comentado empleo del estilo directo (“Llega un día y me dice: Mira, Marina, no te lo vas a creer... Entonces yo lo miré...”, 142). Como vemos, estos procedimientos recurrentes en su dramaturgia crean un estilo personal.

El monólogo en Diana presenta así una naturaleza dual: es narrativo-confesional al tiempo que mimético o presentativo puesto que nos permite asistir a la recreación del pasado mediante su representación en escena. Podemos así constatar cómo es primera la focalización individual del conflicto, principalmente desde la fórmula del monólogo interior, y, posterior y subordinada a esta, aparece la reproducción mimética del conflicto en diálogos representados y recobrados del pasado.

3.3. El espacio liminar de la confesión

La creación de espacios irreales de la confesión —a menudo situados más allá de la muerte o en la propia conciencia del personaje— constituye un estilema definido en la poética de la dramaturga. Sus protagonistas, carentes de una habitación propia desde las que explicarse al mundo, habitan espacios “fronterizos, liminares” (De Paco 2019: 9), a medio camino entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte.

En *Polifonía* las mujeres míticas purgan sus culpas y se hacen oír desde la cárcel metafórica de sus conciencias. “La de los remordimientos es tierra común” (De Paco 2001: 105) afirma Penélope en la escena primera. El espacio de la confesión en *Lucía* (2002) es el hospital psiquiátrico. En el caso de *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2016) este viene constituido por el hospital anatómico forense, por la morgue,

lugar ubicado en el quicio entre la vida y la muerte, moderno purgatorio desde el que se examina lo vivido. Se construye por tanto como espacio simbólico pues si es el lugar en el que se disecciona y se valoran las causas físicas de la muerte, deviene en el texto lugar de la disección del alma humana bajo la lupa aumentativa que ofrece el teatro para el estudio de las pasiones. En *Morir de amor* el lugar de la evocación coincide con el lugar del episodio evocado, con la escena misma del crimen: la habitación del hotel que aún no ha sido abandonada. En *La metáfora* serán elementos significativos en la creación del espacio de la confesión o de la revelación la presencia de un espejo ante el que Marina enuncia el monólogo. En *África. L.*, el espacio de la confesión es su cuarto, en el que se encierra a escribir su diario, a hablar con un amigo imaginario o escribir desde el móvil. En *Eva a las seis* (2019) asistimos nuevamente a un espacio simbólico “en tinieblas” en el que se escucha un constante sonido de agua, con las alegóricas connotaciones de purificación que este elemento circular conlleva: “Agua, agua, agua. Es un sonido hermoso, relajante, un sonido que traslada a una dimensión fuera del espacio y del tiempo cotidiano” (De Paco 2019: 19).

4. ACTUALIZACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE LA TRAGEDIA CLÁSICA: DE LA PASIÓN DESMESURADA AL DESENLACE FATAL

La huella clásica en el teatro de Diana M. de Paco es sólida desde sus comienzos⁶. Su trayectoria como investigadora en el ámbito del teatro helenístico ha dejado una fértil impronta en la construcción de su universo dramático. No obstante, el rastro de lo clásico en su obra no se limita a la actualización de ciertos personajes míticos, sino que su poética revela la incorporación de estrategias y procedimientos de la tragedia griega originalmente reelaborados.

Entre los elementos cualitativos que estructuran la trama de la fábula trágica y que adquieren una significativa presencia en la dramaturgia de De Paco se hallan la *hybris*, la *hamartia*, el *pathos* o la *anagnórisis*. Si en la poética clásica la pasión desmesurada y el error trágico (*hamartia*) desembocan en lance patético y muerte, las mujeres del teatro de Diana de Paco, arrastradas por pasiones exacerbadas, arriban a un destino fatal. El héroe clásico incurre en un exceso de arrogancia (*hybris*) que le hace persistir en su propósito más allá de lo conveniente. A menudo los dioses insuflan o alimentan pasiones fuera toda razón. Vernant definió la *hamartia* como “enfermedad de la psique, delirio enviado por los dioses que engendra necesaria, pero involuntariamente, el crimen” (1972: 38). La dramaturgia de De Paco conecta así la tragedia clásica con nuestro presente mediante la original reformulación de este *topos* clásico en el contexto de la violencia de género. Las protagonistas de

⁶ En *Polifonía* entrecruza episodios de las vidas de Fedra, Medea, Clitemnestra y Penélope, en *Lucía* reelabora el mito de Electra y *El canto póstumo de Orfeo* supone una recreación del tema de Medea. Véase el artículo de López Mozo (2010).

Espérame en el cielo...o, mejor, no, Morir de amor y La metáfora —por señalar aquellas en las que el tema de la violencia machista adquiere un lugar nuclear— se ven envueltas en acciones de naturaleza destructiva y patética tanto en el ámbito psicológico como en el físico a causa de una pasión que excede todo límite razonable. *Espérame en el cielo...o, mejor, no*, por señalar un caso, ofrece buenos ejemplos de acciones violentas tanto en el plano emocional como muestran las confidencias de Rosa sobre las humillaciones constantes a las que es sometida —“goza restringándome todas las verdades que se le pasan por la cabeza para degradarme” (2016: 151)—; como en el plano físico, tal y como lo avalan las autopsias que va realizando la forense “Está destrozada, tiene el cráneo partido en dos y tres costillas rotas, las piernas y el cuello también” (2016 : 156). Si en los tres textos que apuntamos, la relación *eros/tanatos* está fuertemente anudada; en el caso de *Morir de amor*, tal y como el propio título anuncia, la dualidad alcanza su punto álgido, puesto que la autora hace coincidir el momento del amor, el sexo, con el momento de la muerte, con el asesinato mismo.

La tragedia para los clásicos supone un camino a la verdad, al conocimiento. La anagnórisis —clave en la construcción de la fábula trágica— comporta, como la misma palabra indica, un cambio de la ignorancia al conocimiento, el paso que media del “no saber” al “saber”. Con el conocimiento suele llegar el horror de la revelación. Edipo se arranca los ojos al descubrir quién es. Es este uno de los elementos que, a nuestro juicio, más interés ofrece en la dramaturgia de De Paco debido a la original reactualización a que la dramaturga lo somete. En el ámbito del maltrato que la dramaturga sube a las tablas es crucial el viaje desde lo que no se quiere conocer a la asunción de una realidad que termina imponiéndose. Para las mujeres que Diana perfila en sus textos será preciso, como en el caso de *Edipo*, un proceso lento y largo de autoconocimiento que posibilite descubrir y asumir los acontecimientos. El abocamiento a una verdad, recurrentemente silenciada por las protagonistas, las empuja a la consumación del crimen.

En *Morir de amor* (2016) el proceso de descubrimiento y aceptación es lento y difícil, asistimos recurrentemente al autoengaño de la protagonista en un deseo imposible de redención del agresor del que el espectador desconfía (“si tú me demuestras que de verdad todo va a ser diferente...”, 185). La trama se construye en distintos niveles hermenéuticos —el público va descubriendo progresivamente la gravedad de los acontecimientos— que reflejan con gran efectividad dramática el viaje de la protagonista del encubrimiento a la manifestación de una realidad que no puede ser ignorada por más tiempo. En esta pieza el desencadenante de la tragedia será la violencia física ejercida por el amante. El puñetazo que recibe en la cama rompe drásticamente la imagen de feliz reconciliación y cambio definitivo que se ha ido fraguando. El momento de la verdad coincide con el momento del espanto. Es ahora ella la que invierte la línea de la violencia y pasa de víctima a ejecutora del crimen. Aunque el plan de asesinato había sido

forjado previamente (“he pensado asfixiarlo mientras le hago una felación (...) con aceite de almendras, es alérgico”, 2016: 225), es este el momento en que se decide el crimen que será morbosamente recreado en una evocación de enorme plasticidad y tensión dramática.

5. DE LA IRONÍA TRÁGICA A LA PRESENCIA DEL HUMOR

No obstante, la tragedia no muestra su rostro desde el comienzo. La focalización acorde no con lo que sabe y conoce el personaje en el momento de la enunciación sino con lo que conocía o sabía en el tiempo del acontecimiento evocado posibilita la presencia en las piezas de la intriga y el humor. La entrada del tono trivial e intrascendente —antitrágico— que define los parlamentos de las obras se hace posible desde el desconocimiento de la gravedad del asunto. Vemos así cómo María bromea con la actitud de su amante porque en tal momento no sospecha que este la arrojará al vacío desde un octavo piso. Rosa justifica constantemente a Danielito cuando este la insulta y se burla de su actitud en la cama porque en tal momento desconoce —o no quiere conocer— que la perversión de esa relación acabará con la vida de ambos. Miriam se ríe de la noticia de quienes mataron a su amante en pleno acto sexual porque aún no ha decidido que ese será también su desenlace fatal. Eva ironiza sobre su suerte porque aún no conoce que su madre ha sido sometida a acoso sexual de forma recurrente por su propio jefe.

Aristóteles define la comedia en su *Poética* como “imitación de hombres inferiores, no en toda la extensión del vicio sino en lo risible” y precisa cómo “lo risible” se define por la ausencia de “dolor o ruina” (v.v.141-142). La comicidad parece requerir cierta inocuidad, y las protagonistas de los textos de Diana no conocen el riesgo de los acontecimientos que viven hasta que devine irreversible el desenlace fatal. Es, por esto, que la focalización posibilita la entrada del humor, la perspectiva limitada por falta de conocimiento da cauce al tono trivial que el espectador intuye incongruente con la gravedad que ya adivina. El análisis de los textos muestra cómo la intriga es posibilitada por los distintos niveles hermenéuticos que urde cada pieza y que solo son aprehensibles una vez llegado el final de las mismas. Lo trivial se descubre trágico, hallándose en ese trueque el giro esencial de la construcción dramática de las piezas. En *Espérame en el cielo, o... mejor, no* (2016), el núcleo de la intriga de la historia de María viene constituido por dos datos decisivos —el embarazo y la muerte violenta de la protagonista—, que permanecen ocultos a lo largo del drama y que solo serán revelados al final de la pieza mediante los dos breves *flashback* en los que viajamos a la noche inmediatamente anterior. Sin embargo, como en la tragedia clásica, aparecen a lo largo del texto signos elocuentes de lo que argumentalmente se silencia, indicios a la manera de los provistos por el oráculo clásico, de una verdad que terminará saliendo a flote. Entre los signos que anuncian crípticamente el desenlace se halla el dolor de costillas particularmente agudo que

siente la protagonista durante todo el día o la intolerancia al olor de la sala de disecciones que curiosamente presenta esa mañana, que adquieren en un primer momento un tratamiento humorístico:

MARÍA intenta concentrarse porque tiene mucha angustia, cada vez más.

MARÍA

Lechón al horno.

Almejas a la marinera.

Pollo al curri con pasas...

Nada, que hoy no hay manera, ni con terapia ni sin terapia, que no se me pasa la angustia, ni se me quita el asco del cuerpo. Por dios qué peste,

Hacia las cámaras frigoríficas.

ya sé que os molesta esta palabra, preferís que diga olor, pero es que esto, hijas mías, esto es peste ya hoy. Perdonad, no lo toméis a mal, pero es que por muy frías y hermetizadas que os mantengamos, ¡menuda peste! (De Paco 2016: 138).

Solo al concluir la pieza comprendemos que el insistente dolor procedía de la colisión de la caída que le produjo la muerte —es arrojada desde un octavo piso por su pareja—, y la intolerancia al olor del estado del embarazo que la protagonista desconoce y sobre el que incluso bromea (“Vaya cómo me molesta hoy este olor. Yo creía que lo tenía superado. ¿Estaré embarazada? ¿Estaré embarazada y por eso me duele el cuerpo y me molesta el olor? (*Sonríe*) ¡Que no Mari, que no puede ser, que tú ya no tienes edad!”; De Paco 2016: 11). Vemos desde el análisis de este texto cómo la dramaturgia de Diana M. de Paco juega con la ironía trágica propia de los textos clásicos. Construye así una trama en la que el espectador sabe más que el personaje en tanto augura elementos que permanecen ocultos para los protagonistas de los hechos, quedando así en una posición de superioridad, cómplice con el dramaturgo.

Lechón al horno.

Almejas a la marinera.

Pollo al curri con pasas.

El olor lo tendré asumido pero mis comidas preferidas, me dan un asco... ¡Qué lástima! Y hoy, de pronto, *este olor parece que lo llevo dentro*⁷. Bueno, pues vamos a ello. ¡Qué dolor de cuerpo! (De Paco 2016: 139).

Tales indicios se incorporan al discurso ligero y desenfadado de la protagonista sin cobrar su auténtico sentido, aunque generando cierto clima de sospecha o extrañamiento a medida que se hacen recurrentes. La ironía trágica mostrará pronto el valor real de los mismos. Comprobamos que, en un inteligente ardid dramático de la autora, el cuerpo al que María se dispone a realizar la autopsia corresponde a

⁷ La cursiva es nuestra.

su propio cadáver. María descubre que los datos del último cuerpo que se dispone a diseccionar coinciden curiosamente con los suyos propios:

Naciste también hoy. ¿Por qué me haces esto, nena? Menuda casualidad. [...] Mari, ¡Ja! Tú también eres Mari, qué casualidad. [...] Y mi misma edad. Vaya día de coincidencias (2016: 50).

Tal y como recoge Pavis, la ironía trágica se hace perceptible en un héroe que a lo largo del drama se halla “literalmente atrapado por sus propias palabras, unas palabras que se vuelven contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que él se obstinaba en ignorar” (1983: 262). Sería precisa cierta distancia, de la que no dispone el personaje, para percibir cómo este “corre a su perdición creyendo que va a salir bien parado del asunto”. La dramaturgia de Diana actualiza el valor de este mecanismo.

En *La metáfora* (2013) desde el tono jocoso arribamos al plano profundo o metafórico. Marina, la protagonista, expone el trauma de la perra como si fuera este el conflicto esencial de la pieza (“Me intentó convencer el otro día de que la perra tiene un trauma, un perro tan grande, tan fuerte, con esas mandíbulas, ¿increíble? Pues sí. Me partiría de risa si no fuera por lo que es”, De Paco 2013: 143). Pronto comprobamos que lo significativo de la historia es la difícil relación que ella mantiene con su marido que queda en cierta medida metafórica en la enfermedad del animal. Aunque en su plano literal sea la perra quien se halla “traumatizada”, quien “enloquece y se vuelve agresiva”; una lectura más profunda nos revela que quien se encuentra “encerrada con los ojos vendados” y quien acaba perpetrando el crimen fatal es la protagonista misma y no la perra así descrita. La agresividad del animal no es más que el medio que la protagonista emplea para consumir el crimen. Este paralelismo se teje subrepticamente durante todo el monólogo mediante los comentarios que intercala en su paródica narración: “su perra vida en esta casa, traumatizada por un dueño machista, infiel e insufrible” o “tiene su lógica que solo cerrando los ojos uno se pueda olvidar de la mierda de alrededor” (De Paco 2013: 143). El viaje que va desde lo trivial a lo trágico es el que nos lleva desde la aparente indiferencia de Marina a la aterradora venganza. En un primer momento, comienza a plantearse en un tono aún poco serio venganzas propias de una Medea moderna. (“Espera, espera, ya lo tengo. ¿Mato a Dalila para hacerle sufrir? ¿Se la sirvo asada con patatas y verduras el domingo a medio día?”, De Paco 2013: 147). El espectador no termina de creer que pueda estar hablando en serio. Es cuando su amiga le revela un comentario de su esposo -“me dijo que lo vuestro (...) ya era solo algo metafórico” (De Paco 2013: 148), cuando se desata la tragedia. Antes de parir la venganza, “se acerca al espejo, se sienta frente a él, habla ensimismada en su imagen, con los ojos perdidos”, y afirma: “Y yo esta mañana le he hecho un regalo. Es su cumpleaños. ¿Acaso intuía algo?” (De Paco 2013: 149). Al

concluir la obra comprobamos que ese será el regalo fatal que acabe con la vida de Alberto. Cabría preguntarnos si constituye el funesto regalo un error producido por ignorancia o descuido⁸. Sin duda, la dramaturga juega con el clásico concepto trágico de la *hamartia* en la original reactualización que plantea. Si la primera venganza no llevada a cabo recuerda al episodio en que Medea insta a las hijas de Pelias a que descuarticen y se coman a su propio padre así como al crimen mismo de Medea que asesina a sus hijos para hacer sufrir a Jasón; la segunda, la venganza perpetrada, presenta una nueva conexión con la hechicera de la Cólquide quien procura la muerte a Creúsa mediante envenenados regalos que le ofrecen sus propios hijos, presentes que propagarán las llamas por el palacio. En la actualización del mito es él mismo quien sufre la venganza mediante un regalo, la muerte adquiere la inocente forma de un jersey rojo. La ambigüedad en torno al momento en que urde la venganza hace más inquietante el desarrollo de la misma. La premeditación del regalo entregado es evidente.

El habitual contraste entre lo grave y lo cómico presente en la dramaturgia de Diana M. de Paco ofrece una original modulación en su texto más reciente. En *Eva a las seis* (2019) la entrada del humor no viene motivada exclusivamente por la focalización desde una perspectiva limitada sino que adquiere su lugar desde una actualización del coro en el que distintas voces asaltan a la protagonista en un juego constante con el refranero español (“VOZ 3- Jugamos a refranear para desdramatizar (*Rien las TRES VOCES*), De Paco 2019: 19). A la fragmentación y combinación disparatada de los distintos refranes suma la dramaturga una parodia del lenguaje inclusivo (“VOZ 3: Consuelo de tontos. /VOZ 2: Y de tontas, de tontas.”, De Paco 2019: 25) y la omnipresencia de anglicismos en el discurso como signos vacíos y absurdos que pretenden generar una apariencia de eficiencia y competitividad. La voz tres, recreando el papel del jefe, le dirá a la protagonista: “Yo, que soy todo corazón, *all heart!* Me obligas a tener que prescindir de ti. ¡No puedo renovarte el contrato porque no das el perfil del puesto y no sabes inglés!” (De Paco 2019: 29).

Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (2011) muestra cómo la comedia tiende en su construcción hacia lo general, hacia el reflejo de ciertos vicios de la sociedad desde una perspectiva distante y generalizadora:

La comedia es la única de las artes que tiende a lo general, pues pinta caracteres que ya habíamos encontrado en nuestra vida común; anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos y, si es necesario los inventa. Las comedias más conocidas llevan títulos con nombres genéricos: *El avaro*, *El misántropo*... El poeta cómico idea

⁸ García Gual señala cómo “el héroe comete un error trágico, y esa *hamartia* le arrastra a su final. En ocasiones reconoce su falta, pero ese reconocimiento —el anagnorismos aristotélico— llega tarde. (...) Motivos como la violencia, el terror, y la ignorancia (*bía*, *phobos*, *áгноia*) pueden llevar a una decisión no querida. En tal caso no hay intención ni culpable ni premeditación del mal, y quien actúa bajo tales presiones está excusado (García Gual 1991: 28-29).

un personaje e inmediatamente hace que graviten a su alrededor otros que presentan rasgos generales similares. De hecho, muchas comedias llevan como título un nombre en plural o un término colectivo: *Las mujeres sabias*, *Los carcas*, son ejemplo de ello. Sin ser un tipo clínico, el personaje cómico es un distraído de todas o en alguna faceta de su vida (Bergson 2011: 71).

La crítica velada al discurso inclusivo tiene su contrapartida en la denuncia de los ataques machistas y el acoso sexual que sufre la protagonista. Al comienzo de la pieza oímos al jefe burlarse de ella mediante comentarios machistas y, unas páginas más adelante, conocemos el trato sexual que —como años antes hizo con su madre— le propone para mantener el trabajo:

VOZ 3 (JEFE): (*Vuelve a su papel. Interrumpe*). ¿No sabías idiomas? ¿Ves? No puedo renovarte si no sabes inglés. Soy tu jefe, pero esto te lo digo como amigo. (*La coge del hombro*). Tú eres muy joven y guapa (VOZ 1 y 3 muy bajito tararean “*Eres alta y delgada*”, VOZ 2 *las manda callar*), dedícate a algo más ligero. Esto no se te da bien... Es para otro tipo de... persona... (De Paco 2019: 27).

VOZ 3 (JEFE): Espero que lo hagas mejor, porque de ella me cansé enseguida. ¡Ah! Qué aburrimiento, estas maduritas reprimidas, prefiero la fruta fresca, aunque sea del mismo árbol... ¿me entiendes, *baby*? ¡Relájate, niña! *Relax!* (De Paco 2019: 41).

Lo cómico, una vez más, viene a hacer más serio y más grave el asunto que denuncia la pieza. Las múltiples aristas de la realidad adquieren cauce adecuado en un tratamiento plural y profundo.

6. CONCLUSIONES: HACIA EL DIBUJO DE LA POÉTICA DRAMÁTICA DE DIANA M. DE PACO

El presente artículo, desde el horizonte teórico de los estudios de género, revela cómo, en buena medida, las decisiones formales y dramáticas que conforman la poética de Diana M. de Paco vienen reclamadas por su posicionamiento en el rescate de voces femeninas marginadas por un sistema patriarcal y misógino. Encontramos así la convivencia del elemento narrativo con el mimético en la presentación de los acontecimientos, la focalización del conflicto desde la mirada del personaje femenino o la creación de espacios irreales de la confesión —a menudo situados más allá de la muerte o en la propia conciencia del personaje— como elementos definitorios de su poética. La dramaturgia de Diana M. de Paco ofrece así una interesante y original reformulación de las relaciones entre mimesis y diégesis. La elección de la voz dramática, de la focalización, del tono, incluso de la secuencia temporal y la ordenación cronológica de la misma desemboca en la construcción de un discurso propiamente femenino que revela con profundidad y especificidad el problema que aborda. Cada una de las piezas supone una forma diferente y

original de dar cauce al discurso monológico de la mujer que mantiene a lo largo de la obra la focalización interna desde los diversos espacios de la confesión.

Otros dos elementos clave en la construcción de su poética proceden de horizontes muy distantes. Diana M. de Paco combina la reformulación de procedimientos consustanciales a la tragedia clásica con la entrada del humor y de la intriga en la escena. De Paco, experta en los elementos constitutivos del teatro clásico, explora las posibilidades de juego y recreación de conceptos como la anagnórisis o la ironía trágica. Las palabras de las protagonistas, como en el mundo clásico, saben a menudo más que quién las pronuncia. Estas se ven abocadas a un camino hacia la verdad de trágicas consecuencias. Solo enfrentándose a una verdad silenciada y negada por la sociedad e, incluso por ellas mismas, lograrán las mujeres del teatro de Diana M. de Paco plantarle cara al conflicto.

Si la catarsis trágica precisa la identificación, la participación emocional de lo que acontece al personaje, el humor exige por el contrario cierta distancia. Henri Bergson en el aludido ensayo sobre la comicidad subraya con lucidez la distancia necesaria para que se produzca tal fenómeno:

El género de observación que da origen a la comedia se dirige al exterior, a los demás hombres, por lo que revestirá un carácter de generalización. Al detenerse en la superficie, no alcanza sino la envoltura de las personas, el punto por donde muchas de ellas son capaces de asemejarse. Penetrar demasiado en la personalidad, relacionando el efecto con causas demasiado íntimas, sería comprometer y sacrificar todo lo que el efecto tuviera de risible. Para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región media del alma (Bergson 2011: 71).

La escritura de Diana M. de Paco se construye así desde un juego constante de entrada y salida, de acercamiento y separación. Alterna la autora ambas miradas, la distante y la empática, en una dramaturgia en la que lo trivial y lúdico desembocan en tragedia fatal. El presente trabajo constata cómo la forma escogida para verter el conflicto —cuyos tres vértices fundamentales hemos apuntado— refuerza su potencia escénica y ahonda en la complejidad de las mismas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Aristóteles (2011). *Poética*. Gredos.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Godot.
- De Paco Serrano, D. M. (2001). Polifonía. *Primer Acto*, 291, 103-123.
- _____. (2002). *Lucía y La antesala*. Editora Regional. Conserjería de Educación y Cultura.
- _____. (2013). La metáfora. En F. Gutiérrez (Ed.), *Antología de teatro breve actual*. Castalia.
- _____. (2015). See you in Heaven... or, maybe, not. *Estreno Collection Contemporary Spanish Plays*, 38. (Patricia O'Connor, trad.).

- _____ (2016a). *Casandras*. Esperpento.
- _____ (2016b). Morir de amor. En C. Bauer-Funke (Ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI* (pp. 453-459). Georg Olms Verlag.
- _____ (2019) *Eva a las seis*. *Obsession Street*. Irreverentes.
- Floeck, W. (2009). Introducción a Polifonía. *Polifonía*, 9-21.
- Freear-Papio, H. (2016). La música de la morgue: “NN 12” de Gracia Morales y “Espérame en el cielo...o, mejor no” de Diana M. de Paco Serrano. En J. Romera, F. Gutiérrez y R. García (Coords.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 274-285). Visor.
- _____ (2017). Mito, género y emociones: Medea, Clitemnestra y Casandra en la obra dramática de Diana M. de Paco Serrano. En J. M. Losada y A. Lipscomb (Eds.), *Myth and Emotions* (pp. 107-116). Cambridge Scholars Publishing.
- Gajeri, E. (2002). Los estudios sobre mujeres y los estudios de géneros. En A. Gnisci (Coord.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 441-486). Crítica.
- García Gual, C. (1991). *Figuras helénicas y géneros literarios*. Mondadori.
- Hernández Garrido, R. (2011). Heroidas a cuatro voces (Sobre Polifonía, de Diana de Paco). *Monteaquedo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 16, 269-278.
- López Mozo, J. (2002). *Lucía y La antesala*. Editora Regional. Conserjería de Educación y Cultura.
- _____ (2010). Diana de Paco Serrano, de los mitos griegos a nuestros contemporáneos. *Estreno*, 2, 13-28.
- Miras, D. (2001). Polifonía, de Diana de Paco Serrano. La tela de Penélope. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 291, 90-97.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Ragué Arias, M.J. (2012). Polifonía, de Diana de Paco Serrano. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, 725-728.
- Rodríguez Alonso, M.A. (2014). La mujer al otro lado de la trinchera en *Espérame en el cielo... o, mejor, no* de Diana M. de Paco: la heroicidad de la supervivencia en la violencia de género. En E. González de Sande, M. González de Sande (Eds.), *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (pp. 69-77). Arcibel.
- _____ (2016). Víctimas y asesinas. De lo trivial a lo trágico en la dramaturgia de Diana M. de Paco. *Theatralia: La muerte violenta en el teatro*, 18, 347-360.
- _____ (2018). Casandras o el regreso de la voz descreída y silenciada. *Acotaciones: Revista de investigación y creación teatral*, 40, 15-36. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.04>
- Serrano, V. (2016). Aunque nadie me escuche. *Casandras* de Diana M. de Paco. *Irreverentes*, 9-21.
- Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Maspero.



ESTUDIOS LITERARIOS

MARIANELLA MORENA Y LOLA ARIAS: MEMORIA Y
TESTIMONIO DESDE LAS POÉTICAS DE LO REAL

MARIANELLA MORENA AND LOLA ARIAS: MEMORY AND
TESTIMONY FROM THE POETICS OF THE REAL

ALBA SAURA-CLARES

Universitat Autònoma de Barcelona

Alba.Saura@uab.cat

ORCID: 0000-0003-0199-6439

Recibido: 01-10-2021

Aceptado: 14-02-2022

RESUMEN

Este artículo construye un diálogo entre la poética de las teatristas Marianella Morena (Uruguay) y Lola Arias (Argentina), quienes desarrollan su labor en un contexto geográfico hermanado, la escena rioplatense. Las propuestas seleccionadas aúnan dos elementos comunes: el tratamiento escénico de la memoria sobre la violencia dictatorial y su trabajo desde las prácticas de lo real. Según postulamos, el análisis de *Antígona Oriental* de Morena y *Campo minado* de Arias posibilita reflexionar sobre las vías de trabajo en la construcción memorial desde la convocatoria del testimonio y la afectividad como mecanismo artístico y relacional con el público.

Palabras clave: Testimonio, memoria, poéticas de lo real, dramaturgias de lo real, teatro.

ABSTRACT

This article constructs a dialogue between the poetics of the theatrical artists Marianella Morena (Uruguay) and Lola Arias (Argentina), who develop their work in a twinned geographical context, the Rio de la Plata scene. The selected proposals combine two common elements: the scenic treatment of the memory of the dictatorial violence and their work from the practices “of the real”. As we postulate, the analysis of *Antígona Oriental* by Morena and *Campo Minado* by Arias makes it possible to reflect on the ways of working in the construction of memory from the call for testimony and affectivity as an artistic and relational mechanism with the audience.

Keywords: Testimony, memory, poetics of the real, dramaturgies of the real, theatre.

1. INTRODUCCIÓN

La historia del teatro se ha visto sustentada, a lo largo del siglo XX, por un canon predominante de figuras masculinas. Acorde a los cambios producidos en el seno de la sociedad hasta nuestros días, no solo observamos invertir esta tendencia, sino que las creadoras escénicas ocupan en el último tiempo un espacio determinante en consonancia a la calidad artística de sus propuestas y las nuevas poéticas que construyen. En este sentido, si nos fijamos en la escena actual en dos de los países que conforman el Cono Sur, encontramos cómo sobresalen nombres de creadoras cuya incidencia tanto en su campo teatral como en el ámbito nacional es exponencialmente acuciante, como ocurre con las dos artistas motivo de nuestro interés en este artículo, la uruguaya Marianella Morena y la argentina Lola Arias¹.

Ambas teatristas² compaginan su práctica como dramaturgas y su desarrollo como directoras de escena, aportando una visión que elude una estructuración tradicional que distingue el texto dramático del hecho escénico para aglutinarlo en propuestas donde la palabra y su escenificación son indeliberables y en donde el propio proceso de creación acoge un papel primordial.

A través de este artículo queremos hacer dialogar la poética de estas dos creadoras que desarrollan su labor en un contexto geográfico hermanado, la escena rioplatense, donde los contactos a lo largo de la historia han sido acuciados. Las propuestas seleccionadas aúnan a su vez dos elementos comunes: el tratamiento escénico de la memoria sobre la violencia dictatorial y su trabajo desde las prácticas de lo real. Según postulamos, el análisis de *Antígona Oriental* de Morena y *Campo minado* de Arias posibilita reflexionar sobre las vías de trabajo en la construcción memorial desde la convocatoria del testimonio y la afectividad como mecanismo artístico y relacional con el público.

2. POÉTICAS DE LO REAL EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

El siglo XX dejaba tras de sí un contexto especialmente cruento y las sociedades debían enfrentarse a la violencia y al trauma causado por la II Guerra Mundial, el Holocausto nazi y los diferentes enfrentamientos bélicos y regímenes autoritarios de Europa a Latinoamérica. Desde finales del siglo pasado y hasta nuestros días se ha establecido un paradigma transnacional que reflexiona sobre cómo articula la sociedad la memoria sobre los hechos acontecidos. Trabajos como los de Maurice Halbwachs (2011), Tzvetan Todorov (2017), conceptos como la “posmemoria”

¹ Esta temporada 2021/2022 podrán verse obras de Morena y Arias en España, como *Fuenteovejuna. Historia del maltrato*, de Morena, versión libre a partir de la obra de Lope de Vega, en el Teatro de La Abadía de Madrid (octubre/noviembre de 2021) o *Lengua madre* de Arias entre marzo y mayo en el Centro Dramático Nacional en Madrid y el Teatre Lliure en Barcelona.

² Siguiendo a Dubatti (2010), por teatrista entendemos aquel creador o creadora que no se relaciona solo con un área concreta del teatro, sino que desarrolla su expresión desde diferentes campos.

acuñado por Marianne Hirsch (1997) o estudios como los de Beatriz Sarlo (2005) y Elizabeth Jelin (2012), con la mirada puesta en el ámbito latinoamericano, han conceptualizado y reflexionado sobre los debates y sus efectos en la sociedad.

Entre las diferentes respuestas, plantea Sarlo cómo esta violencia generó un cambio de paradigma, aquel que denomina como “giro subjetivo” (2005) y que hace referencia a un contexto donde se ha restaurado “la razón del sujeto”, pues “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005: 22). Así lo observaremos en la perspectiva testimonial elegida en las dos obras motivo de nuestro interés, pues la escena está reconfigurando sus mecanismos de acercamiento a la verdad para ofrecer espacios contranarrativos que se alejen de los mecanismos ficcionales habituales y accionen la convención teatral desde *lo real*, desde la convocatoria a los testigos de la historia.

Desde finales del siglo XX, incrementándose en este siglo XXI, se ha generado una nueva necesidad en el teatro de reinventar su relación con lo real, buscando alejarse de la representación de la realidad para conformarse como mecanismo de presentación de la misma. La relevancia de este tipo de prácticas en la escena contemporánea ha sido constatada por diversos estudios, como las propuestas de Taylor (2006), donde se adentra en las prácticas que convocan un “repertorio”: una memoria encarnada, un conocimiento irreproducible, efímero, compartido en presencia, generando una forma artística distinta para ofrecer una reflexión sobre la realidad. También Sánchez (2007), estudiaba el acercamiento contemporáneo a un teatro que privilegia la vivencia, el documentalismo y eludir los cauces de la ficción o trabajos más recientes, como los de Martín (2012), atestiguan la presencia de estas prácticas, de forma acuciada, en los escenarios actuales.

De esta forma, las poéticas de lo real aglutinan disímiles expresiones escénicas donde es la propia ficción, en su sentido tradicional, la que queda puesta en evidencia y se dirime en nuevos discursos donde se enfatiza lo experiencial. La ficción queda supeditada a los mecanismos estéticos para la presentación de la realidad. Por ello, se articula desde la propia puesta en escena, de prácticas posdramáticas a una escritura que se concibe desde la intervención de los materiales o testimonios de las personas y colectivos implicados. Entre otras características, se observa cómo se desdibujan las barreras entre intérprete y personaje, llegando a la desaparición de la noción convencional de este. También se percibe una predominancia del uso de lo biográfico, tanto de los artistas como de las personas invitadas a la creación, y un aumento de las propuestas que ahondan en la estética referencial y que buscan que el espectador encarne y viva la propuesta artística, incluso reactualizando los mitos clásicos hacia el presente, como en el caso de la obra de Morena. La creación se decanta por el trabajo con la propia vivencia y se indaga en la materia dramática que emana del proceso creativo y las vidas cotidianas. Como estudia Juan Manuel Urraco (2012), en consonancia a la sociedad actual, al reino de

las redes sociales y los *reality shows*, se genera una “espectacularización de la intimidad de quien habla y se muestra, lo que supone un fenómeno en alza de las experiencias biográficas” (23).

Entre las diversas técnicas que aglutinan estas prácticas, el camino se deriva desde la actualización del teatro documento, heredero de las teorías de Piscator y Weiss para la representación directa de los materiales sin intervención, a técnicas como el verbatim³, la construcción desde parámetros performáticos o los denominados “biodramas”. Este último concepto alude a la creadora argentina Vivi Tellas, con quien se formó Arias, y se refiere a un tipo de creación, como han estudiado Brownell y Hernández (2019), donde los materiales utilizados no son los documentos u objetos, sino que la propuesta se sustenta en el material testimonial.

Estos mecanismos, en el espacio de las violencias ejercidas por los regímenes dictatoriales o los enfrentamientos bélicos, encuentran especial relevancia en cuanto a su apertura para dar voz a las víctimas o develar el trauma individual y colectivo. Generan y potencian el testimonio y su legado en la sociedad. De esta forma lo conjugan Morena y Arias, fomentando un teatro que provoque, desde los testigos, una retentiva en comunidad, reflexionando junto a ex presas políticas de la última dictadura uruguaya en *Antígona Oriental* de Morena o recordando, junto a seis veteranos, la Guerra de Malvinas en *Campo minado* de Arias.

3. MARIANELLA MORENA: MITO Y TESTIMONIO EN ANTÍGONA ORIENTAL

Marianella Morena (1968) es una de las voces más destacadas de la escena uruguaya actual y con una importante proyección internacional. Como ella misma reconoce en una entrevista con Mizra, “escribo y dirijo desde la actuación” (2012: s/p), pues su poética aglutina del texto dramático a la dirección escénica en consonancia a los intérpretes con los que trabaja. Bajo la mirada artística de Morena, y al frente del colectivo Teatro La Morena, encontramos propuestas de su autoría dramática y su dirección sumamente reconocidas por el campo teatral, como *Elena Quinteros, presente* (2003, junto a Gabriela Iribarren) *Don Juan, el lugar del beso* (2005), *Las Julietas* (2009), *Antígona Oriental* (2012) o *Rabiosa melancolía* (2017), por citar algunos ejemplos.

Al igual que obras como *Elena Quinteros, presente*, *Antígona Oriental* se inscribe en un teatro por la rememoración de los periodos dictatoriales acontecidos en el Cono Sur. De forma recurrente, los escenarios han recuperado a *Antígona* para reflexionar sobre los procesos de violencia de las diferentes dictaduras conosureñas,

³ Nos referimos a la técnica que trabaja con la transcripción concreta, sin intermediaciones dramáticas, de un juicio o material. Podemos citar títulos de las últimas temporadas en España, como *Fiesta, fiesta, fiesta* de Lucía Miranda (The Cross Boder Project), *El pan y la sal* de Raúl Quirós o *Jauría* de Jordi Casanovas.

en Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985) o Argentina (1976-1983)⁴. Por ello, Urraco señala, pensando en el ámbito argentino y extrapolable al uruguayo, cómo “casi como una moderna recreación del mito de *Antígona*, el cuerpo, en los años en que la Argentina se encontraba bajo el proceso de la dictadura militar, se caracterizó por ser un cuerpo censurado, sustraído, apropiado y mancillado” (2012: 124).

Antígona trae a colación, en sociedades marcadas por la violencia, el reclamo por la construcción del rito funerario como práctica social, lo que en estos contextos permite reconocimiento a las víctimas y a sus seres queridos. Las desapariciones forzadas como práctica habitual desarticulaban tanto la verdad sobre el crimen como imposibilitó el sepulcro, el reconocimiento a la víctima y el acto de su despedida. En este sentido, un agente especialmente relevante en Argentina lo conformó el colectivo Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que desde 1977, un año después del inicio del proceso dictatorial, se unieron para combatir incansablemente por la búsqueda de sus hijos e hijas desaparecidos y de los descendientes de estos. De manera significativa, comenzaron a marchar en la Plaza de Mayo, poniendo su cuerpo en acción en un acto de marcada performatividad y teatralidad. Como analizan Bonaccorsi y Garrido (1997), ellas tomaron el espacio público de manera simbólica y, en una comparativa con la heroína mítica, como “guardianas de su linaje transgreden las leyes de ‘obediencia’, como Antígona. Algunas de ellas, así como Antígona, sufren la muerte” (143).

Es esta la imagen que parece retomar también Morena, enlazado con la reflexión sobre el contexto dictatorial uruguayo. El mito es recuperado en esta ocasión para generar una propuesta que hibrida la ficción clásica y el teatro documento. A través de las prácticas de lo real, se convoca a mujeres que padecieron la violencia dictatorial para atraer de forma coral a Antígona y hacerla dialogar con sus propios reclamos. En su construcción polifónica, la heroína en manos de Morena se diversifica en las veinte mujeres que componen la escena y acompañan al mito para generar, en su conjunto, una recreación colectiva sobre los crímenes acometidos.

Antígona Oriental es una de las propuestas más destacadas en la trayectoria de Morena, donde colaboró, fruto de las redes internacionales en las que esta teatrística se ubica, con el director alemán Volker Lösch, a quien también le unían lazos familiares como descendiente de una familia uruguaya exiliada en 1973⁵. En la propuesta, el mito grecolatino está puesto al servicio de una reflexión

⁴ En el teatro rioplatense, la figura de Antígona ha tenido una especial relevancia histórica, como recuerdan Antígona Vélez (1951) de Leopoldo Marechal o Antígona furiosa (1986) de Griselda Gambaro. Unido a ello, no podemos eludir que el teatro latinoamericano ha revisitado con especial determinación el mito de Antígona, como demuestra el estudio de Rómulo Pianacci (2015), *Antígona*, una tragedia latinoamericana.

⁵ Se trató de una coproducción del Goethe Institut de Uruguay y el Teatro Solís, donde se llevó a cabo el estreno el 27 de enero de 2012.

sobre la historia de la República Oriental de Uruguay en sus años más cruentos. Una Antígona uruguaya, como plantea el propio adjetivo en el título de la obra, una *Antígona Oriental*⁶.

El proceso creativo se encaró a partir de la recuperación memorial para dar voz a los testimonios. Como analiza Romina Gatti (2014), en un trabajo de desmontaje de la obra, el deseo se anclaba en desarticular prácticas asentadas con la posdictadura, reclamando por ejemplo la derogación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (1986), similar a la acontecida en otros procesos dictatoriales, como la Ley de Punto Final y Obediencia Debida acordada en Argentina⁷. Frente a la legislación que busca “pasar página” a la dictadura, desde la escena se reclama desvelar los relatos de aquellos que aún no han tenido voz. En este caso, Morena convocó el testimonio de veinte expresas políticas, de hijas de estas y de exiliadas de la dictadura militar de 1973, en un diálogo abierto entre los discursos memoriales y posmemoriales que evidencian la herida no cerrada por el proceso transicional hacia la democracia. Para Misemer (2013), “Morena invokes the topic of impunity through the chorus of non-actors, and in so doing, calls into question the intersection between personal and collective memory” (128).

Desde la convocatoria del testimonio, se actualiza el mito de Antígona y, al igual que esta suponía una voz para quien no podía ejercerla en su visión clásica, ahora se articula como un símbolo para practicar la misma función. Se mantiene el texto de Sófocles en su articulación argumental y, a partir de ella, el mito se deconstruye en su diálogo con el testimonio en presente. Como analiza Herzog:

el personaje de Antígona no sufre ningún proceso de deconstrucción, sino todo lo contrario. Es aceptado por la multitud de voces que conforman el coro porque les brinda una oportunidad para que (...) su mensaje se enuncie en un discurso político de reivindicación de la dignidad (2015: 347).

Estas mujeres, que experimentaron de formas diversas la violencia ejercida por el contexto dictatorial uruguayo, se acogen ahora a la valentía de Antígona para reclamar la verdad y la justicia desde un sentido individual y colectivo, de su propia historia a la historia nacional, convocándola desde el “giro subjetivo” que planteara Sarlo (2005). Como señala Fradinger, ellas se enfrentan con esta propuesta escénica al consenso por el olvido: “If those who fought during the sixties for economic inclusion were disappeared, those who fight for their memory —like the characters in *Antígona oriental*— are threatened as new transitional democracies claim the need to move on” (2014: 763).

⁶ El título plantea una referencia directa a la República Oriental de Uruguay, tomado de su orientación al oriente del Río Uruguay.

⁷ Resulta especialmente esclarecedor el trabajo *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (Winn, Lorenz & Marchesi, 2013), donde la comparativa histórica se adentra en las líneas de diálogo compartidas y las divergencias de cada proceso.

Lo primero que presenta la propuesta dramaturgica es el testimonio, en el extenso prólogo con el que se inicia la propuesta, y desde ese espacio se convoca la recreación de Antígona. Desde una revisión posmoderna, el intertexto y el mito se trabajan con tanta libertad como rigurosidad para provocar las correlaciones por parte del público. Por eso Gatti lo define como un “collage intertextual y fragmentario, que oscila la contradictoria combinación de ficción y realidad, en un intersticio de voces auténticas y simbolización de situaciones reales” (Gatti 2014: 41).

También en la interpretación se observa la fusión de estos dos planos. Se contraponen el código de quienes recrean el mito (en los roles de Antígona, Ismene, Hemón y Creonte) con la voz de las mujeres portadoras del testimonio y que se presentan alejadas de cualquier convección ficcional⁸. No obstante, es a través de ellas como se recupera la visión del coro clásico, quien representaba a la sociedad en su diálogo con los personajes grecolatinos. Las voces se conjugan ante un público que recibe afectivamente la veracidad de su subjetividad y que lo conmueve de manera directa. El mito viene recobrado en la eliminación de lo ficcional y la atracción hacia lo real, recomponiendo la historia silenciada en los contextos dictatoriales. Será así como ellas puedan expresar lo que fue acallado por la represión o por las políticas del tiempo transicional: torturas, violaciones o el robo de bebés. Las escuchamos decir:

siempre desnuda la mujer.
te desnudan / menstruando / sin menstruar / no importa.
algunas somos penetradas por ellos,
o nos meten / cosas por la vagina / y por el ano.
pero siempre te manosean.
a mí / me eyaculan en la boca (Gatti 2014: 139)⁹.

El proceso creativo Morena/Lösch conduce a una propuesta donde se intensifica el carácter testimonial desde la construcción de un espacio vacío que es completado por la presencia de las intérpretes: ellas dotan de corporalidad a la escena, ellas se convierten en sí mismas en un símbolo visual de los reclamos memoriales en Uruguay. Además, el vestuario se decanta por su énfasis en lo real, portando cada una una ropa habitual. A ello se suma diferentes símbolos escénicos que conducen

⁸ El elenco lo conformaba Sofía Espinosa, José Pedro Irisity, Sergio Mautone, Victoria Pereira, Bruno Pereyra y Fernando Vannet. El coro de mujeres estuvo compuesto por Anahi Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gild Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco y Violeta Mallet.

⁹ La obra no se encuentra publicada, por lo que remitimos a su transcripción completa en el trabajo de Gatti (2014). Fue representada en gira durante varias temporadas en Latinoamérica y también pudimos verla en España. Un extracto de la misma en el Teatro Solís de Uruguay puede visualizarse en el siguiente enlace a YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=B4bAoZJtTRo>

al espectador a la imagen de un interrogatorio, que evoca el tiempo dictatorial. En el escenario, encontramos diversas sillas donde se ubica el coro con luces cenitales que, de forma rectangular, intensifican su demarcación. En la concepción interpretativa, se dirigen al público de forma directa, sobrepasando la convención teatral para convocarlos ante una reflexión que los atañe e increpa. Su relato no teme exponer la vulnerabilidad por lo sufrido y la genera igualmente en su recepción.

En el proceso dramático, Morena se convierte en la mediadora de los relatos de estas mujeres e interviene en la gestación del espacio polifónico. Sorprende del carácter híbrido del texto cómo en su concepción literaria se retrotrae al sentido clásico del coro, fomentando el tempo de la recitación e incentivando el sentido litúrgico.

Tras la escena inicial, donde se expresa el testimonio, comienza a entremezclarse ficción y realidad. En primer lugar, ocurre el enfrentamiento entre Antígona e Ismena, llevado a cabo por actrices profesionales. En este segundo personaje se aglutina la visión de la complicidad ciudadana ante el olvido institucional, quien explicita el mantenimiento del miedo frente a las represalias. En este sentido, se ancla también una reflexión feminista crítica con el rol pasivo de Ismena y el empoderamiento de Antígona ante la imposición heteropatriarcal. El discurso femenino quedará continuamente puesto en tela de juicio en las palabras de los personajes masculinos, como en las ocasiones en las que Creonte alude: “a nadie le importa / tu pequeño drama”, “no tiene tiempo para tus escándalos emocionales”, “eso son cosas de mujeres”, “por eso mismo somos los hombres / los que tenemos que gobernar, ustedes no dominan sus sentimientos” o “no controlan / ni siquiera las lágrimas” (Gatti 2014: 138).

En la construcción de Creonte se enfatiza la visión de los discursos desarticuladores impuestos en la sociedad hacia la mujer. Aparecerá representado a partir de tres personajes, Bruno, Sergio y Fernando, quienes simbólicamente ostentan trajes de chaqueta gris, rememorando la visión de las tiránicas juntas militares. Frente a la rebelión de estas Antígonas, ellos defienden un orden heteropatriarcal que Morena vincula a las políticas transicionales de Uruguay, ante las que gritarán: “¡Basta de la cultura de la impunidad! ¡La ley / nació / nula! ¡La impunidad / no termina / anulando la ley. ¡Impunidad ya vive, bajo nuestra piel!” (Gatti 2014: 134).

En contraposición al testimonio, que elige escénicamente la frontalidad ante el público, eliminando el artificio, los tres Creontes se establecen en el plano de la ficción y transitan entre las mujeres, como marionetas utilizadas por el poder como trasunto de la nación. La masculinidad se construye en la propuesta como correlato del poder político estatal. Como contextualiza Fradinger, “Creon’s classic speech about peace, for instance, refers here to the Uruguayan civilian referendums of 1989 and 2009, in which voters supported the continuation of the amnesty granted to the military in 1986” (Fradinger 2014: 763). Escénicamente, entonarán el himno de fútbol de Uruguay, “Soy celeste”, mientras alardean de sus partes varoniles. Esta

metáfora ya había sido desarrollada por Morena en *Las Julietas*, donde la tensión entre lo nacional y el autoritarismo heteropatriarcal se representaba con la imagen futbolística, como estudian Misemer (2017) y Herzog (2015), entre el intertexto shakespeariano, el Maracanazo de 1950 que dio la victoria futbolística a Uruguay y el presente de la creación.

El repudio de Creonte a Antígona será su propia perdición, pues Hemón perecerá también, simbólicamente atrapado en la bandera uruguaya como la representación del pueblo. En palabras de Shuffer, su cuerpo será “arrojado al escenario: la muerte instrumentalizada y ocultada mediante políticas de la memoria que buscan establecer un orden exento de desbordes” (2020: 202). Ismena será entonces la que despierte en un canto redentor hacia Antígona. Ella, como representación de la sociedad posdictatorial, se conmueve ante la revelación del horror acometido y rescata a las víctimas de la violencia atrapadas por el silencio de la historia:

ella habla por todas / las que no podemos hablar
porque el miedo nos anuló
porque la represión nos aniquiló
porque nacimos / en una tierra contaminada por la impunidad
yo soy una más que nació
el mismo año que se votó / por primera vez el referendun
todos nacimos / con el efecto de esa ley (Gatti 2014: 139).

Por ello, Antígona quedará redimida por la justicia transicional en manos de los reclamos ciudadanos. Creonte será abocado por Morena a reconocer la violencia ejercida y el mito servirá para convocar al presente en Uruguay. Pero el reconocimiento y el perdón solo se alcanza, en la obra de Morena, ante la escucha abierta a las víctimas, ante la convocatoria de su testimonio. De ahí que la propuesta finalice con el coro de Antígonas nominalizándose en primera persona y expresando sin temor los horrores vividos desde una visión feminista donde en la fuerza comunitaria coral no temen en afirmar: “la memoria tiene rostro / el rostro de estas mujeres” (Gatti 2014: 158). Tras los años donde ha prevalecido el miedo, donde la vergüenza y el temor buscaban acallar a las víctimas, se promueve una sociedad que no tema expresarse individual y conjuntamente desde el afecto y los cuidados, donde la escucha compartida que se genera entre las Antígonas sea el medio de construcción hacia el futuro.

4. LOLA ARIAS: RECONSTRUYENDO LAS VOCES DEL CAMPO MINADO

La teatrística argentina Lola Arias (1976) compone, al igual que Morena, una voz sumamente destacada en la escena contemporánea a nivel internacional, con una especial relación con el teatro europeo actual. Como analiza Galindo, algunas de las constantes en la poética escénica de Arias se inscriben en su propia heterogeneidad y en la tendencia *collage* que la acerca a los planteamientos posmodernos y

posdramáticos. En sus obras es habitual el uso de lo performativo, la disolución de la imagen convencional del personaje o la incorporación de elementos audiovisuales que dialogan entre el lenguaje teatral y el cinematográfico. Para la construcción dramática, Arias “ha descrito su trabajo como el de una terapeuta-directora, que pide a su paciente realizar determinadas acciones” con el que conforma su acción dramática (Galindo 2019: 21).

La poética de Arias se asienta en los postulados de las dramaturgias de lo real y en el trabajo con el testimonio como materia recurrente en sus creaciones, en consonancia con los postulados de los biodramas de Vivi Tellas. Algunos de los títulos más emblemáticos de su carrera trabajan en esta línea, como *Mi vida después* (2009), donde seis personas nacidas en los años setenta, como la propia Arias, se adentran en la juventud de sus padres en relación con el contexto dictatorial. A su vez, la propuesta se replicó en *El año que nació* (2012), trasladando el trabajo a Chile para reflexionar sobre su régimen autoritario. Igualmente, la propuesta con la que está girando este año, *Lengua madre*, se adentra en un grupo de personas de diferentes colectivos sociales y de diversas profesiones para hablar sobre la maternidad.

En una entrevista, Arias reconoce su vinculación creativa con el material documental: “El trabajo que a mí me interesa, que me interesó en el teatro, es el trabajo con los archivos personales” y en referencia a *Campo minado* afirma cómo se adentró en los archivos en relación con la Guerra de Malvinas y a “una mezcla de archivos privados, personales, como las cartas que los soldados mandaban o recibían desde las Islas y también el archivo más oficial, que sería la representación de la guerra en los medios” (Kantor 2021: 180). Como adelanta esta reflexión, *Campo minado*, una de las propuestas más destacadas de Arias, la cual ha despertado especial interés en su recepción y en el ámbito académico, se adentra en una temática sumamente compleja en la historia argentina: la guerra de Malvinas.

Entre 1976 y 1983 Argentina vivió la última y más cruel de sus dictaduras, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional¹⁰, cuyo final se vio acelerado por un episodio especialmente cruento con el que culminaban años de violencia estatal: la Guerra de Malvinas. En 1982, la dictadura veía resquebrajar su poder e influencia ante la sociedad argentina y la opinión internacional. Bajo el cambio de presidencia de facto a Eduardo Viola, asolados en lo económico y ante la presión social, intentaron mantener su hegemonía articulando un plan de recuperación del apoyo popular. Por ello, iniciaron un conflicto bélico por el dominio de la isla de Malvinas, un enclave históricamente perteneciente a Argentina que Inglaterra, como punto estratégico, había conquistado. Una tierra baldía que se regó con un número ingente de fallecidos. Tras seis años de represión, la nómina de víctimas de la dictadura aumentó radicalmente ante la derrota de este conflicto armado. Miles de jóvenes, obligados a partir a la batalla, vieron perder sus vidas sobre

¹⁰ Para más información sobre el contexto, remitimos a Luna (2003) y Canelo (2008).

el campo minado de Malvinas. A día de hoy, continúa siendo una temática controvertida en Argentina, entre el dolor y la reivindicación nacional. Por ello, Verzero estudia cómo este conflicto forma parte del “pasado que no pasa”, pues “no solo son huella en la sociedad, sino que son herida abierta” (Verzero 2017: 35).

Para el proceso creativo de esta pieza, Arias convocó a veteranos de guerra de ambos bandos, provocando desde el teatro un arriesgado espacio de diálogo para afrontar la historia del país, rompiendo con la imagen heroica, enfrentando el orgullo herido y buscando el diálogo que no teme la expresión vulnerable de la nación y los propios individuos que cuentan su historia. Por ello, si bien la guerra de Malvinas se ha representado en otras ocasiones sobre los escenarios (Dubatti 2017; 2019), la propuesta de Arias destaca desde su perspectiva artística ubicada en las prácticas de lo real.

La obra es fruto de un proceso artístico más amplio que comenzó con la videoinstalación *Veteranos* (2014), dentro del proyecto *After the War*, que convocaba a veinticinco artistas a reflexionar sobre las consecuencias de la guerra (Blejmar 2017: 105) y que, junto a la propuesta teatral, se completó con el documental *Teatro de guerra* (2018), donde el proceso creativo para el montaje escénico se completaba desde una nueva visión artística. Como señala Verzero, en referencia a los tres resultados artísticos: “No se trata de obras sobre la guerra, sino sobre la experiencia de la guerra [...] y arman con ellos una historia polifónica” (Verzero 2018: 148).

Los tres veteranos de guerra argentinos y los tres ingleses que componen el elenco exploraron objetos, documentación y sus propios recuerdos, conformando con su relato el material dramático. A partir de sus testimonios individuales, se articula un discurso conjunto entre los dos bandos enfrentados. Rubén Otero, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo, del lado argentino, y Lou Armour, David Jackson y Sukrim Rai de la parte inglesa. Este último conforma el testimonio de uno de los *gurkhas* (nepalés) que lucharon junto al ejército británico y que también conforma un testimonio olvidado de los relatos de guerra.

La obra recrea el enfrentamiento histórico y evidencia la incomunicación entre ambos bandos desde su estructura formal, en una propuesta bilingüe, tanto en su puesta en escena como en su edición posterior. *Campo minado/Minefield*¹¹ se

¹¹ La obra se estrenó en el Festival de Brighton el sábado 28 de mayo de 2016. Posteriormente, tal y como se recoge en la edición de la obra (Arias 2017), se presentó en festivales y teatros como el LIFT Festival, Royal Court Theatre London, Theaterformen Braunschweig, Athens & Epidaurus Festival, Festival Teatro a Mil Santiago, Maison des Arts de Creteil, Mousonturm Frankfurt, Le Quai Angers, hTh CDN Montpellier, Culturgest Lisboa, FITEI Porto, Edinburgh International Festival, Spielart München y Attenborough Centre for the Creative Arts (Brighton). El 11 de noviembre de 2016 llegó a Argentina, al Centro de las Artes de la Universidad de San Martín (UNSAM), en Buenos Aires. En septiembre de 2018 la obra se presentó en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, el Complejo Teatral de Buenos Aires, centro estatal público, correspondiendo a su vez a la exhibición del documental *Teatro de guerra* en la Sala Leopoldo Lugones de este mismo centro. El éxito de la propuesta se evidencia en que el próximo marzo de 2022 regresa a la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín.

construye, desde las prácticas de lo real, como una escenificación performativa donde se convoca al espectador a una exploración conjunta sobre la guerra que supera el relato histórico. El proceso de creación y la articulación testimonial es el sustento de la propuesta escénica. Por ello, desde el inicio se enfatiza su desarrollo, pues es esta la verdadera materia dramática: el encuentro de los seis veteranos de guerra y su trabajo conjunto para recordar, compartir y crear una propuesta teatral. Uno de los veteranos argentinos, Marcelo, lo evidencia al inicio de la obra¹²:

Durante los ensayos tuvimos que escribir un diario en un cuaderno, y este es el mío. La guerra de Malvinas duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más. Durante varios meses, tres veteranos ingleses y tres argentinos trabajamos juntos en Buenos Aires y en Londres. Los ingleses no hablan español y los argentinos no hablamos inglés. Pero de alguna forma, nos entendimos (Arias 2017: 1).

Como planteábamos, el idioma se convierte en una metáfora de la incompreensión y del conflicto, pero en su superación construye un nuevo consenso hacia el futuro y, en sí mismo, una visión antibelicista¹³.

La obra está dividida en diferentes secuencias que se adentran en la recuperación del testimonio, desde las audiciones a las memoraciones sobre la batalla: cómo se convirtieron en soldados, los diarios de guerra, los discursos políticos o el desarrollo del conflicto. Los veteranos se enfrentan a aquello que les afecta emocionalmente para construir su relato: objetos personales, imágenes, documentos periodísticos, diarios... Los mismos se contraponen, reafirman o complementan a partir de su subjetividad, afrontando una información durante años silenciada, olvidada o vista desde una perspectiva unívoca que ahora se amplía a la luz del discurso polifónico que componen. Como en la obra de Morena, la propuesta convoca desde las seis voces individuales una visión coral que elude el discurso totalitarista en favor de la aceptación plural de la historia. A través de estos mecanismos, se convoca “la fuerza sensible de la memoria” (Hernández Parraguez 2020: 92) pues, como analiza Maguire, los materiales funcionan para los veteranos como dinamizadores del recuerdo: “the re-enactment and re-narration of the past, using old diaries and newspaper cuttings as archival triggers for memory rather than as semiotic markers of history itself, progressively accentuates the centrality of the repertoire” (Maguire 2018: 474).

¹² Si bien desborda las posibilidades de este análisis, resulta especialmente interesante el artículo de Teicher (2020), donde explora el proceso creativo a partir de las teorías de la dramaterapia.

¹³ A esta cuestión idiomática y al proceso de traducción de la obra dedica Jean Graham-Jones (2020) un estudio donde, a través de la propuesta de Arias, reflexiona sobre el carácter multilingüe y los retos de traducción y subtitulación de la escena contemporánea. La misma investigadora ha compilado y editado una treinta de obras de Arias, así como entrevistas y más material sobre las mismas, en volumen titulado *Re-enacting Life* (Graham-Jones 2019).

A partir de la escenificación, ofrecen una visión de la guerra fuera de los discursos oficiales, desde su propia voz, de sus recuerdos borrosos a las anécdotas nítidas de lo que vivieron. Como reflexiona Perera, este diálogo deconstruye el sentido patriótico del conflicto bélico al superar la geografía específica y, a través de Malvinas, convoca un diálogo transnacional desde el testimonio¹⁴. Por ello, “*Campo minado* combate las muy vapuleadas fronteras nacionales para esbozar una comunidad *otra*” (Perera 2018: 162). La recuperación del testimonio fomenta la construcción de un espacio colectivo de superación del trauma que vence, como analiza Perera (2019a), el silencio obligado que debieron firmar los soldados argentinos para no hablar sobre lo ocurrido en Malvinas “o estarían ‘traicionando a la Patria’” (s/p) o las “violencias naturalizadas como parte del mundo militar” y los propios “mandatos de una masculinidad hegemónica (...) que inhibe la expresión del dolor y los sentimientos de vulnerabilidad” (Perera 2019: s/p).

Ciertamente, el espacio otorgado a los veteranos para la exploración de sus miedos, sensibilidades o traumas supone en sí mismo una desarticulación del imaginario bélico sustentado en el constructo genérico masculino, pues se “expandieron los límites no solamente de las memorias oficiales, sino también de las imágenes socialmente dominante de la guerra” (Perera 2017: 301). A través de la obra, los veteranos también se liberan de las imposiciones de una masculinidad hegemónica y luchan por permitirse exponer su propia vulnerabilidad. Como expresa uno de ellos:

Lou: Ese soy yo en un documental llamado *La Guerra de las Falklands, la historia jamás contada*. Un actor estaría orgulloso de poder llorar frente a la cámara, pero yo era un Royal Marine y durante 30 años sentí culpa, por llorar por un argentino muerto y no por uno de los nuestros. Me preocupaba que mis compañeros se avergonzaran de mí. Por eso no iba a los encuentros (Arias 2017: 60).

A través del proceso creativo con Arias, experimentan una liberación del rol impuesto y se crea un efecto sensible en su recepción. La eliminación de las fronteras del personaje y la presentación directa y real de los testimonios provoca este espacio. La guerra se hace humana y provoca afectivamente al público. El escenario elimina el sentido épico del enfrentamiento y, desde el discurso subjetivo, convierte en real y humano el conflicto bélico. Las prácticas de lo real enfatizan una perspectiva que recurre a la expresión directa con el material subjetivo. Como señala Perera, quien ha dedicado diversos artículos a adentrarse en las claves de esta propuesta:

¹⁴ Esta visión no ha estado exenta de controversia, lo que también forma parte del efecto emocional que la obra genera. A modo de ejemplo, un espectador, tras asistir a una representación en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 2018, publicaba el 7 de octubre de ese año un video en YouTube donde critica la propuesta por su desvalorización patriótica de la guerra de Malvinas y su carácter derrotista y antibelicista. Puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=A8AShMgFfKE> [última consulta 11/01/2021].

fueron los propios performers quienes fueron despojándose y mutando [...]. El acontecimiento con Arias los forzó a sacudir la consistencia de los discursos y los sentidos —entramados en la belicosidad heroica y la masculinidad hegemónica— con los que hasta entonces ordenaban y narraban su experiencia de la guerra y la posguerra (Perera 2019: 88).

Esta reflexión no solo se conjuga como metáfora de la obra, sino que además se evidencia en los propios veteranos y el material dramático. A través de sus discursos y acciones, se desestabiliza para Perera “una masculinidad dominante” y el “binarismo de los géneros” (Perera 2019: 95). Entre otros aspectos, se detiene en la escena donde uno de los personajes, David Jackson, se presenta como “drag”, mostrando un relato de guerra disidente:

Lou: Algunos marines, como David Jackson, llevaban ropa de mujer entre su equipamiento. Por las noches se vestía de mujer, tomábamos un par de cervezas y bailábamos como si estuviésemos en una discoteca (Arias 2018: 21).

En consonancia a los planteamientos temáticos que venimos describiendo, el espacio escénico de la obra está al servicio de las prácticas de lo real. Como si de un estudio de fotografía se tratara, observamos desde instrumentos musicales que serán usados durante la representación hasta una mesa con una cámara de video, sillas y objetos que serán generadores de la memoria para los *performers*. Disímiles elementos transmediales componen la propuesta, del cuerpo de los veteranos a los vídeos, imágenes, música... que los acompañan. A partir de una estética *collage* para la conformación de la materia dramática, la obra no expresa el consenso, sino que lo evidencia. No impone el encuentro, lo promueve. A través de la música se genera una suerte de comunión entre los veteranos y se crea un grupo musical que es trasunto de una nueva historia posible. En su recepción, *Campo minado*, “genera sentimientos encontrados, moviliza, irradia energías afectivas y necesidades emocionales de encontrar respuestas en el pasado” (Verzero 2017: 41). La réplica del público va más allá de la reflexión crítica, pues nace de los afectos que se generan, evocando el diálogo convivial desde la sensibilidad despertada en el encuentro con *lo real* de la historia de Malvinas.

5. CONCLUSIONES

Tras una de las representaciones de *Campo minado* en los Teatros del Canal de Madrid en 2018, Lola Arias reflexionaba sobre su labor dramática en una obra sustentada en lo testimonial no sin cierta ironía, afirmando cómo su trabajo se potenciaba más allá de una visión convencional del teatro: como generadora del material dramático, en su guía hacia la consecución testimonial, organizadora del mismo y en su expresión escénica. Reivindicaba, en definitiva, su posicionamiento ante un paradigma estético que desarticula las convenciones, pero donde

se establece con mayor determinación la importancia en el vehículo del proceso creativo hasta su resultado escénico. Ambas teatristas, Morena y Arias, comparten a través de estas dos obras un diálogo sumamente enriquecedor para pensar otros espacios de construcción escénica posibles en este siglo XXI, cuyo planteamiento hacia la sociedad se presente de una manera más cercana, afectiva y vinculante.

En las obras observamos dos vías diversas. En el primer caso, Morena precisa anclar en los cauces de la ficción el testimonio, y es *Antígona* la que posibilita entonces, como el gran mito escénico para el tratamiento de las injusticias autoritarias y de destacada impronta en el teatro rioplatense, que se convoque el testimonio. Sin embargo, en el caso de Arias encontramos una incidencia directamente en el encuentro con los testigos de los acontecimientos para construir un espacio de trabajo colectivo desde el que brota la dramaturgia y su puesta en escena.

En la escena contemporánea se observa cómo el proceso creativo supera lo procesual para convertirse en clave del hecho escénico; en el caso de Arias este aspecto resulta insoslayable, mientras que los mecanismos de trabajo de Morena a partir de la ficción no lo determinan escénicamente; si en *Campo minado* el proceso resulta tan relevante que se evidencia en la puesta en escena, en Morena será solo motor de la escritura dramática. Ambas obras, ubicadas en las prácticas de lo real, conforman dos ejemplos destacados para observar esta tendencia dentro de la temática memorial, así como nos permite vislumbrar que este concepto aglutina estéticas marcadamente diversas.

Esta reflexión incide también si pensamos en cómo la creación escénica contemporánea supera los compartimentos convencionales de su desarrollo; así, la creación colectiva como mecanismo de cambio en la dirección escénica de las últimas décadas del siglo XX se afirma hoy día en trabajos donde autoría y dirección resultan indesligables y ambas no pueden comprenderse sin valorar también la participación co-creadora de las personas que componen el proyecto. En el caso de Morena, de nuevo su anclaje ficcional permite distanciar su labor como dramaturga de la puesta en escena de Volker Lösch, aunque ella también haya asumido este rol en otras producciones. *Antígona Oriental* es híbrida en su alternancia entre el espacio más performativo que ocupa el testimonio de las mujeres frente al lugar que ostenta la recreación del mito. En el caso de *Campo minado*, ese mismo proceso creativo implica que Arias asuma la consecución de un proyecto donde palabra y escenificación se vean íntimamente integrados.

Desde sus divergencias, resulta esencial resaltar cómo ambas encuentran en el testimonio el medio para asumir y afrontar la verdad frente a la construida por las historias estatales. Desean asegurar la transmisión para la construcción de una memoria colectiva y, para ello, la subjetividad de las voces que componen cada propuesta es el único medio para, desde su diversidad, entender el pasado conjunto.

Por último, no podemos eludir que ambas creadoras buscan alejarse de una visión totalizadora y pedagógica de la historia. Frente a ello, enfatizan la inexistencia

de una verdad oficial y promueven la multiplicidad de verdades posibles, conscientes de la sensibilidad del material con el que están trabajando. Este es el diálogo que ambas abren a la sociedad, entendiendo el teatro como un lugar que no teme convocar la afectividad, que no enjuicia la vulnerabilidad, sino que se deja conducir por ella y expone desde la escena la mirada más sensible y humana del pasado. Este medio posibilita que ambas obras se constituyan como caminos para abrir el diálogo del pasado al presente. Ambas propuestas eliminan de sus colectivos el peso de la historia y los liberan desde la rememoración, completando las piezas para construir nuevas sociedades capaces de asumir el trauma y comprender en la escucha y la diversidad el camino para paliar la herida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, L. (2017). *Minefield. Campo minado*. Oberon Books.
- Blejmar, J. (2017). Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Aria's *Minfield/Campo minado*. *Latin American Theater Review*, 50(2), 103-123.
- Bonacorssi, N. y Garrido, M. (1997). Antígona en la Plaza de Mayo. Un diálogo entre Literatura e Historia social. *Revista de Lengua y Literatura*, 9-11(17-22), 143-150.
- Brownell, P., Hernández, P y Tellas, V. (2019). El teatro documental de Vivi Tellas. *Paso de Gato*, 76, 26-27.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo Libros.
- Dubatti, J. (2010). El teatro argentino de la posdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, 7, 17-26.
- Dubatti, R. (comp.) (2017). *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- _____ (comp.) (2019). *Malvinas II. La guerra del teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- Fradinger, M. (2014). Tragedy Shakes Hands with Testimony: Uruguay's Survivors Act in *Antígona oriental*. *PMLA*, 129(4), 761-772.
- Galindo, F. y Brenscheidt, D. (2019). Collage y simulacro. Apuntes sobre el teatro documental de Lola Arias. *Arte, entre paréntesis*, 10, 17-24.
- Gatti Pareja, R. M. (2014). *El homo sacer (des)enmascarado: el entrelazamiento de documento y símbolo para la repotenciación de la vida política en Antígona Oriental de Volker Lösch y Marianella Morena*. [Tesis de Máster. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Graham-Jones, J. (2019). *Re-enacting Life*. Performance Research Books.
- _____ (2020). The translational politics of surtitling. Lola Aria's *Campo minado/Minefield*. En E. Fischer-Lichte, T. Jost y S. Iris Jain (Eds.), *Theatrical Speech Acts: Performing Language. Politics, Translations, Embodiments*. Routledge.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.
- Hernández Parraguez, C. (2020). Lógicas sensibles en *Campo minado* y *Teatro de guerra* de Lola Arias. *Alpha*, 51, 87-96.
- Herzog, C. (2015). Más allá de lo posdramático: hacia nuevas formas de encarnación del mito en cuatro reescrituras de Marianella Morena. En L. Albuquerque García, R. Álvarez

- Escudero y J. L. García Barrientos (Coords.), *Escritura y teoría en la actualidad. Actas del II Congreso Internacional de ASETEL*, (pp. 341-354).
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Kantor, D. G. (2021). Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias. *Telondefondo*, 33, 179-186.
- Winn, P., Stern, S., Lorenz, F. y Marchesi, A. (eds.). (2013). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Luna, F. (2003). *Los golpes militares (1930-1983)*. Planeta.
- Maguire, G. (2018). Screening the Past: Reflexivity, Repetition and the Spectator in Lola Arias's *Minefield/Campo minado* (2016). *Bulletin of Latin American research*, 38(4), 471-486.
- Martin, C. (2012). *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan.
- Misemer, S. (2013). Tragedy and Trauma: *Antígona oriental* de Marianella Morena. *South Central Review*, 30(3), 125-142.
- _____. (2017). *Theatrical Topographies. Spatial Crises in Uruguayan Theater Post-2001*. Bucknell University Press.
- Mizra, R. (2012). Volver al Teatro: Río de la Plata. *Nueva Revista*, 138, s/p.
- Perera, V. (2017). Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16, 299-323.
- _____. (2018). Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en *Campo minado* de Lola Arias. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13), 161-173.
- _____. (2019). Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 79-100.
- _____. (2019a). Teatros de guerra: entre los derechos humanos y el arte de Lola Arias. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.78102>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Editorial Losada.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.
- Shuffer, C. (2020). Vivir en estado de búsqueda. Las Antígonas modernas del desierto y el Río de la Plata. *Aisthesis*, 67, 193-205.
- Taylor, D. (2006). *The Archive and the Repertory: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Teicher, Erika. (2020). Lola Arias's *Campo minado/Minefield* (2016): Exploring Dramatherapy in Documentary Theatre. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97(10), 1131-1146.
- Todorov, T. (2017). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Urraco, J. M. (2012). Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea. *Pausa*, 33, 12-26.
- Verzero, L. (2017). Representaciones afectivas/efectivas: "La memoria también puede funcionar como un campo minado". *Conjunto*, 185, 32-41.
- _____. (2018). Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde. *AdVersus*, XV(35), 147-158.

Varia



ESTUDIOS LITERARIOS

LA PRESENCIA DE EMMANUEL BOVE EN
ESPAÑA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

EMMANUEL BOVE IN SPAIN IN
THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

AZUCENA MACHO VARGAS

Universidad de Zaragoza

azumava@unizar.es

ORCID: 0000-0003-1697-0581

Recibido: 14-01-2022

Aceptado: 14-06-2022

RESUMEN

Emmanuel Bove (1898-1945) es uno de esos escritores que tras décadas de olvido son recuperados para convertirse en autores de culto. El artículo presenta brevemente las fases de ese redescubrimiento en Francia para centrarse en las primeras referencias que de él se tuvieron en España. El interés que en los años veinte y treinta del siglo XX había en España por la literatura extranjera explica su presencia en la prensa española y las primeras traducciones de su obra. Por otra parte, este hecho demuestra que además de ser un autor respetado en Francia su obra llegó a tener eco internacional. Así mismo, las notas críticas de sus coetáneos que aparecen en la prensa española realizan una aproximación a sus primeras novelas que se confirma tanto por sus obras posteriores como por la crítica de finales de siglo.

Palabras clave: Bove, prensa española, crítica, traducción.

ABSTRACT

Emmanuel Bove (1898-1945) is one of those writers who have recovered from decades of oblivion to become a cult author. The article briefly presents the phases of this rediscovery in France and focuses on the first references to him in Spain. The interest in foreign literature in Spain in the 1920s and 1930s explains his presence in the Spanish press and the first translations of his work. Moreover, it shows that in addition to being a respected author in France, his work had international repercussions. In addition, it becomes clear that the brief reviews of his contemporaries that appear in the press make an approximation to his first novels that is confirmed both by his later works and by the criticism of the end of the century.

Keywords: Bove, Spanish press, criticism, translation.

1. INTRODUCCIÓN

La historia literaria es a veces caprichosa y en ocasiones recupera a los mismos autores que en otros momentos relegó al ostracismo. Ese es el caso de Emmanuel Bove, un autor redescubierto en los últimos años del siglo XX, con reediciones y adaptaciones de sus textos a la escena teatral y al cine y la traducción de sus novelas a diversas lenguas. Curiosamente, a pesar de estar editado también en formato bolsillo, algunas editoriales son conscientes de su carácter poco convencional y en Le Livre de Poche la edición de *Mes amis* de 2018 lleva la mención “Culte”. También en España sus novelas suscitan interés y se están traduciendo en los últimos años.

En el artículo, una vez presentadas brevemente las diferentes fases que la recepción del autor atravesó en su país, nos centraremos en su presencia en España a través de las referencias halladas en la prensa en la primera mitad del siglo XX, de un cuento publicado en un periódico e incluso de la publicidad que se hace de una novela traducida y publicada en 1931. El hecho de ser mencionado en la prensa española ofrece una prueba del respeto y reconocimiento que Bove y su obra conocieron en vida, a pesar de que se mantuvo siempre alejado de los cenáculos literarios. Aunque encontramos solo dos traducciones y breves menciones en prensa, podemos conocer cómo era presentado por sus coetáneos a los posibles lectores de otro país. A pesar de tratarse de un corpus reducido, el objetivo del trabajo es rastrear la presencia en España de un autor que, aunque conocido y respetado, nunca fue mayoritario.

2. FAMA, OLVIDO Y RECUPERACIÓN EN FRANCIA

Emmanuel Bobovnikoff (1898-1945), que muy pronto decidió adoptar para su obra un apellido de resonancia más francesa, nació en París de un judío ruso sin oficio conocido, pero con grandes aspiraciones y una criada luxemburguesa prácticamente analfabeta. Forma parte de la generación que vivió el agitado periodo de entreguerras y su efervescencia artística y cultural, aunque él siempre fue una figura solitaria y se mantuvo alejado de escuelas y corrientes estéticas¹. Además, su carrera literaria se vio truncada por la enfermedad y la guerra, lo que le convirtió en un ilustre desconocido durante décadas. Su caso no difiere del de otros muchos autores que son olvidados con el paso del tiempo, pero la particularidad de Bove es que, a finales del siglo XX, cuarenta años después de su muerte, se recupera un interés por su vida y su obra que se mantiene en el siglo XXI.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el joven Emmanuel se ganó la vida escribiendo folletines y colaborando en periódicos hasta que fue descubierto por Colette en los años 20, y gracias a ella pudo publicar en la editorial Ferenczi la

¹ Su único compromiso con un grupo de intelectuales será su pertenencia al *Comité de Vigilance des écrivains antifascistes*.

primera novela que firmó con su nombre: *Mes amis* (1924). El libro fue galardonado con el premio Figuière y despertó el interés de autores tan dispares como Rainer María Rilke, Samuel Beckett, Max Jacob o Sacha Guitry. A esa primera obra le siguieron novelas y relatos de acogida desigual (*Armand, Un soir chez Blutel, La coalition, La Mort de Dinah, L'Amour de Pierre Neuhart, Le pressentiment, Bécon les-Bruyères...*). Sin embargo, a pesar de haber suscitado críticas muy favorables, sus obras nunca le permitieron cumplir su sueño de vivir desahogadamente de la literatura. Bove dejó de publicar durante la Segunda Guerra Mundial porque rehusó hacerlo bajo la ocupación alemana y huyó del París ocupado para refugiarse en Argel. Cuando regresó a París al concluir la guerra estaba ya muy enfermo y falleció en agosto de 1945. Sus últimas novelas (*Le piège* y *Départ dans la nuit*, publicadas ese mismo año, y *Non-lieu*, que vio la luz en 1946) pasaron totalmente desapercibidas.

Tras varias décadas de lo que hubiera podido ser un olvido definitivo, se puede hablar de una recuperación de Bove a partir de los años 70 del siglo XX, cuando su obra despierta de nuevo el interés. Todo fue posible porque a pesar de ese ostracismo Bove seguía teniendo fieles admiradores que buscaban sus novelas por todas partes. Así, el poeta Christian Dotremont animaba en 1971 a leer su obra y promover su reedición: “La lecture d’Emmanuel Bove est nécessaire [...] Or les livres d’Emmanuel Bove deviennent rares, ne sont pas proposés au public. Harcelons les libraires, harcelons directement les éditeurs. Vive Emmanuel Bove!” (Cousse y Bitton 1994: 242-243). Cuando finalmente Flammarion decide reeditar sus primeras novelas en 1977 el propio Dotremont se encargará del prefacio de una de ellas.

Es importante destacar que ese “redescubrimiento” se produce también fuera del ámbito de la crítica universitaria, tal y como prueba la publicación en la prensa de artículos que animan al público a leer sus novelas. Podríamos afirmar que la publicación, en la primera página del prestigioso suplemento literario de *Le Monde* del artículo de Paul Morelle “Avez-vous lu Emmanuel Bove?” en diciembre de 1977, representa la confirmación de la curiosidad que el autor suscita de nuevo y es al mismo tiempo el detonante para las reediciones de sus novelas y el interés del público. En su artículo, Morelle subraya el olvido del autor, al que hasta ese momento ningún crítico ni historiador de la literatura dedica ni una sola línea (algo que no es totalmente cierto²), pero lo que destaca sobre todo es la tenacidad inesperada con la que se recupera su memoria:

cet écrivain, non seulement oublié mais ignoré, dont le nom ne figure dans aucun dictionnaire, aucune anthologie, aucune histoire de la littérature et dont aucune

² Gilbert Sigaux autor del prefacio de una reedición suiza del *Journal écrit en hiver* (1965) pasa revista a las escasas referencias a Bove en las obras de historia de la literatura, como recoge en su biografía de Bove los autores Cousse y Bitton (1994: 241).

association ne vient périodiquement ranimer la mémoire, cet écrivain secret, discret, que Colette et Rilke avaient aimé, subitement reparaît comme une plante, que l'on croyait enterrée, ensevelie sous les labours frais, tout à coup resurgit entre deux pierres, tenace, vivace pour l'éternité (Morelle 1977).

No cabe duda de que reediciones, crítica y público se retroalimentan y sería imposible entender las reediciones de las novelas bovinas y el renovado interés por su obra sin tener en cuenta dos estudios. Por un lado, la biografía de Raymond Cousse y Jean Luc Bitton *Emmanuel Bove la vie comme une ombre, biographie* (1994), que permite un acercamiento diferente a la obra, pues el conocimiento del autor pone en evidencia los elementos autobiográficos de sus relatos. Por otro, la obra de François Ouellet *D'un Dieu l'autre: l'altérité subjective d'Emmanuel Bove*, publicada en 1998, que constituye sin duda una referencia crítica obligada para todos los que se acercan a los relatos de Bove³. Si hasta ese momento apenas un par de tesis se habían centrado el autor, a partir de ese momento se relanzan los estudios críticos, y las reediciones de sus relatos por parte de diferentes editoriales se van sucediendo a un ritmo sostenido. Además de la ya mencionada Flammarion, otras pequeñas editoriales, como Le Castor Astral o La Table Ronde, también publican su obra.

3. EMMANUEL BOVE EN ESPAÑA

A lo largo de la historia, la literatura francesa ha encontrado siempre un hueco en la prensa escrita española. No es necesario recordar que durante muchos años Francia fue uno de los modelos culturales de referencia y por ello parece lógico que la prensa se hiciera eco de las novedades literarias y los autores más destacados⁴. En algunos casos, también en la prensa generalista se publicaban artículos sobre autores extranjeros. Durante el periodo de entreguerras, cuando la cultura española, y en particular la literatura, estaba viviendo su Edad de Plata (Mainer 1981) el interés por lo que sucedía fuera no decayó y París era en aquellos años un referente mundial del arte en general y la literatura en particular. En esos años de ebullición cultural, la prensa especializada también se interesaba por lo que ocurría fuera de España porque aspira a una mayor apertura hacia el exterior. Por otro lado, el hecho de que Emmanuel Bove aparezca mencionado en alguna de las publicaciones más

³ La idea de la "alteridad subjetiva" como elemento fundamental de su obra aparece en la tesis doctoral de Ouellet, realizada bajo la dirección de Tadié años antes. Según esta teoría la obra de Bove está presidida por la importancia del punto de vista del héroe que con su percepción de la realidad transforma al individuo fracasado en un personaje excepcional e incomprensible.

⁴ Consultar a este respecto el estudio de F. Lafarga "Sobre la recepción de la literatura francesa en España" (1995) que ofrece una visión de conjunto de la presencia en España de obras y autores franceses y abre una nueva vía para estudiar traducciones e influencias.

representativas del periodo ofrece una prueba de la relevancia del autor en las letras francesas de esos años.

La primera referencia a la obra de Bove la encontramos en un artículo de enero de 1927 (Cassou), en el número 2 de *La Gaceta Literaria*. La revista, que había sido fundada ese mismo año por Guillermo de Torre, nació con la firme vocación de abrir la vida cultural española a la modernidad ya que en su opinión las letras españolas pecaban de provincianismo. *La Gaceta Literaria* se convierte en un referente para la publicación de artículos de todos los grandes autores de la época, pero además intenta dar noticia de la actualidad literaria mundial, por lo que es un ejemplo de las inquietudes de la época. Por esa tendencia al cosmopolitismo se explica que la revista contase con numerosas secciones tanto para presentar las nuevas tendencias como para destacar obras anteriores, con un interés centrado sobre todo en autores y obras de Francia, Italia y Alemania; así, en cierto sentido, “respecto a estas naciones, sus culturas y literaturas, los redactores de *La Gaceta Literaria* no solo cumplen un papel de transmisión, sino también de canonización” (Albert 2014). Por consiguiente, aparecer en la *Gaceta* significaba darse a conocer entre la élite cultural española de la época.

Hay que recordar que Bove publica *Mes amis* en 1924 gracias al apoyo de Colette. Comienza así una carrera literaria con el reconocimiento de la crítica y de otros escritores, y el aval del Prix Figuière, que además de prestigio proporciona cierto desahogo económico a un autor que se ganaba la vida escribiendo folletines y cuentos para colecciones populares. La excelente acogida de esa novela en Francia explica que encontremos en España referencias a la obra de Bove en el momento de la publicación de *Armand*, su segunda novela, en 1927. El autor del artículo es el hispanista Jean Cassou, escritor, periodista y crítico de arte, que se convertirá además en amigo del autor. Cassou es una figura crítica muy importante en la época y, además, representa un puente entre la literatura española y francesa (Martín Gijón 2012), ya que por sus orígenes (nació en Bilbao), su formación y sus relaciones, llegó a establecer vínculos muy estrechos con los protagonistas de la vida cultural de ambos países.

En su artículo, titulado “Tres novelistas franceses nuevos”, analiza las figuras de Julien Green, André Beucler y Emmanuel Bove. Considera que estos tres escritores, por su juventud y su libertad, “han querido pagarse el lujo de escribir lo que les pluguiere escribir con la mayor despreocupación”. En su opinión, esta “despreocupación” se explicaría por ser de orígenes extranjeros (Green americano y Beucler y Bove rusos) y, por consiguiente, estaban mucho menos influidos por los dictados de la tradición literaria o del canon vigente. Jean Cassou muestra ser un crítico capaz de análisis certeros⁵ y prueba de ello es que este breve artículo publicado en España

⁵ Del mismo modo, con respecto a André Beucler, quien dedicaría parte de su vida al cine, Cassou también destaca el carácter dinámico que le atribuyen otros críticos y afirma que “una página de

cuando la carrera de Bove estaba apenas comenzando pone ya de manifiesto dos de los rasgos que los estudios posteriores utilizan para definir la obra boviana. En efecto, para él, la influencia de la novela rusa, que algunos achacan al origen eslavo de Emmanuel Bove, es muy importante. Por otro lado, Cassou también subraya el carácter pusilánime de los personajes bovianos, incapaces de decidir, víctimas de unas aspiraciones que nunca se llegan a cumplir por su falta de voluntad y porque sus deseos raramente se corresponden con sus capacidades:

Emmanuel Bove vive en otra esfera, en medio de una humanidad más intuitiva, menos formada y que recuerda a los ex hombres de las novelas rusas. En *Mes amis* y *Armand* nos rozamos con sombras patéticas y mudas, incapaces de cualquier esfuerzo coherente, pero que, con sus gestos inacabados, su miseria interior y exterior y sus vagas aspiraciones hacia un poco de comprensivo cariño y de calor, desarrollan ante nosotros una pantomima que remeda a las pasiones y a las luchas por la vida (Cassou 1927).

Con posterioridad a la publicación del artículo, encontramos evidencias tanto en la obra de Bove como en algunos análisis críticos que demuestran que la visión de Jean Cassou sobre el estilo e intereses de Bove es atinada. Así, en lo que se refiere a la influencia de la novela rusa, curiosamente, el protagonista de *Crimen y Castigo* da título a una novela corta publicada cinco años más tarde: *Un Raskolnikoff* (Bove 1932). Se trata de un relato en el que se intenta ofrecer una visión diferente del héroe de esa novela. Además, la crítica posterior también ha señalado la influencia rusa, y especialmente la de Fedor Dostoievski, en toda la narrativa francesa de entreguerras (Ouellet 2008). En efecto, entre otros temas, en *Crimen y Castigo* se aborda fundamentalmente la cuestión de la capacidad del hombre para actuar y de la responsabilidad de sus actos, y, por consiguiente, de su culpabilidad. Esta (in)capacidad para la acción define a muchos personajes de la novela de entreguerras, marcados a menudo por las atrocidades de la contienda⁶. Estos antihéroes abúlicos, que ni siquiera son capaces de entender su propia realidad, están muy presentes en la obra boviana y muestran lo que Cassou denomina “su miseria interior y exterior”, una miseria que les domina y que acaba por conducirles no solo al fracaso vital, sino también al fracaso espiritual. Esta es, precisamente, la misma conclusión negativa a la que, varias décadas más tarde, llega François Ouellet cuando analiza las novelas de este periodo: “À partir des années 1920, le personnage romanesque français traduisait, par son échec, la faillite de la volonté d’agir qui est aussi la faillite spirituelle d’un humanisme en décomposition” (Ouellet 2008: 64).

Beucler está llena de aquel dinamismo poético y nervioso que nos está imponiendo la frecuentación del dios cine”.

⁶ La influencia de la Primera Guerra Mundial en los autores de la generación de Bove es evidente, la mayoría fueron movilizados y reconocen de forma explícita que los horrores vividos les marcaron. También algunos críticos contemporáneos de Bove señalan que la influencia de la guerra es determinante para entender la crisis identitaria de muchos antihéroes de la época (Crémieux 2011, 1ª ed. 1931).

Por otro lado, Cassou subraya la modernidad revolucionaria que se esconde bajo la aparente simplicidad de la escritura bovia, un estilo que sin embargo tardó en ser bien comprendido. Curiosamente, Ouellet coincide una vez más con él al presentar a Bove como un novelista que representa una clara renovación estética en el periodo de entreguerras. Sin embargo, Ouellet afirma que a pesar de ser un autor valorado y conocido es evidente que las aproximaciones a una obra tan personal no fueron las adecuadas por lo que sus novelas, a pesar de su innegable modernidad, o tal vez por ella, fueron olvidadas:

ce n'est pas que son œuvre soit inférieure, par l'esthétique qu'elle propose, à l'écriture de la nouvelle modernité, au contraire ; ce n'est pas non plus qu'elle n'ait pas été diffusée (avant de sombrer dans l'oubli, Bove a été assez commenté; un prix important lui a été décerné en 1928) ; c'est seulement qu'elle n'a pas été lue sous l'éclairage de l'esthétique très particulière qu'elle proposait (Ouellet 1995: 103).

Para Cassou, es evidente que la simplicidad es la clave su estilo, pero lo que destaca sobre todo es su capacidad de mirar la realidad de una forma distinta. Afirma que Bove pone el énfasis en aspectos que pasan inadvertidos para el resto y que, como señala “el gran poeta alemán Rilke, tenemos todos que reprochamos no haber pensado en escribirlos” (Cassou 1927). Es significativo que críticos y lectores contemporáneos de Bove coincidan con los posteriores para hablar de esa mirada capaz de dar importancia a los elementos sencillos, a los detalles insignificantes que para otros pasan desapercibidos. Como recuerda J. Pilling (1987), el mismo Samuel Beckett, autor poco dado al elogio, también supo ver que “Emmanuel Bove; more than anyone else, he has an instinct for the essential detail”.

En la propia *Gaceta literaria*, meses más tarde, también merece una breve referencia la publicación de una nueva novela Bove en la editorial Au Sens Pareil ese mismo año. Se trata de *Un père et sa fille* (Bove 1928b) que, como *Mes amis* y algunas otras novelas, se publica también acompañada de litografías. Se trata solamente de una breve nota sin ninguna referencia al autor del texto que aparece en una rúbrica denominada “Postales internacionales”, que aporta información sobre las novedades editoriales de distintos países (Francia. Postales internacionales, 1928). La reseña de la obra ocupa unas breves líneas y en ella se incide de nuevo en la escritura original del autor que consigue sacudir a quien lo lee “Imposible quedarse indiferente ante lo que escribe Emmanuel Bove”. Se subraya una vez más la simplicidad del estilo, que atrapa al lector sin buscar los giros forzados o el rebuscamiento “no es de los que se sorprenden a sí mismos con los imprevistos efectos de frases buscadas laboriosamente”. Así, pese a contar sus historias con un estilo objetivo y aparentemente anodino, el autor logra transmitir de verdad hasta hacernos creer que habla de la realidad porque “sus héroes son de carne”.

Si encontrar artículos sobre el panorama literario internacional en publicaciones como *La Gaceta Literaria* parece lógico, hallarlos en un periódico de provincias es

mucho más llamativo. En *El Adelanto*, periódico publicado en Salamanca que se define como “Diario político”, encontramos un artículo de Louis-Jean Finot, a la sazón director de la *Revue Mondiale*, sobre la novela francesa del momento con el título “La novela francesa hoy”, publicado el 22 de mayo de 1929. En él, al pasar revista a los nuevos autores, se cita a Bove como uno de los escritores del momento. Finot lo enmarca dentro de un grupo de narradores que se centran en describir las “vidas más grises” de personajes víctimas de un tiempo y una sociedad en la que no son capaces de encontrar su lugar.

De nuevo, se le presenta como un buen exponente para aludir a esos personajes abúlicos tan presentes en la novela francesa de entreguerras, seres que sobreviven “sufriendo la impronta de su época, un tanto descentrados por su tiempo” (Finot 1929) y el crítico se refiere en particular a *La coalition* (Bove 1928a) novela publicada el año anterior. Finot relaciona a Bove con autores como Georges Duhamel o André Thérive y afirma que sus protagonistas son interesantes, pero al mismo tiempo los define como “faltos de vida”⁷. Podemos intuir que esa falta de vida se refiere a su incapacidad para actuar, porque su existencia está basada en esperar de la sociedad la solución a sus problemas y la inacción lleva a la resignación y el fatalismo. Se trata de nuevo de una referencia que sitúa a Bove como uno de los autores que refleja la sociedad de su tiempo, pero insistiendo en la peculiaridad de un estilo que se aleja siempre de la complejidad o la sofisticación.

4. PRIMERAS TRADUCCIONES

La presencia de la literatura en los periódicos españoles de la época iba más allá de la publicación de artículos que ofrecían un panorama de las novedades editoriales, pues aún se mantenía la costumbre nacida en el XIX de publicar en sus páginas folletines o cuentos cortos. En algunos casos, se trataba de obras inéditas, incluso de autores ya consagrados, pero a menudo se optaba por traducciones de cuentos ya publicados en el extranjero.

Recordemos también que la actividad de Bove en la prensa francesa era frecuente pues colaboraba en diversas publicaciones con artículos variados y crónicas de casos criminales. De este modo, conseguía mejorar su maltrecha economía y vivir de la escritura, si no de la literatura como era su deseo. De hecho, cuando Bove era ya un autor reconocido aún continuó su relación profesional con diversos periódicos y revistas, haciendo la publicación previa de algunos de sus cuentos en sus páginas antes de editarlos en antologías. También siguió escribiendo para periódicos algunas obras en forma de folletín, aunque no siempre iban firmadas con su

⁷ *La coalition* es posiblemente la novela de Bove que retrata con más crudeza la incapacidad del protagonista para asumir la realidad y actuar. Sus decisiones aleatorias y su falta de compromiso lo acaban sumiendo en una espiral autodestructiva que le conduce al suicidio, aunque sin llegar a asumir realmente su responsabilidad en el fracaso.

nombre. Así, por ejemplo, en el periódico vespertino *Paris-Soir* presentó en forma de folletín en 1935 *L'impossible amour*, que solo vio la luz como novela completa en 1987. También publicó en el mismo periódico un total de seis cuentos⁸, entre ellos "Le déséquilibre" que apareció el diez de febrero de 1936, acompañado de la mención "reproduction et traduction interdite" (Bove 1936a).

Continuando con esta costumbre "o este hábito adquirido, cuando la prensa cede parte de su espacio misceláneo para lo breve y lo narrativo" (Pujante Segura 2012), los relatos traducidos ya publicados en el extranjero encuentran un hueco en los periódicos españoles y eso hace que encontremos en el periódico *La voz* un cuento que había aparecido apenas unos días antes en las páginas de *Paris-Soir*: "Le déséquilibre" se publica en España como "El desequilibrado" (Bove 1936b). Como veremos más adelante, este no es el primer relato de Bove que se publicó en castellano, pero sí es la primera traducción de la que tenemos noticia en la prensa, pues de la otra no hay referencias.

La Voz, periódico vespertino fundado en 1920 que dejó de publicarse en 1939, incluyó en sus páginas, siguiendo la tónica habitual en esos años, tanto folletines por entregas como cuentos nacionales y extranjeros. La nómina de los colaboradores es muy variada y entre los autores de cuentos extranjeros predominan claramente los autores franceses. Muchos nombres son prácticamente desconocidos, en algunos casos se trata de escritores que se dedicaban a la literatura popular y los folletines (como Léo Dartey o René Régis Lamotte, por ejemplo) aunque también encontramos otros tan ilustres como Tristan Bernard o Alphonse Allais. El doce de febrero, "El desequilibrado" versión española del cuento de Emmanuel Bove "Le déséquilibre" aparece publicado en *La Voz* en la rúbrica "Cuentos extranjeros", sin hacer ninguna mención al traductor del cuento.

Por un lado, llama la atención la celeridad de la publicación de la traducción en un periódico español, ya que aparece apenas dos días más tarde de publicarse en la prensa francesa. Por otro, hay que subrayar que la versión española dista mucho de ser una traducción completa⁹. En efecto, algunos elementos del original han sido eliminados, tal vez para conseguir encajar el texto en las columnas previstas para él. En todos los casos, los cortes están hechos siempre respetando el hilo de los acontecimientos, pero evidentemente nos hurtan todos los matices de su estilo: no es lo mismo coger la llave para abrir "une porte, une vieille porte dont le panneau était fendu", que simplemente abrir una puerta. Es esa sucesión de detalles, aparentemente insignificantes pero tomados de la realidad, la que enriquece el texto y da el tono de la escritura de Emmanuel Bove.

⁸ En 2017, bajo el título *Contes inédits de Paris-Soir* se han publicado los seis cuentos que el autor publicó en dicho periódico entre 1935 y 1936.

⁹ También el cuento del día siguiente es traducción del que se publica en *Paris Soir* (Herbert 1936 a y b) y tampoco en ese caso la versión publicada es una versión fiel presentando diferencias de longitud con el texto original.

Tomemos como ejemplo uno de los párrafos del breve cuento:

Ernest Lecoffre enleva son pardessus, le secoua comme un tapis, le jeta négligemment sur une chaise. Puis il entra dans la chambre, l'atelier plutôt, où se tenait l'homme qui lui avait crié : "As-tu refermé la porte imbécile". Il était assis devant un établi, une visière de carton sur le front. Il polissait des pipes d'écume avec du papier de verre. (Emmanuel Bove 1936a: 2)

Ernesto entró en la habitación de donde había partido la voz que lo llamara imbécil. Había en ella un fiambre sentado a una mesita de trabajo, entregado a la labor de pulir pipas de espuma con papel cristal. (Emmanuel Bove 1936b: 2)

Como se puede apreciar en el fragmento, no se trata de simplificaciones que tengan como objeto aligerar complicaciones estilísticas, se eliminan frases completas, pero también muchos de los elementos que reflejan una mirada personal y contribuyen a crear una atmósfera. Recordemos que son precisamente esos detalles anodinos los que definen el estilo boviario. Así, en el ejemplo propuesto, se omite la primera frase, pero curiosamente este incipit que aparentemente no aportaría nada a la acción (es simplemente la entrada del personaje), sirve para ilustrar el estado de ánimo o el carácter del personaje por lo que hace antes de entrar y encontrarse con su hermano: "Ernest Lecoffre enleva son pardessus, le secoua comme un tapis, le jeta négligemment sur une chaise".

Aunque sin entrar a analizar de forma pormenorizada la traducción propiamente dicha, hay que subrayar el empleo en el texto de los nombres en castellano, algo habitual en todas las traducciones que se hacían hasta el primer tercio del siglo XX. En efecto, para aligerar la lectura, y mucho más en un relato como éste, destinado a un periódico y a un público que busca el mero entretenimiento, se mantenían sólo los nombres de persona que no tenían correspondencia en castellano. Pero llaman también la atención algunas licencias que distorsionan completamente el sentido de algunos pasajes. Así, en el párrafo propuesto más arriba encontramos en la versión española la palabra "fiambre", término que podría entenderse como sinónimo de seco o enjuto referido a una persona. Sin embargo, nada hay en el texto original que permita esa licencia en la traducción: en ningún momento se describe, se trata solo de un hombre con una visera de cartón (otro detalle más que se omite) entregado a su tarea de pulir pipas.

Las supresiones de palabras y las licencias en la traducción hacen que la versión final publicada no sea demasiado afortunada, por lo que parece evidente que la lectura de este cuento en un diario vespertino no habría servido para llamar la atención sobre el autor. A pesar de todo, el estilo y los ambientes descritos tienen el sello de Bove.

Sin embargo, para entonces los lectores podrían haberse acercado a Emmanuel Bove porque este ya había visto su obra publicada en España, aunque es evidente

que la novela pasó totalmente desapercibida ya que no obtuvo ninguna reseña en prensa. La única mención que tenemos de ella es que aparece simplemente citada como parte del catálogo de una editorial. Curiosamente, es la obra que centraba la reseña de Finot en *El Adelanto*.

En efecto, la editorial Signo publicó en 1931 la traducción de *La Coalición* (Bove 1931), cuya versión original se había publicado en Francia en 1928. El traductor de la novela, Artemio Precioso, además de ser un prolífico autor de novelas populares, había logrado crear un imperio editorial en los años 20, pero se vio obligado a emigrar a París en 1927, durante la dictadura de Primo de Rivera¹⁰. Allí se mantuvo en contacto con una ilustre colonia de exilados españoles, pero también vivió muy de cerca la actividad literaria de Francia, traduciendo a diversos autores. Todo ello nos permite aventurar que la elección de la obra no está hecha al azar, sino que sabía del reconocimiento a la obra de Bove por parte de colegas y críticos. Del mismo modo, no es descabellado pensar que, al igual que en el caso de Jean Cassou, Artemio Precioso llegase a conocer a Bove.

También podríamos aventurar que, a pesar de no aparecer como autor, se deben a Artemio Precioso las líneas que preceden la novela traducida a modo de prólogo. En ellas se hace una breve presentación del novelista porque, según se afirma, es la primera de sus obras traducidas al castellano, pero sobre todo se insiste una vez más en la peculiaridad de su estilo. Para ello se citan las palabras de E. Jaloux cuando afirma que la sencillez y el aparente prosaísmo de la escritura boviiana son sin embargo capaces de arrastrar al lector, sin que éste sea realmente consciente, a universos cargados de lirismo: “Jamás se encuentra en él el menor lirismo visible, la menor poesía expresa, y, sin embargo, salimos de su lectura con la impresión confusa, pero tenaz, de haber vivido en un mundo pleno de lirismo y de poesía” (Emmanuel Bove 1931: 8).

Además, como en la mayoría de las críticas de la época, se hace alusión a la influencia que el origen eslavo de Emmanuel Bove aporta a su obra. En este caso, tampoco entraremos a valorar la traducción. La versión de Precioso, con sus aciertos y desaciertos, no es importante como tal, es mucho más relevante el hecho de que un editor de éxito considerase que una novela de Emmanuel Bove podría tener su público en España. Huelga decir que en este caso se equivocó.

Las referencias a Bove, como a muchos otros autores extranjeros, desaparecen prácticamente a partir de 1936 porque, como es lógico, con la guerra civil el interés de intelectuales y lectores por la literatura extranjera decae. La única referencia a lo largo de ese periodo la hallamos casi oculta en una publicidad de varias obras de la Editorial Signo entre las que figura precisamente la citada edición de Precioso de

¹⁰ Sobre la actividad editorial de Precioso consultar Labrador Ben, J. M., Del Castillo, C., y García Toraño, C. (2005). *La Novela de hoy, la Novela de noche y el Folletín divertido: labor editorial de Artemio Precioso*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La Coalición. Gracias a esa relación sucinta de obras sabemos de la publicación de la novela de la que hoy en día es difícil encontrar ejemplares en biblioteca.

Se trata de un breve listado que parece en el periódico *La Libertad* el 3 de julio de 1938 junto a los anuncios de espectáculos bajo el epígrafe Bibliografía. La novela es mencionada junto a otras publicaciones del catálogo de la editorial, en su mayoría pertenecientes a la colección de clásicos españoles “Primavera y flor”.

5. SILENCIO Y RECUPERACIÓN

La última referencia a Emmanuel Bove que precede a su largo olvido la encontramos en 1945. Aparece en la revista *Cartel de las artes* (1945) y en ella se hace alusión a su reciente fallecimiento¹¹. Ana Isabel Álvarez Casado (1999) habla de la revista como de una publicación de carácter aperturista, algo bastante más complicado en ese periodo que en la efervescencia de los años 20. Aunque podría llamar la atención que se mencione a Bove en una revista dedicada a las artes plásticas, hay que precisar que no se trata de una necrológica al uso, sino de una breve nota que hace alusión a su carácter y a su estilo y va acompañada de algunas anécdotas. De hecho, aparece en una sección titulada “El mundo de las anécdotas y las frases”.

En las frases que se le atribuyen se incide sobre todo en su pesimismo “Un pesimista no es más que un individuo que vive rodeado de optimistas” y en un particular sentido del humor “Nunca sabré qué le he hecho a la vida —solía decir— pero ella me ha tratado corrientemente con un humor atroz”. Respecto a su obra se destaca una vez más la influencia de su herencia eslava que se manifiesta en su tono siempre gris y melancólico y el carácter pusilánime e indeciso de sus personajes, que, incapaces de tomar las riendas de su vida, se dejan llevar por las circunstancias, estableciendo un paralelismo con el Salavin de Georges Duhamel.

A pesar de tratarse de una publicación de carácter anecdótico no deja de ser curioso que la revista se haga eco de la muerte de un autor que a juzgar por su presencia en la prensa española era desconocido. Se habla de él sin presentarlo, ni tan siquiera decir que era un escritor francés, como si su nombre bastase para reconocerlo.

En los años que siguen, Bove desaparece de escena y también parece desaparecer de librerías y las bibliotecas españolas la novela publicada en 1931. Habrá que esperar 40 años para volver a encontrar el nombre de Bove en la prensa española, cuando los diarios españoles de 1990 publican reseñas de una nueva novela traducida por Thomas Kauf, *Corazones y rostros*, publicada por la editorial Versal. Todavía

¹¹ “Emmanuel Bove, que acaba de morir a los cuarenta y siete años de edad, con motivo de un fuerte ataque de paludismo, debía a su origen eslavo un sentimiento profundamente melancólico”. *El mundo de las anécdotas y de las frases*. (1945, 1/10/1945).

tendrán que pasar algunos años hasta que las traducciones de sus novelas se hagan más generalizadas.

En el siglo XXI verán la luz sus novelas en diferentes editoriales españolas, como *Mis amigos* en la editorial Pre-textos (2003) traducida por Manuel Arranz Lázaro; *La trampa* (2015) con traducción de Salvador Pernas Riaño, *El presentimiento* (2016), *Huida en la noche* (2017e), *Un hombre de talento* (2018) (las tres traducidas por Mercedes Noriega Bosch) en Pasos perdidos, o en la editorial Hermida con *Un Raskólnikov* (2017b), *Armand* (2017d), *Un padre y su hija* (2018) traducidas por M.^a Teresa Gallego y Amaya García y *Diario escrito en invierno* (2019) con traducción de Alex Gibert entre otras obras.

Podríamos afirmar que Bove es ese escritor que gusta a los escritores y por ello muy a menudo su reconocimiento ha llegado de la mano de la admiración que le profesan algunos colegas. Así, si en Alemania su obra ha sido traducida por Peter Handke, en España, Enrique Vila-Matas convierte a Emmanuel Bove en personaje en *Doctor Pasavento* (Vila-Matas 2005), una novela que curiosamente tiene como tema las desapariciones de algunos escritores, e incluso llega a reproducir una foto de Emmanuel Bove acompañado de su hija Nora en la portada de la primera edición de su obra.

6. CONCLUSIÓN

La existencia de Bove es una pura contradicción, deseo de triunfar en la literatura para vivir de su obra rechazaba, sin embargo, ser el centro de atención, evitando hablar de sí mismo. Como temía sucumbir a la tentación de inventarse una biografía mejor, consideraba que lo mejor era evitar hablar de él mismo: “Le plus sage, je crois, est de ne pas commencer” (Cousse y Bitton 1994: 255). Tal vez ese continuo deseo de evitar el foco sobre su persona, pues siempre buscaba la discreción y prefería que su obra hablase por él, contribuyó a la oscuridad que envolvió durante años su obra.

En cualquier caso, es evidente que en ningún momento la lectura de los relatos boviaños dejó indiferentes a los críticos. Su presencia en la prensa española de finales de los años veinte y de los años treinta es escasa pero siempre laudatoria. Son breves reseñas que le presentan como a un escritor nuevo y original con proyección. Curiosamente, no hemos hallado ninguna crítica ni reseña de la única novela que se publicó en español en esos años y las referencias a sus obras se hacen siempre a la versión original, por autores relacionados con el ámbito francófono. Por ello, aunque aparezca mencionado en la prensa e incluso traducido no podemos establecer una verdadera recepción de su obra en España.

También hay que subrayar que sus coetáneos realizan una lectura de Bove que coincide en buena medida con la de la crítica posterior. Destacan siempre la originalidad de su estilo, capaz de crear ambientes a partir de pequeños detalles, y el carácter perdedor de sus personajes. A menudo se califica a estos de antihéroes, pero

se trata simplemente de seres humanizados, alejados del ideal y convertidos en tipos universales. Es sin duda esa humanización del personaje, que aparece como un hombre limitado e imperfecto la que atrae a muchos otros autores y acerca la obra de Bove al lector del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, M. (2014). La *Gaceta Literaria*, actor de una vanguardia transnacional. En H. Ehrlicher y N. RißlerPipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga* (pp. 339-356). Shaker Verlag.
- Álvarez Casado, A. I. (1999). *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*. Fundación Universitaria Española.
- Bibliografía. (3 de julio de 1938). *La Libertad*.
- Bove, E. (1924). *Mes Amis*. J. Ferenczi.
- _____ (1928a). *La Coalition*. Emile-Paul.
- _____ (1928b). *Un père et sa fille*. Sans Pareil.
- _____ (1931). *La Coalición* (A. Precioso, Trad.).
- _____ (1932). *Un Raskolnikoff*. Plon.
- _____ (10 de febrero de 1936). *Le Déséquilibré*. Paris-Soir.
- _____ (13 de febrero de 1936). *Un Desequilibrado*. La Voz.
- _____ (1965). *Journal écrit en hiver. Préface de Gilbert Sigaux*. Rencontre.
- _____ (2003). *Mis amigos*. Pre-textos.
- _____ (2015) *La trampa*. Pasos Perdidos.
- _____ (2016) *El presentimiento*. Pasos Perdidos.
- _____ (2017a) *Contes inédits de Paris Soir*. Les Trompettes Marines.
- _____ (2017b) *Un Raskólnikov*. Hermida.
- _____ (2017c) *Un hombre de talento*. Pasos Perdidos.
- _____ (2017d) *Armand*. Hermida.
- _____ (2017e) *Huida en la noche*. Pasos Perdidos.
- _____ (2018) *Un padre y su hija*. Hermida.
- _____ (2019) *Diario escrito en invierno*. Hermida.
- Cassou, J. (15 de enero de 1927). Tres novelistas franceses nuevos. *La Gaceta literaria* 2, 4.
- Cousse, R., y Bitton, J.L. (1994). *Emmanuel Bove la vie comme une ombre*. Le Castor Astral.
- Crémieux, B. (2011, 1ª ed. 1931) *Inquiétude et reconstruction, Essai sur la littérature d'après-guerre.*, Gallimard (Les Cahiers de la NRF)
- El mundo de las anécdotas y de las frases. (1 de octubre de 1945). *Cartel de las artes*, (7), 2.
- Finot, L. J. (22 de mayo de 1929). La novela francesa de hoy. *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 4.
- (Sin autor) Francia (Postales internacionales). (1928). *La Gaceta Literaria*, (44), 6.
- Hertert, C. (11 de febrero de 1936). La pièce fausse. *Paris-Soir*.
- _____ (14 de febrero 1936). La moneda falsa. *La Voz*.
- Labrador Ben, J. M., Del Castillo, C., y García Toraño, C. (2005). *La Novela de hoy, la Novela de noche y el Folletín divertido: labor editorial de Artemio Precioso*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lafarga, F. (1995). Sobre la recepción de la literatura francesa en España. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* (8), 31.

- Mainer, J. C. (1981). *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra.
- Martín Gijón, M. (2012). La vida desolada de Jean Cassou. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 747, 101-118.
- Morelle, P. (3 de julio de 1977). *Avez-vous lu Emmanuel Bove?*. Le Monde des livres.
- Ouellet, F. (1995). L'Altérité subjective d'Emmanuel Bove – le Cas du *Piège*. *Études littéraires*, 27(3), 101-109. <https://doi.org/10.7202/501098ar>
- _____ (2008). Écrire Dostoïevski: Miomandre et Bove au tournant de 1930. *Tangence* (86), 45-65.
- Pilling, J. (1987). The first-fruits of redemption. Emmanuel Bove, *My Friends*, translated by Janet Louth. *PN Review* 53, 13(3), 82-84.
- Pujante Segura, C. (2012). Relatos breves publicados en revistas: otras mediaciones literarias entre España y Francia en la primera mitad del siglo XX. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 22.
- Vila-Matas, E. (2005). *Doctor Pasavento*. Anagrama.



ESTUDIOS LITERARIOS

UN RAMILLETE EN MINIATURA EN LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI
(MS. *BRANCACCIANO* VI B 19): UN NUEVO TESTIMONIO DE LA POESÍA DE
ACUÑA, CASTILLEJO, ESPINEL Y GRACIA DEI

A POETIC MISCELLANY IN THE BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI
(MS. *BRANCACCIANO* VI B 19): A NEW TESTIMONY OF THE POETRY OF ACUÑA,
CASTILLEJO, ESPINEL AND GRACIA DEI

ANTONIETTA MOLINARO

Università di Napoli Federico II

antonietta.molinaro@unina.it

ORCID: 0000-0002-0506-2716

Recibido: 03-10-2022

Aceptado: 14-10-2022

RESUMEN

El artículo propone la edición de nueve textos literarios —siete composiciones poéticas y dos cuentecillos en prosa— copiados en los dos folios finales de un cartapacio misceláneo de la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. *Brancacciano* VI B 19). La breve antología, hasta ahora inédita, alberga unas versiones con variantes de algunos poemas ya conocidos de Hernando de Acuña, Espinel y Castillejo junto con nuevas composiciones, una de Pedro de Gracia Dei y otras anónimas, más dos cuentecillos de carácter tradicional. La edición va acompañada de un comentario esencial y unas notas filológicas para cada uno de los textos así como de unas consideraciones finales sobre el conjunto.

Palabras clave: nuevos textos, edición de textos, poemas inéditos, poesía áurea, cuentos tradicionales.

ABSTRACT

The article offers the edition of nine literary texts —seven poems and two short tales in prose— copied on the two final folios of a miscellaneous *cartapacio* from the Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. *Brancacciano* VI B 19). The small anthology, unpublished until now, provides original versions of well-known poems by Hernando de Acuña, Espinel and Castillejo and some new poems, one by Pedro de Gracia Dei and other anonymous ones, plus two folk tales. The edition is accompanied by an essential commentary and philological notes about each poem and some final considerations on the collection.

Keywords: new texts, edition, unpublished poems, Golden Age poetry, folk tales.

La sección de manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli custodia un discreto corpus de cancioneros, romanceros y cartapacios misceláneos que, en su mayor parte, yacen todavía ansiosos por salir a la luz y conquistar la atención de los estudiosos de la poesía áurea. En los últimos años, al lado de algunas ediciones puntuales de uno y otro códice (*Il Cancionero ms. brancacciano VA 16...* 2019; “*Hay una flor que con el Alba nace*”... 2019)¹, se han realizado un par de trabajos de corte bibliográfico (Candelas Colodrón 2019; Molinaro 2022) con el principal objetivo de actualizar y complementar los antiguos catálogos aún en uso² añadiendo unos datos y precisando otros y preparando, de esta manera, el camino a unos nuevos y más eficientes repertorios bibliográficos generales de estas colecciones³. Mientras se alcanza este encomiable resultado, el primer mérito de estas contribuciones es, sin duda, el haber llamado la atención sobre unos testimonios poéticos poco o nada conocidos, que se proponen como fuentes valiosas de la obra de los poetas del canon y, a la vez, como amplia reserva de composiciones inéditas, anónimas o atribuidas, aún por descubrir y estudiar.

Un reciente trabajo de archivo en uno de los fondos más antiguos de la biblioteca, esto es, el fondo *Brancacciano*, nos ha permitido localizar un breve testimonio poético, el ms. VI B 19, que, tras haber sido inventariado por el bibliotecario Alfonso Miola en su *Catálogo topografico descrittivo* —catálogo que, lamentablemente, ha quedado en su mayor parte manuscrito— ha pasado desapercibido durante más de un siglo (Molinaro 2022). En realidad, este códice al que hacemos referencia está dedicado solo en mínima parte a textos literarios, ya que, en cambio, en su casi totalidad, recopila textos de carácter político-administrativo e histórico que remiten a la corte papal y a sus relaciones diplomáticas tanto españolas como italianas.

A pesar de su posición liminal y de su evidente función de relleno, las composiciones poéticas copiadas en los dos folios finales del manuscrito cubren dos áreas diferentes de interés propias de estas fuentes de “transmisión colectiva” (Rodríguez-Moñino 1968: 16) de la poesía áurea que son los cancioneros misceláneos. De hecho, por un lado, algunas remiten a autores de primera y segunda fila dentro del panorama literario de los siglos XV-XVII, tal y como Pedro de Gracia Dei, Hernando de Acuña, Cristóbal de Castillejo y Vicente Espinel y, por el otro, hay composiciones — hasta donde llegamos a conocer— de testimonio único que contribuyen a incrementar el repertorio en continua expansión reconstructiva de la poesía del Siglo de

¹ A los cancioneros ya publicados se añade, por lo menos, la edición *in fieri* del *cancionero hispano-sardo*, ms. I E 39 del fondo general (Candelas Colodrón 2019: 146).

² Nos referimos, en concreto, al catálogo del fondo general (Miola 1895) y al del fondo *Brancacciano* (Miola 1899-1900, manuscrito, publicado parcialmente en 1918).

³ Menos recientes, aunque en cierto modo pioneros en este interés hacia los fondos bibliográficos españoles en Italia —que, como es bien sabido, registró, en las décadas sucesivas, muchos e importantes trabajos—, son los capítulos dedicados a la Biblioteca Nazionale di Napoli en el trabajo de Bertini y Acutis (1970: 215-278, 286-312).

Oro⁴. Aún más, la pequeña antología no se limita a transmitir unas cuantas composiciones en verso, sino también da acogida a un par de cuentecillos jocosos de entre los millares que tuvieron circulación por las cortes y las calles del amplio reino de los Austrias.

Así las cosas, preparamos una edición conjunta de estos textos literarios, considerándolos como el que definimos: un ramillete poético en miniatura. Asimismo, optamos por acompañar los textos de un análisis literario esencial y de algunas notas filológicas, con la esperanza de rehuir así la “seca erudición y [el] tufillo positivista” que amenazan —es la penetrante ironía de Carreira (1990: 15)— los trabajos de descubrimiento y edición de unos textos inéditos en nuevas fuentes documentales. Con respecto a esto, los comentarios que se ofrecen a continuación solo pretenden presentar y contextualizar mínimamente cada composición en la tradición métrico-poética de referencia. Las notas filológicas, en cambio, se proponen como reflexiones puntuales sobre la “verità”⁵ de los textos de nuestro testimonio. Concretamente, por un lado, se detectan sus errores más o menos evidentes y se comentan sus variantes más significativas —en los casos de tradición con más de un testimonio— y, por el otro, se presentan y se tratan de legitimar las decisiones editoriales tomadas (Avalle 2002: 139, 145-146).

Conforme a todo esto, el propósito que persiguen las páginas siguientes es doble. Primero, que el manuscrito *Brancacciano* se convierta en un nuevo testimonio de los autores en él representados, para que sus textos se sitúen en esa proficua dialéctica entre la “sincronía del dato” y la “diacronía del processo” (Leonardi 2014: 9) que tan a menudo conforma la tradición textual de los poetas áureos y sean disponibles para interrogarlos sobre la posibilidad última de que escondan “parcelle di luce, frammenti dell’originale” (Avalle 2002: 147). En segundo lugar, consideramos valioso que se publiquen unos cuantos poemas inéditos más de esos afortunados que —con acertadas palabras de Haley— “han sobrevivido a las contingencias y accidentes de las laberínticas trayectorias que sufrieron en sus caminos desde aquellas antiguas páginas”⁶ hasta nuestros días.

1. EL CÓDICE: DESCRIPCIÓN Y CONTENIDO LITERARIO

El ms. *Brancacciano* VI B 19 —según hemos anticipado ya— es solo en mínima parte un testimonio de textos literarios. Bajo esta signatura se conserva un grueso códice facticio, formado por 444 folios, repartidos en fascículos de diferentes tamaños y

⁴ Aprovechamos la ocasión para agradecer al profesor Di Franco quien, tras finalizar nuestra *re-censio* manual en los principales repertorios, catálogos y tablas de primeros versos más en uso, muy amablemente nos permitió consultar, cual comprobación final, el imprescindible banco digital de datos de la poesía áurea BIPA.

⁵ Nos referimos a la que Avalle define “verità dei testimoni” frente a la “verità dei protagonisti” representada por los supuestos originales de un autor dado (2002: 166).

⁶ Ver el discurso general de Haley (2009: 17) sobre la utilidad de los cancioneros misceláneos en relación con la reconstrucción de la obra poética de los autores áureos.

procedencias. A las foliaciones particulares de algunos documentos se añade, en el margen superior derecho, una foliación que abarca secciones más extensas y que parece atestiguar diferentes fases de constitución del códice. Modernamente, se ha añadido una foliación unitaria, a lápiz, en el margen inferior izquierdo. El códice está protegido por tres hojas de guarda anteriores —las primeras dos son modernas, la tercera, antigua— con algunas colocaciones precedentes y unas breves notas en latín; cierran el conjunto dos hojas de guarda, ambas modernas, en blanco.

El estado de conservación es, en general, muy malo. La encuadernación de los fascículos se ha deshecho casi por completo y es imposible determinar con precisión su constitución originaria. Coherentemente con la primera foliación, parece que se han caído una treintena de folios iniciales. El deterioro del papel es tal que dificulta sensiblemente la lectura de algunos textos e incluso el simple acto de hojear las páginas. Asimismo, en algunos casos, la tinta se ha degradado significativamente.

El contenido del cartapacio es misceláneo. Reúne variados documentos burocráticos en italiano, latín o castellano, entre los que destacan algunas relaciones de sucesos de España y cartas y documentos diplomáticos que remiten al entorno eclesiástico papal⁷. La encuadernación definitiva tuvo que cumplir un propósito de conservación⁸. Las grafías y la calidad de las hojas son muy distintas y parecen remitir a un arco temporal muy amplio de redacción de los diferentes documentos incluidos. En cuanto a las fechas explícitas de algunos de ellos, las más recientes remiten a los comienzos del siglo XVII y, considerando que los textos literarios —como veremos— datan, en su mayor parte, de unas décadas poco anteriores y que fueron muy probablemente transcritos tras la constitución del conjunto, es verosímil fechar en este periodo la operación de confección material del cartapacio.

Así las cosas, al quedar en blanco, los últimos folios del fascículo final (tamaño 280x200 mm) fueron utilizados para copiar en ellos algunos textos totalmente ajenos a la dimensión burocrática de la mayoría de los otros documentos. Tras el intermedio de un par de recetas en italiano para curar el dolor de la cavidad oral (fol. 441rv) y un folio ocupado exclusivamente con algunas notas extemporáneas (fol. 442rv), se encuentran, en las cuatro caras de los dos folios finales, siete composiciones poéticas y dos breves cuentos en prosa, todos en castellano menos una breve composición en un italiano muy corrompido (fols. 443r-444v). A cada uno de estos

⁷ Un detallado listado de este contenido no literario puede leerse en la descripción del manuscrito realizada por Miola (1899-1900).

⁸ A la espera de que la inmensa tarea de catalogación y digitalización moderna de los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli en el catálogo *Manus Online* finalice, cabe resaltar que la colección *Brancacciana* está formada por un núcleo original de manuscritos e impresos procedentes del legado testamentario del cardenal Francesco Maria Brancaccio, incrementado en los siglos XVI y XVII por diferentes adiciones y donaciones posteriores cuyos detalles quedan todavía sepultados en unos gruesos registros parciales de la época y cuyo detenido y sistemático análisis se espera que llegue a desenredar la madeja de las procedencias (Trombetta 2002: 13-68; Volpi 2005).

dos folios le corresponde una letra diferente. Varios rasgos de la primera mano perfilan la figura de un copista ocasional con una escasa o casi nula competencia literaria; además, a los muchos errores ortográficos y de copia, hay que añadir —como se tendrá ocasión de observar a continuación— la incapacidad absoluta de transcribir un texto en italiano (“Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”). Fue él quien, con una grafía muy densa y reducida, copió la mayoría de los textos: ocho composiciones, seis en verso y dos en prosa, dispuestas en dos o, incluso, tres columnas. El segundo copista, en cambio, copió en el folio final, en una cursiva más grande y elegante, un solo texto, en dos columnas. En este caso también, como se dirá, hay pruebas que excluyen que se tratase de un copista profesional. Ambos copistas son castellanos, aunque no se hayan detectado indicios sobre su procedencia. En la ausencia de otros datos más concretos, considerando la historia del cartapacio, los textos fueron verosímilmente copiados en tierras italianas. En resumidas cuentas, la hipótesis más probable es que se tratase de funcionarios españoles activos en el entorno papal o de estancia en Roma.

Se facilita a continuación un listado topográfico de las nueve composiciones:

1. Otavas [*octavas reales*]: Tan alto es el favor y el bien que siento / de verme cual estoy tan bien perdido (fol. 443ra)
2. Otava [*octavas reales*]: ¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte / si sin verte ha de ser fin de nuestra vida? (fol. 443rb)
3. [*redondillas*]: Yo me partí de Alicante / y en trece días de sorna (fol. 443va)
4. Letras discreptas [*quintilla doble*]: Paz amigos, paz hermanos, / paz hermanos, y no guerra (fol. 443va)
5. Dicho gracioso en letra. Gracia Dei, coronista del rey don Felipe el primero de Castilla, hallándolo muerto en Miraflores, que venía de Flandes a España y le había ofrecido favor, como lo halló muerto, al rey púsole esta letra en su sepulcro. Letra [*copla mixta*]: Flor de las flores florida, / de las flores la mejor (fol. 443vb)
6. Soneto [*tercetos*]: Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi / estauil firma, tuto exuigotito [*sic*] (fol. 443vb)
7. Cuento [*en prosa*]: Una dama tenía dos galanes... (fol. 443vb)
8. Cuento [*en prosa*]: Un portugués andaba muy ‘namorado... (fol. 443vc)
9. [*quintillas con primer verso quebrado*]: En una noche disierta / andábamos otro y yo (fol. 444rv)⁹

2. LOS TEXTOS: UNAS NOTAS LITERARIO-FILOLÓGICAS

Focalizando la atención en los nueve textos de carácter literario, contamos con un conjunto de seis composiciones en verso escritas en castellano —dos en endecasílabos (núms. 1 y 2), cuatro en arte menor (núms. 3, 4, 5 y 9)—, un poema mutilo en endecasílabos en italiano (núm. 6) y dos breves relatos en prosa en

⁹ Para los criterios de edición de los textos, se remite a la nota final del artículo.

castellano (núms. 7 y 8). En realidad, como tendremos ocasión de profundizar enseguida en los comentarios dedicados a cada una de las composiciones, el hibridismo lingüístico del corpus no se limita al texto en italiano, ya que uno de los cuentos (núm. 8) se puede considerar, de alguna manera, bilingüe por incluir algunas frases en portugués.

2.1. “Tan alto es el favor y el bien que siento” (fol. 443ra)

La pequeña antología inicia con una canción amorosa en octavas reales (ABA-BABCC) de Hernando de Acuña, “Tan alto es el favor y el bien que siento”. Además de estar incluida en la recopilación póstuma de las *Varias poesías* que la viuda del autor publicó en Madrid en 1591, el éxito de la composición queda patente por los muchos cancioneros de poesías varias que transmiten sus versos¹⁰.

Las tres estrofas copiadas en el *Brancacciano* desarrollan el lánguido monólogo de un abnegado amante hacia su “señora” (v. 17). Los vestigios cancioneriles condensados en el oxímoron gozo-sufrimiento de los primeros versos (vv. 1-4) se entrelazan, a lo largo de esta estrofa y de la sucesiva, en los dictámenes del petrarquismo neoplatónico, que eleva al enamorado a través de la adoración de su amada, “figura” (v. 16) terrenal del bien celeste¹¹. La filografía neoplatónica renacentista resulta sustancial en particular en la argumentación de la última octava, donde el amante confiesa su sentimiento de “temor” (v. 17) provocado por la conciencia del carácter ideal y trascendente de la belleza física de la mujer.

A la espera de que un cotejo de todos los testimonios hasta ahora reseñados lleve a fijar finalmente el texto de esta y de todas las poesías de Acuña, nos limitamos a señalar que la versión textual transmitida por esta nueva fuente limita la copia a las tres primeras octavas de las seis de las que el poema se compone tanto en las *Varias poesías* (fols. 152r-153r) como en la mayoría de las otras fuentes manuscritas¹². También es interesante notar que la selección estrófica del códice napolitano no coincide con la de ningún otro testimonio, incluso los de circulación italiana. En cuanto al texto, la versión del *Brancacciano* resulta bastante correcta y se ajusta

¹⁰ Con sus quince testimonios —catorce mss. más el impreso de *Varias poesías*—, a los cuales se añade ahora este ms. napolitano, la composición destaca entre las más copiadas del autor vallisoletano, según la escurpulsosa *recensio* llevada a cabo por Labrador y Di Franco (2011). Al corpus de testimonios hay que añadir también el ms. 330 de la Real Academia Española, editado por Rubio Áñez (2004: 144). En cuanto a este último testimonio, véanse las notas de comentario a la composición que nos ocupa, en las que el editor destaca, en particular, el modelo garcilasiano (289-290).

¹¹ Sobre el uso del vocablo “figura” con el significado de “idea” se remite a las notas al texto en *El cancionero de Juan de Escobedo* (2004: 290).

¹² Para un cotejo preliminar de las fuentes conocidas, constituyen una referencia muy útil el análisis y el aparato de variantes construido por Pintacuda en su edición del cancionero *Classense* de Ravenna ms. 263 (*Libro romanero de canciones, romances y algunas nuevas...* 2005: 130-132, 375-379) a partir, claramente, de la versión de la composición que dicho testimonio atestigua. Las observaciones filológicas de nuestras páginas dependen de los datos allí recopilados.

considerablemente a la versión editada en 1591, aunque presente unas cuantas variantes mínimas (*cf.* vv. 2, 19, 21, 24) y, como anticipamos, reduzca a la mitad la extensión del texto —tres estrofas contra las seis del impreso—. No se señalan lecciones de particular interés en la perspectiva de un eventual proceso de *constitutio textus*. En cambio, interpretamos como un probable error por anticipación de nuestro copista el que determina una repetición de la forma verbal “miraros” en los vv. 19 y 21 —nótese que los otros testimonios coinciden en leer “estimaros” en el v. 19—. Sin embargo, al no tratarse de un error evidente, aun más, en la perspectiva de una edición del testimonio napolitano y no de una edición crítica de la composición, se edita el texto preservando la supuesta alteración.

Por último, fijamos la atención en la nota colocada al pie de la composición, “finitas no finitas”, con la cual, en el mismo acto de cerrar la copia, el amanuense parece advertir sobre el carácter parcial del texto copiado, es decir, revela una conciencia de que el texto preveía más estrofas que, quizás, él no tenía al alcance. La misma nota se repite con una ligera variante (“finis no finitas”) al final del texto sucesivo. Tal vez haya que considerarlos indicios —ya veremos que, en ese caso, no serían los únicos— de una posible procedencia oral de algunos de los textos transcritos, fruto de unos procesos de escucha y de memorización, coadyuvada esta por una posible ejecución recitada o cantada de los textos (Frenk 2005: 121-135).

2.2. “¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte?” (fol. 443rb)

Del mismo metro y del mismo tono que la primera es la siguiente canción amorosa, “¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte?”. Conforme a la atribución propuesta por el anónimo copista del ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March, que constituye el otro testimonio del texto conocido hasta la fecha, sería uno de los frutos de la pluma poética de Vicente Espinel¹³. De ser así, habría que incluirlo en el amplio corpus de versos *sine liber* del autor, compuestos tras la publicación de las *Diversas rimas* de 1591 o, en cualquier caso, excluidos por razones no precisadas de dicha selección antológica. Desde el punto de vista métrico, se compone de tres octavas reales (ABABABCC), cada una de las cuales culmina con un pie de glosa de un verso; es, por tanto, este hipotexto el que fija la rima del pareado conclusivo (CC) de todas las estrofas.

La forma métrica de la octava con estribillo evoca la habitual praxis compositiva del poeta y músico rondeño de unos poemas para cantar, “difundidos —y acaso en ocasiones acogidos— entre un público de auditores antes que de lectores” (Lara Garrido 2009: 86). En realidad, al analizar el texto en un conjunto de composiciones espinelianas con evidentes rasgos musicales, Lara Garrido reservaba cierta cautela

¹³ “Estancias de Espinel” es la rúbrica que adelanta la composición en este amplio cancionero de *poesías varias* de finales del siglo XVI. La atribución fue señalada por primera vez por Carreira (1990: 24-25). El manuscrito en cuestión fue sucesivamente editado y estudiado por Labrador y Di Franco (*Poesías inéditas de Pedro de Padilla...* 2011: 18, 271-272, 663).

a la hipótesis de una ejecución cantada del texto que nos ocupa. Aun así, notaba que, junto con la presencia del estribillo, también la “homogénea organización sintáctico-semántica (y por consiguiente rítmica) en unidades de dos versos” sugeriría su posible estatuto de “sonada” (2009: 128). A la luz de este nuevo testimonio, quizás su versión más breve —tres estrofas, frente a las cinco del ms. marchiano—, al par de otros casos parecidos analizados por el estudioso (116), pueda añadir un indicio más de su difusión oral y musicada¹⁴. Así las cosas, además, es posible que se minimizara la percepción de las irregularidades métricas que el texto presenta, gracias a las más flexibles leyes rítmicas del canto. En concreto, la versión que de la composición espineliana ofrece el testimonio *Brancacciano* presenta por lo menos dos errores (vv. 2, 23) que alteran el esquema métrico-rímico. El v. 2, además de ser hipémetro, presenta una evidente corrupción en la palabra rima. El v. 23, al contrario, sufre de hipometría.

En cuanto al contenido, la canción presenta al poeta amante dirigiendo sus quejas a la amada, en una frustrada cuanto trillada exhortación a que su ninfa corresponda con sus puros y fieles sentimientos. El dramatismo de la petición se condensa en el verso de estribillo que, al presentarse siempre sintáctica y lógicamente integrado en la argumentación de la estrofa correspondiente, por un lado, evoca insistentemente la tópica exhortación *collige, virgo, rosas*, delante de la fugacidad de la existencia y, por el otro, resume el principio basilar del *servitium amoris*, esto es, la esperanza que domina el deseo del amante cortés. Nótese que el mismo verso con una ligera variante fue engastado por Góngora a principios del siglo XVII en el romance amoroso “¡Oh, cuán bien que acusa Alcino!” como parte de un estribillo dístico que reza: “La vida es corta, y la esperanza, larga, / el bien huye de mí, y el mal se alarga” (Carreira 1998: II, 67-70). Al respecto, guardan cierto interés las rúbricas que acompañan el romance gongorino en dos testimonios, ya que, comentando la composición del poeta cordobés, remiten, en un caso, a las habilidades musicales del marqués de Ayamonte y, en el otro, a la actividad canora de un músico extremeño “que cantaba tiernamente la brevedad de la vida i dilación de la esperança, i que al mismo passo el bien i el mal, este se dilata y aquel huie” (67).

Terminamos señalando, con vistas a una futura edición crítica de esta composición, que un cotejo entre las dos versiones hasta ahora conocidas no revela sino unas pocas variantes (vv. 2, 7, 8, 10, 11, 20, 23), a menudo de escasa importancia, a las que hay que añadir, sin embargo, la mayor extensión del testimonio marchiano a la que ya hicimos alusión. Aunque, por lo menos en los dos casos antes señalados (vv. 2, 23), la lección proporcionada por el manuscrito mallorquín resulta preferible, valga como muestra de signo opuesto el caso del v. 10, cuya lección del *Brancacciano* consideramos más pertinente en la descripción de la imagen tópica evocada:

¹⁴ En la misma dirección van las observaciones sobre la nota final escrita al pie del texto, para las que se remite al comentario de la composición de Acuña (núm. 1).

Brancacciano: Si un duro pedernal pierde su fuerza / con solo el gotear de un licor tierno

ms. B90-V1-08: Si vn duro pedernal pierde su fuerza / con solo el golpear de un licor tierno (*Poesías inéditas de Pedro de Padilla... 2011: 271*).

2.3. “Yo me partí de Alicante” (fol. 443va)

Ya en el verso de este penúltimo folio del manuscrito, encontramos la primera de tres composiciones que constituyen, según nos consta, otros tantos *única* de nuestro testimonio. “Yo me partí de Alicante” es una ágil canción en redondillas de ambientación italiana. Partiendo de la ciudad valenciana de Alicante, el viajero-narrador llega a Italia y describe su recorrido por entre las diferentes etapas que, junto con sus compañeros de viaje, le lleva a visitar las ciudades de Liorna, Pisa, Florencia y Bolonia.

El tema de la peregrinación, con el consiguiente motivo del desplazamiento, parece revelar la influencia de la tradición de los cantos de romería (Altamirano 2008: 137). En la misma dirección pueden leerse tanto el íncipit “Yo me partí...”, que guarda cierta relación con la fórmula introductoria “Yo me iba...” de las canciones de viaje a la romería, como el desarrollo jocoso de la composición, a sabiendas de los “tintes cómicos y carnalescos” (137-138) propios de este antiguo género popular. Por otra parte, una relación explícita con los cantos de romería es la que evidencia el romance “Yo me partí de Valencia”, publicado en un par de pliegos poéticos en la primera mitad del siglo XVI, cuyo itinerario se coloca, en este caso, dentro de los confines españoles, entre Valencia y Almería (*Aquí comienzan diez maneras... s.a.*)¹⁵. En concreto, el personaje del romance es perfilado como un amante infeliz que muda de ciudad “por probar si mi ventura, / mudando, se mudaría” (*Aquí comienzan diez maneras..., s.a.*: fol. 1.), remitiendo sin duda alguna al motivo de la romería de amor, que encontraba en el dramatismo del romancero tradicional su perfecta colocación (Altamirano 2008: 139, 146-153). Pues bien, a pesar de las discrepancias tonales de este romance amoroso con nuestra composición, es sin duda llamativa —considerando el carácter formular y alusivo de los exordios tanto en la poesía tradicional como en el romancero (Altamirano 2005)— la analogía del íncipit de las dos composiciones y, por tanto —podemos asumir—, la influencia compartida de los cantos populares de peregrinación.

Un atento examen de la composición que nos ocupa lleva a reconocer cierto componente de corrupción textual. Ante todo, el cómputo de los versos revela la presencia de una laguna, que corresponde a un verso entero; sin embargo, su posición es dudosa, debido a la repetición de la rima en *-isa* en dos estrofas contiguas

¹⁵ El ejemplar que hemos consultado se encuentra en la BNE (signatura R/2298). Otra versión algo diferente del mismo pliego (*Aquí comienzan once maneras...*), asimismo con el romance “Yo me partí de Valencia”, se encuentra en la British Library de Londres (signatura G.1102.5) (Rodríguez-Moñino 1969: 75).

y a la libre alternancia en las redondillas entre dos esquemas métricos diferentes, abba y abab. En la edición que se plantea al final de estas páginas, el verso lagunoso se ha colocado dentro de la tercera estrofa (v. 12); la decisión ha sido guiada no tanto por razones de coherencia argumental —ya que la estructura variada y flexible de las estrofas no permitía deducir una posición certera y única— sino, más bien, por interpretar el signo gráfico horizontal que se encuentra en dicha posición en el manuscrito como un posible indicio de la falta de una parte del texto que, quizás, el antólogo no logró copiar por incomprensibilidad del antígrafo o, en la hipótesis de una transcripción de memoria, por no acordarse de ese verso. Otras corrupciones parecen reconocibles en la cuarteta de cierre, ya que, por una parte, el v. 26 resulta difícil de leer y, por otra, no riman entre sí los vv. 25 y 27. Hay que señalar que, también en este caso, la redondilla (vv. 25-28) es anticipada en el manuscrito por una línea horizontal, más larga que la precedente. No obstante, más que remitir a una laguna —que, considerando el esquema métrico-rítmico de la composición, tendría que ser bastante extensa— parece más probable que uno de los dos versos considerados presente una corrupción que afecte a la rima, quizás el v. 27, alterado también en la parte inicial. Otra opción es que aquí la línea marque la separación entre las estrofas y un supuesto apéndice con función de despedida o *finida* (Baehr 1970: 241), asimismo escrito en rima aunque métricamente autónomo con respecto al esquema de la canción. Por último, conviene notar la escasa cohesión existente entre las estrofas y los pasajes a menudo bruscos entre la mención de una ciudad y otra. Todos estos aspectos —los errores, la supuesta *finida*, la relación débil entre las partes del texto— considerados conjuntamente, parecen remitir a una dimensión cantada, tal vez responsable de ciertas alteraciones y, en general, de un aflojamiento de una posible estructura originaria más coherente en sus partes.

Por lo que se refiere a las intervenciones editoriales, hemos corregido *ope ingenii* la primera parte del v. 27, interpretando el sinsentido del sintagma “lo sere cui neste [papel]” como un posible error de distracción o cansancio por “lo escribí en este [papel]”. Por lo comentado antes, no hemos considerado oportuno intervenir ulteriormente en esta cuarteta conclusiva.

Finalmente, nótese que la canción va acompañada por una nota final en latín (“finis in hoc anno domini 1580”) en la que se recoge la única fecha que, de alguna manera, ayuda explícitamente a fijar un *terminus post quem* de copia de los textos.

2.4. “Paz amigos, paz hermanos” (fol. 443va)

La que sigue es una composición octosílaba, “Paz amigos, paz hermanos”, formada por una quintilla doble con una disposición de rimas diferentes entre las dos semiestrofas (abaab cdcd). Al ser un canto de exaltación de la paz cristiana constituye, con la excepción parcial del fragmento del *Triumphus Eternitatis* (cfr. núm. 6), el único texto en el conjunto que remite al universo de la poesía religiosa, sin

que esta confluencia asombre mínimamente por ser, al contrario —como es consabido—, bastante frecuente en las misceláneas de *poesías varias*.

Desde la perspectiva estilística, la breve composición registra un uso insistente de la figura de la repetición basada en la palabra “paz” y enriquecida por la doble *annominatio* del término “capaz” (vv. 8-9). En algunos casos, la centralidad de este concepto clave viene destacada por su posición en el verso, dando lugar a anáforas (vv. 1-5) o epíforas (vv. 6 y 8). El uso intensivo de las figuras de repetición se acompaña de otros recursos propios de la literatura tradicional y, en el caso concreto, de las oraciones (Díez Borque 1985). Llamam la atención, por ejemplo, la estructura bimembre (vv. 1, 5, 6) o polarizada (v. 2) de algunos versos y las frecuentes frases nominales, que, por otra parte, sugieren asimismo una dimensión oral y musical del texto.

En cuanto al tema, el mensaje de exhortación colectiva a la paz evoca el universo devocional de la tradición mística y ascética del siglo XVI donde, según la enseñanza expuesta por el fraile franciscano Juan de Bonilla en su *Breve tratado de la paz del alma* (1580), las oraciones tenían el papel de preparar el cuerpo y el alma del fiel a la paz y a la tranquilidad, como presupuesto necesario para llegar a la contemplación de Dios (Sanabria 2005: 13).

En la edición del texto se ha intervenido en el v. 4, donde la lección “pues” se ha considerado un posible *lapsus calami vel oculi* del copista por resultar complicado el sentido de la frase que introduce y por romper la anáfora que domina la semiestrofa (vv. 1-5). Además, asumiendo que fuera así el texto, sería el único verso que no presenta la repetición de la palabra “paz”, ya que, el otro caso en el que no se encuentra, es decir, el v. 9, compensa esta falta con la ya mencionada *annominatio* de “capaz”, que permite preservar el juego fónico-rítmico.

2.5. “Flor de las flores florida” (fol. 443vb)

“Flor de las flores florida” es un elogio fúnebre en octosílabos. La larga rúbrica proporciona tanto la información sobre la ocasión de su realización, esto es, la muerte del rey Felipe el Hermoso —acaecida el 25 de septiembre de 1506—, como la atribución al emblemático personaje de Pedro de Gracia Dei (¿1465?- c. 1530), a quien se le denomina, conforme a los testimonios más tardíos de su obra, como “coronista” (Mangas Navarro 2020b: 308-309). De este genealogista, historiador y poeta vinculado a la corte castellana entre finales del siglo XV y comienzos del XVI las fuentes históricas transmiten muy escasa información. Un cauteloso “bosquejo biográfico” ha sido reconstruido recientemente de forma fragmentaria a través de diferentes tipos de documentos, como, por ejemplo, las noticias que él mismo disemina en sus obras mayores y las propias rúbricas que transmiten sus composiciones a lo largo de los siglos XV-XVII¹⁶. El testimonio *Brancacciano* resulta, de momento, la

¹⁶ Además del ya citado trabajo de Mangas Navarro, véase el apartado biográfico que la estudiosa propone en su trabajo de tesis doctoral (2020a: 11-28) y la entrada sobre el autor en el *Diccionario*

única fuente conocida de este breve texto de ocasión, contribuyendo, por tanto, a enriquecer el corpus de las composiciones atribuidas a este “coplero a sueldo” y el de las fuentes que transmiten su obra poética¹⁷.

El elogio para la muerte del rey Felipe I de Hasburgo se inserta perfectamente en la línea laudatoria y panegírica de la poesía de este autor cortesano. Realmente, Gracia Dei compuso por lo menos otras dos breves composiciones para el mismo acontecimiento, una de las cuales es una décima de condolencia a la esposa de Felipe, Juana de Castilla¹⁸. Fue a partir de esta décima que Perea Rodríguez formuló la hipótesis de una continuación de servicio de este autor en la corte castellana después del reinado de los Reyes Católicos, bajo el amparo del propio Felipe I y de Juana (Perea Rodríguez 2007: 1373; Mangas Navarro 2020c: 203-204).

Desde el punto de vista métrico, “Flor de las flores florida” es una copla mixta novena, formada por una redondilla más una quintilla, autónomas entre ellas en cuanto a las rimas (abba ccddc), conforme al desarrollo de su fórmula ya en la segunda mitad del siglo XV (Navarro Tomás 1972: 132-133). En cuanto a contenido, la composición presenta una clara tripartición: la primera semiestrofa (vv. 1-4) está dedicada al encomio del soberano; siguen los dos versos centrales (vv. 5-6), con la evocación del pacto de vinculación implícita entre el soberano y su servidor; por fin, el último terceto (vv. 7-9) desplaza el enfoque hacia el vasallo y los efectos ruinosos que el acontecimiento luctuoso provoca en él, es decir, la pérdida de los beneficios esperados a cambio de los favores ofrecidos¹⁹. Conforme al estilo repetitivo y conceptuoso de la poesía cancioneril, el lugar de la sepultura, la Cartuja de Miraflores, origina un prolongado políptoton del morfema “flor”, cuyo virtuosismo alcanza su clímax en el contraste aparentemente oximorónico del v. 7: “con flores y sin flores”.

Como toda composición de ocasión, es verosímil colocar la redacción del epicedio muy cerca del acontecimiento que lo motiva, en este caso, la muerte del rey Felipe y su entierro. Con respecto a esto, es interesante notar que, al igual que otros testimonios de la poesía de Gracia Dei, el *Branccacciano* constituye una fuente bastante tardía de la composición, confirmando así la tendencia peculiar de este poeta, en contra de la praxis común en la poesía cancioneril, a una “dilatada transmisión textual a lo largo de los siglos” (Mangas Navarro 2021) de su obra poética.

Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia, por Infantes (2022).

¹⁷ Son veintiséis los testimonios de la obra poética de Gracia Dei localizados e indexados por Mangas Navarro (2021).

¹⁸ Las dos composiciones, “Después que muerto al Rey vieron” y “¿Adónde se hallaría?”, están transmitidas por un testimonio compilado verosímelmente en el tercer tercio del siglo XVI, el ms. 617 de la Real Biblioteca de Palacio de Madrid; los dos anónimos copistas transcribieron en él, según criterios en parte cronológicos y en parte temáticos, tanto poesía del Cuatrocientos como del siglo sucesivo (*Cancionero de poesías varias* 1986: XXI, XXXIII-XXXIV, 184-196).

¹⁹ El tono quejumbroso refleja los afanes económicos que, según resulta de varias fuentes, condicionaron buena parte de la vida del autor (Mangas Navarro 2020b: 314).

2.6. “Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi” (fol. 443vb)

Tras el elogio de Gracia Dei se encuentra la única composición en italiano de la colección, “Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”. Encabezados por la impropia clasificación de “soneto”, se transcriben los tres primeros tercetos del capítulo final del célebre *itinerarium in Deum* de Petrarca, el *Triumphus Eternitatis*.

La copia se detiene bruscamente, es decir, sin que la interrupción coincida con una pausa sintáctica fuerte. El texto resultante está bastante corrompido desde la perspectiva lingüística, debido a una marcada interferencia del sistema ortográfico y fonético castellano en el proceso de transcripción de un texto en un idioma ajeno y poco o nada dominado por el copista. Además de los errores que proceden de la alteración significativa de palabras y frases —llegando incluso al sinsentido—, destaca la omisión de palabras enteras que, en un caso, corrompe el esquema métrico (v. 5), y, a la vez, parece revelar una fuente oral para el texto. Con respecto a esto, no extrañaría que se citase y se transcribiese de memoria el íncipit del *Triunfo* final de lo eterno, considerando el reconocido éxito europeo del poema petrarquesco entre los siglos XV y XVI y, más aún, en el contexto de una corte italiana²⁰. Además, en el marco de una extraordinaria difusión de los *Triumphus*, junto con una fuerte manipulación textual propia de la historia de la obra y de los usuales procesos de transmisión (Vecchi Galli 1999: 354), fueron, por una parte, *dispositio* textual propia de los comentarios del siglo XV —donde el texto de la obra quedaba gráficamente fragmentado por entre el cuerpo mayor de los comentarios—²¹ y, por otra, la praxis de emulación renacentista, los fenómenos de recepción que influyeron más sobre su difundida “assimilazione parcellizzata” (Corsaro 1999: 431).

No nos atrevemos a adentrarnos en asuntos de tradición textual en lo que se refiere al *Triumphus Eternitatis*. Baste con señalar que nuestro texto presenta bastantes variantes con respecto a la versión proporcionada por el *Codice degli abbozzi* (Petrarca 2013: 882)²². Por lo dicho antes, es plausible —aunque, debido al alcance de dicho estudio y a la situación crítica del texto petrarquesco, nos limitamos a una conjetura de simple sugestión— que, en el maremágnum de las copias realizadas entre los siglos XV y XVI, fueran precisamente los textos de los comentarios los que revelarían una mayor familiaridad textual con nuestra versión, confirmando

²⁰ La bibliografía sobre el asunto es inabarcable. Nos limitamos a mencionar los trabajos que nos guiaron para la elaboración de este breve comentario: Recio (1996), Corsaro (1999), Pacca (1999), Tateo (1999), Vecchi Galli (1999), Gargano (2005), Francalanci (2006) y Marino (2006).

²¹ Piénsese, en particular, en la estructura del comentario del médico y humanista seniese conocido como Bernardo Illicino que consiguió un inmenso éxito en Italia y en Europa a lo largo del siglo XVI (Francalanci, 2006).

²² Como es sabido, el *Triumphus Eternitatis* es el único del que el autógrafo petrarquesco transmite una redacción completa y algo definitiva. Sin embargo, esto no excluye que presente, al par de los otros *Triunfos*, una compleja tradición textual (Pacca 1999; Tateo 1999).

en este caso la extraordinaria importancia de esta forma medieval en la circulación de la obra.

Por último, en cuanto a la etiqueta de “soneto” propuesta por el epígrafe, basándonos en los pocos datos que extraemos de nuestro testimonio, nos limitamos a destacar que, al clasificar los tres tercetos como soneto, nuestro copista nos brinda una prueba más de sus escasos conocimientos de una de las formas poéticas más notables de la época.

2.7. “Una dama tenía dos galanes...” (fol. 443vb)

Un díptico de breves cuentos en prosa, de asunto erótico y carácter jocoso, completa el folio 443. El primero de ellos se funda sobre un breve diálogo provocativo entre dos hombres, que no saben que forman parte ambos del mismo triángulo amoroso. De acuerdo con la costumbre del género de un “cómodo y elástico anonimato” (Chevalier 1978: 57), un hombre entra en la casa de su amada y, sorprendido por encontrarla comprometida en unos negocios eróticos con otro amante, se hace pasar por un aventurero y pide posada. El chiste está condensado en la aguda respuesta del hombre ocupado con la dama, cuya ignorancia de la situación triangular acrecienta decididamente el ya elevado gradiente cómico del cuadro.

De este mismo cuentecillo han llegado hasta nosotros por lo menos otras dos versiones áureas, acogidas en dos colecciones de cuentos, el *Liber facetiarum*, recopilado por Luis de Pinedo *et amicorum* a mitad del siglo XVI, y los *Diálogos de apacible entretenimiento* (Barcelona, 1605) de Gaspar Lucas Hidalgo (Chevalier 1999: 229)²³. Nos limitamos a resaltar que la versión de Hidalgo, que es también la más larga y mejor estructurada de las tres, se aleja bastante de las demás tanto por los personajes, como por la formulación del chiste final²⁴ y focalizamos, en cambio, nuestra atención en el cuentecillo propuesto por Pinedo, ya que, a pesar de las múltiples variantes, parece remitir a una matriz común con nuestra versión:

Uno estaba detrás de una puerta de una casa con una mujer, negociando lo que Dios les ayudaba, y el dueño de la casa, como entrase y los viese, detúvose afuera y dijo a voces:

—Señores, ¿hay posada?

Respondió el que estaba detrás de la puerta:

²³ Como apuntan Alonso Asenjo y Madroñal (2010: 81), editores de los *Diálogos* de Hidalgo, otra versión —próxima a la recogida por su autor— se encuentra en la más tardía colección de Francisco Asensio, *Floresta española y hermoso ramillete de agudezas...* (Madrid, 1790).

²⁴ Quien pronuncia el chiste (“Pasá adelante, amigo, que no cabemos más en este aposento, porque estamos muy apretados”) es un joven recién casado, quien se dirige desde el interior de la habitación donde se encuentra con su novia a un forastero que busca realmente una posada (Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, p. 81). En su *Prólogo*, los editores destacan lo decoroso que resulta el chiste así formulado, por quedar la clave erótica implícita en el adjetivo “apretados” (Alonso Asenjo y Madroñal, 2010: 48-49).

—Señor, veis que estamos unos sobre otros por no haber lugar, ¿y pedís posada? (Chevalier 1999: 229)

El relato de Pinedo se resuelve mucho más apresuradamente que el nuestro y el marco situacional que acompaña al chiste revela una menor coherencia interna. En efecto, los pocos detalles descriptivos definen un espacio y unos personajes mal articulados, en detrimento de la potencia risible del cierre. En primer lugar, la referencia a la colocación liminal de los amantes, justo detrás de la puerta y, supuestamente, de pie, es algo que parece contradecir el chiste final sobre su posición, mientras que, en la versión del testimonio *Brancacciano*, se sugiere más alusivamente que los dos se encuentran más adentro en la casa —de hecho, el amante los descubre tras haber llegado “hasta dond’estaban”—. Esto permite que sea precisamente el chiste el que desvela y, al mismo tiempo, confiere sentido cómico a la imagen que se presenta a los ojos del desdichado amante. En segundo lugar, pasando a los personajes, en el *Liber facetiarum* faltan los elementos necesarios a connotar a las tres figurillas como participantes de un triángulo amoroso. Al no ser así, la ironía implícita en la pregunta central del cuento: “¿hay posada?”, por estar pronunciada por el dueño del mesón —así se le define en esta versión—, se conecta menos brillantemente con la agudeza final que, por consiguiente, pierde a su vez buena parte de la fuerza icónica y desgastadora que encontramos en el cuento del manuscrito napolitano. Por último, la propia formulación del dicho gracioso en el *Brancacciano* resulta más eficaz e, incluso, ‘realista’, debido, por un lado, al impropio inicial (“¡Cuerpo de Dios con vos!”) con respecto al más neutral “Señor” de la versión de Pinedo, y, por el otro, por la omisión del sintagma explicativo “por no haber lugar” que, en cambio, añade Pinedo y que lastra sensiblemente el ritmo —y, en definitiva, el efecto— del chiste.

Concluyendo ya este breve análisis contrastivo, baste con señalar que la existencia de unas versiones diferentes del mismo cuento y las múltiples variantes detectadas entre ellas apuntan con fuerza a una circulación oral del cuentecillo o, en otras palabras, a su tradicionalidad (Chevalier 1978: 42, 51-60).

2.8. “Un portugués andaba muy ‘namorado...” (fol. 443vc)

El segundo cuento comparte con el primero la misma modalidad básica de acción, es decir, la agudeza verbal (Ruiz Pérez 1997: 205). En este caso, es un presumido galán portugués quien pisa la escena. Empujado por su amigo, el enamorado recita una sabrosa letra debajo de la ventana de su amada. Sin embargo, a través de una aguda comparación animal, más bien que homenajear a la dama, la letra denuncia su carácter homicida hacia el cortejador.

Al par de otros cuentecillos de la época, el chiste final queda aquí sustituido por una breve composición en verso. Su estructura métrica, esto es, un eneasílabo más dos octosílabos, con un primer verso sin rima seguido por un pareado (abb), se hace

eco de las estructuras anisosilábicas propias de las cancioncillas populares. Sin embargo, el copista, quizás debido a la falta de espacio en su soporte de escritura o por no percibir marcadamente la diferencia entre la parte en prosa y en verso, transcribe los versos de la letra de forma consecutiva. Por tanto, la que se propone en la edición aquí en adjunto es una reconstrucción de la supuesta estructura métrica de la letra que acabamos de describir a partir del examen conjunto de diferentes aspectos: la medida silábica, la rima y las pausas rítmico-sintácticas.

En cuanto al contenido, aunque no se hayan encontrado otras versiones del cuento del portugués, es indudable que de la breve historia brota cierto aire de tradición, al existir un buen número de cuentecillos con portugueses enamoradizos y fanfarrones y siendo asimismo frecuente el hábito de cerrar los cuentos con personajes lusitanos con un dicho o con un refrán en su idioma²⁵. Por otra parte, también constituye un telón de fondo muy aprovechado por los chistes tradicionales la escena del cortejo de damas asomadas a una ventana²⁶.

Pasando al aspecto lingüístico, conviene notar, ante todo, que la parte en portugués del cuentecillo —tanto las líneas en prosa como los versos— resulta muy corrompida, al revelar una fuerte mezcla entre portugués y castellano. Sin embargo, en este caso, no parece prudente atribuir la confusión a la ignorancia del copista ya que, en cambio, es bastante común en las versiones de cuentos con portugueses que nos han llegado²⁷. Igualmente, la sintaxis fuertemente oralizada que este texto comparte con el precedente, con sus frases muy largas y, a menudo, llenas de rodeos e incisos, resulta ser un rasgo estilístico propio del género (Ruiz Pérez 1997: 209-211), aunque no podemos excluir que el copista pueda haber contribuido en incrementar el tono coloquial del discurso a través de un proceso de copia algo descuidado. Con respecto a esto —y matizando la hipótesis de cierta permeabilidad de la antología a la memoria y a una tradición oral—, es importante fijar la atención en un uso gráfico del copista que se limita al texto de este cuento. En concreto, se registra una recurrencia de la *f*-etimológica en la forma *fazía*. Es verosímil que dicho arcaísmo se explique por atracción del portugués *feyto* que se encuentra algunas líneas después, pero, aún así, su exclusividad nos lleva a suponer que procede del antígrafo que, probablemente, sirvió de fuente para nuestro copista. Asimismo, apuntan a una transcripción desde un soporte escrito los dos errores de repetición detectables en este mismo texto²⁸.

²⁵ Sirvan como botón de muestra los muchos cuentecillos recogidos por Melchor de Santa Cruz (*Floresta española* 1997: parte VI, cap. II, núms. 10-11, 164; parte VII, cap. I, núms. 1-7, 193-194).

²⁶ Baste con mencionar, en este caso, un cuento muy afín por diferentes detalles al nuestro, esto es, el del gato a la ventana de Joan Timoneda (*Sobremesa y Alivio de Caminantes* 1990: núms. 170, 311).

²⁷ Cuartero y Chevalier apuntan continuamente a este aspecto en las notas de sus ediciones ya citadas, tanto en relación con los cuentos de Timoneda como con los de Santa Cruz.

²⁸ Véase *infra*, el texto editado.

Concluyendo ya sobre esta pequeña sección en prosa del conjunto, finalmente observamos que tanto este cuento como el precedente se pueden clasificar sin dificultad ninguna como *cuentecillos tradicionales*, conforme a la definición formulada por Chevalier de unos “relato[s] breve[s], de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto ‘realista’” (1978: 41), de los que circularon a millares entre los dominios de los Austrias y que han llegado hasta nosotros gracias a la acción conservadora de unos “paremiólogos, lexicógrafos, autores de misceláneas [y en esta tipología podemos colocar a nuestro copista] y diálogos” (61).

2.9. “En una noche desierta” (fol. 444rv)

El último texto de nuestra pequeña colección, “En una noche desierta”, copiado en solitario en el último folio útil del cartapacio, procede tal vez de la misma cultura tradicional reconocible detrás de los cuentecillos que acabamos de analizar (Chevalier 1978: 81-84). Aun así, el rotundo propósito moralizante de este largo cuento en verso le proporciona un matiz ajeno al carácter lúdico de los dos chistecillos, lo que intensifica la heterogeneidad temática y tonal ofrecida por el ramillete napolitano.

La función ejemplar del relato, filtrada a través de una impronta tradicionalmente misógina, se enriquece con un carácter abiertamente satírico-burlesco. Va introducido por unos cuantos versos de marco narrativo en los cuales la voz hablante cuenta haber asistido, junto con un amigo suyo, a una irreverente y furiosa pelea entre una joven prostituta y un viejo de ella enamorado (vv. 1-19). Luego el cuento se desarrolla de forma dialógica y se centra en la airada reacción de la joven a las manifestaciones de celos por parte de su anciano amador (vv. 52-53), ya cornudo convencido (vv. 43-44). La moraleja de la historia es que, tras haber sido repetidamente insultado, ridiculizado e, incluso, ferozmente golpeado por su “señora” (v. 48), el viejo enamorado sale de la pelea renovándole su amor y devoción absoluta (vv. 81-84).

A pesar de un posible origen folclórico de la historia (Chevalier 1978: 61-84; Peñián y Reyes Cano, 2012: 51-52), basada en el motivo clásico del viejo enamorado (Hempel 1986: 693-694), el cuentecillo así compuesto se atribuye a Cristóbal de Castillejo por estar incorporado —con unas cuantas variaciones que se dirán— en dos obras suyas genealógicamente conectadas, la *Farsa de la Costanza* y el *Sermón de amores* (1542), donde forma parte de un *sermon joyeux* sobre las penas que sufren quienes aman sin ser amados y, en cambio, los placeres reservados a quienes son correspondidos²⁹. En particular, la escueta narración principal que actúa de marco

²⁹ En el acto III de la *Farsa de la Costanza* un fraile pronuncia una larga prédica, cuya mayor parte está ocupada por un “sermón amoroso / de Cupido” (*Farsa de la Costanza* 2012: 117-221, vv. 799-800; el cuento que nos ocupa está a las págs. 161-164). Una versión reducida de dicho episodio y del sermón será publicada, vivo el autor, como *Sermón de amor* (1542). En la edición moderna de López del

al sermón permite, en ambas obras mayores, la identificación del narrador con un gracioso fraile letrado. Además, en relación con la *Farsa*, el contexto dramático en el que el sermón se coloca, esto es, las dos infelices uniones matrimoniales entre los cuatro protagonistas de la comedia, explicita —a la vez que corrobora— la función de apólogo del cuento sobre los riesgos de buscar unas relaciones amorosas con grandes diferencias de edad (Beccaria Lago 1997: 399).

El esquema métrico de la composición se corresponde con una estructura a la que Castillejo recurrió profusamente en sus obras dialógicas (Navarro Tomás 1972: 217). En concreto, tras una primera redondilla, la narración se desarrolla en una sucesión de quintillas, encabezadas cada una por un verso quebrado tetrasílabo (abba cddc eeffe...). Desde la perspectiva métrica, el quebrado introduce siempre la primera rima de la quintilla; en cambio, sintácticamente, a veces se conecta con la quintilla a la que pertenece mientras que, en algunos casos, concluye más bien el discurso de la que le precede. El resultado es “una suerte de *continuum* de extrema agilidad verbal, [...] una frescura y una sensación de espontaneidad” (Periñán y Reyes Cano, 2012: 53) que, probablemente, queda influenciado por el intrínseco dramatismo de la pieza teatral de la *Farsa*, en la cual el cuento, según sugieren los estudiosos, pudo originarse (14-15). Con respecto a dicha estructura, la presencia de algunas borraduras en la parte final de un par de versos (vv. 5 y 25) patentiza el esfuerzo de nuestro copista por respetar la alternancia entre versos de medidas diferentes; aun así, a menudo no llega a separar el quebrado del verso que le precede o sigue. Por tanto, editando el texto, intervenimos para restablecer el esquema métrico mediante la separación de los versos yuxtapuestos indebidamente (vv. 29-30, 34-35, 40-41, 45-46, 59-60, 64-65, 79-80 de la edición)³⁰.

Muy complejo resulta situar el testimonio napolitano dentro de la espinosa tradición textual del *Sermón de amores* (Beccaria Lago 1997: 391-404; Periñán y Reyes Cano, 2012: 11-17, 63-64) que queda todavía por reconstruir en una esperada edición crítica³¹. Por lo que se refiere a nuestra edición, tratamos de ser muy prudentes en distinguir entre los errores evidentes y las posibles variantes y, sobre todo, en intervenir en la corrección de los primeros. Además, al no ser evidente una relación morfológica entre los errores que detectamos en nuestro testimonio (vv. 16, 17, 59, 76, 78) y la lección correspondiente ofrecida por la *Farsa* o el *Sermón* y al no existir un *stemma*, preferimos limitarnos a señalar los

Castillo (2013), que manejamos para este texto, el cuento se lee en las pp. 95-98. Sobre la cronología de las dos obras y la procedencia del *Sermón* de la *Farsa* véanse Beccaria Lago (1997: 396, n. 23; Periñán y Reyes Cano, 2012: 14-15).

³⁰ Dicho sea de paso, también en la única copia manuscrita de la *Farsa* que conocemos se encuentra cierta confusión en la “segmentación estrófica del pie quebrado de las quintillas” (Periñán y Reyes Cano, 2012: 63).

³¹ Tanto los editores de la *Farsa* (Periñán y Reyes Cano, 2012: 38) como el del *Sermón* (López del Castillo 2013: 18) anunciaron la ardua tarea. Periñán y Reyes Cano también ofrecieron una *recensio* de los testimonios que habría que considerar.

supuestos errores en todos los casos en los que el texto seguía siendo lo suficientemente coherente, corrigiendo, en cambio, solo los que llevaban a un evidente sinsentido³². En concreto, localizamos dos versos hipómetros (vv. 17 y 59) y la laguna de uno (v. 78). Con respecto al v. 17, es importante señalar que se trata de un error conjuntivo —el único que logramos detectar— con el testimonio manuscrito del *Sermón* (BNE, ms. 22041) (López del Castillo, 2013: 28). En cuanto al v. 16, añadimos la voz del verbo *ser*, por resultar necesaria a la coherencia del discurso y para respetar el cómputo métrico. Asimismo, en cuanto al error del v. 76 “yelan [voz muy lastimera]”, considerando también la presencia de una laguna y de ciertas lecciones singulares de nuestro texto —ambos fenómenos en la misma proposición que nos ocupa—, enmendamos por conjetura con la solución que nos pareció más cauta, es decir, interpretando la lección errónea como un error por transposición de dos sílabas y proponiendo un reconstruido “y en la [voz]” —frente a un “y con [voz muy lastimera]” (v. 1411) de la *Farsa* y un “con una [voz lastimera]” (v. 1411) del *Sermón*—.

Por lo que se refiere a las variantes, con el fin de destacar la complejidad y el interés que brinda el texto del testimonio napolitano, notamos que, en los casos frecuentes de una *varia lectio* entre la *Farsa* y el *Sermón*, nuestra versión no deja que se la coloque fácilmente en una familia textual, puesto que se aproxima, a veces, a la versión de la *Farsa* (cfr. vv. 34, 48, 64) y, otras, más a la del *Sermón* (cfr. vv. 6, 16, 72). Es más, conviene llamar la atención sobre la presencia de unas lecciones singulares del *Brancacciano* con respecto a las otras dos versiones consideradas. Concretamente, en algunos casos, su lección se opone a la que comparten la *Farsa* y el *Sermón* (cfr. vv. 18, 20-21). En cambio, en otros —probablemente, los más interesantes—, el texto napolitano brinda una tercera lección que, a veces, incluso podría resultar útil para subsanar supuestos errores y lagunas de los otros testimonios. Baste con señalar el siguiente ejemplo, donde el texto del *Brancacciano* parece resolver la hipometría de la lección de la *Farsa*, a la que, según nos parece deducir, se conformaría originariamente:

Brancacciano: viejo, ruín, rapaz, muchacho (v. 54)

Farsa: biexo, rapaz, mochacho (v. 1389)

Sermón: viejo hediondo, muchacho (v. 1389)

Por tanto, considerando la hipótesis fundada de una intervención autorial entre el texto de la *Farsa* y el del *Sermón* junto con la ausencia de autógrafos y la corrupción evidente de los testimonios que de ambas obras se han conservado, nos parece

³² Precisamos que el cotejo fue realizado aprovechando las ya mencionadas ediciones modernas de las dos obras, es decir, la *Farsa* editada por Periñán y Reyes Cano a partir del único testimonio conservado, el ms. Epsilon 32.3.4 de la Biblioteca Estense de Módena (Periñán y Reyes Cano, 2012: 63-66) y el *Sermón* editado por López del Castillo utilizando el testimonio manuscrito 22041 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copia procedente de una segunda edición de la obra de 1544 (López del Castillo 2013: 28-31).

evidente que el manuscrito *Brancacciano* tiene que entrar de pleno derecho —y con cierto interés textual— en una futura reconstrucción de la tradición textual del cuento.

Al margen de este complejo caso filológico, cerramos el discurso sobre esta última composición de nuestro ramillete con una evidencia rica de posibles corolarios desde la perspectiva más amplia de un estudio de los “meccanismi ricezionali” que forman la historia del texto (Leonardi 2014: 8-9). En concreto, destacamos que el *Brancacciano* constituye el único testimonio —sea un eslabón intermedio o final— de una circulación autónoma del cuentecillo en verso fuera del marco de la(s) obra(s) que tuvo(ieron) que asegurarle su más amplia difusión.

3. CONCLUSIONES

Resumiendo lo que hemos venido comentando hasta ahora, se desprende fácilmente que el manuscrito *Brancacciano* participa de todas las principales aportaciones que esta tipología de testimonios manuscritos, desperdigados por las distintas bibliotecas de España y del mundo, brindan al estudio de la poesía áurea y de sus protagonistas. En concreto, a pesar de su reducido tamaño, el ramillete napolitano da a conocer composiciones y cuentos hasta ahora inéditos (núms. 3, 4, 5, 8), permite recuperar variantes puntuales y versiones diferentes de los ya conocidos (núms. 1, 2, 7, 9) y, finalmente, contribuye a asignar nuevas atribuciones (núm. 5).

Por otra parte, es verosímil suponer que el acto de transcripción de unos breves textos literarios al margen de un cartapacio de diferente naturaleza y funciones fuese acondicionado, por lo menos en parte, por unos mecanismos orales y, tal vez, performativos, en la forma de una ejecución recitada o cantada de ciertas composiciones literarias, lo que constituye, como es bien sabido, una praxis muy difundida en los contextos más variados —tanto urbanos, como cortesanos— a lo largo de todo el Siglo de Oro. Recogiendo los datos e indicios que hemos venido destacando a lo largo de los comentarios a cada texto, es posible que estemos ante un caso de transmisión mixta, “del recuerdo al papel, de la memoria a la pluma” (Rodríguez-Moñino 1968: 26). Al acudir en parte a unos procesos de memoria, los dos copistas —o, a lo menos, el primero de ellos—, ambos evidentemente poco acostumbrados a ponerse a prueba con la copia de unos textos literarios, tuvieron que introducir tanto las usuales variantes y errores propios de los procesos de copia ‘activos’ —dominados por una baja percepción tanto del concepto de autoría como, por consiguiente, del principio *ne varietur* del texto (Varvaro 1999: 408-413)—, como otros rasgos más propiamente relacionados con la oralidad, como el fragmentarismo, la alteración de la medida de los versos y de las pausas, las imprecisiones métricas y rítmicas. Además, en el caso concreto de los cuentecillos, quizás el transcriptor contribuyó, con su supuesta inexperiencia y con un manejo bastante libre de la anécdota,

a multiplicar ciertas estructuras coloquiales y, a veces, mal enlazadas que el testimonio presenta.

Se perfila así una humilde copia de servicio de carácter extemporáneo, destinada a un uso y a un disfrute inmediato más que a fijar y conservar los textos³³ y en la que no sorprende que no se detecte ningún criterio unitario de organización y de selección. Al revés, el pequeño muestrario destaca por su plurivocidad, tanto métrico-formal como temático-tonal, al yuxtaponer el endecasílabo italianizante y la tradición en arte menor, el canto amoroso y su reducción satírico-burlesca, lo profano y lo divino e, incluso, el verso y la prosa, revelando, aunque en un ramillete en miniatura, los variopintos intereses literarios —el que Varvaro definió “el punto de vista” (1999: 391)³⁴— de un par de aficionados, probablemente funcionarios o colaboradores del entorno de algún oficial o diplomático español, que quizás viajaron o vivieron en la Italia de los Austrias entre finales del siglo XVI y —a lo sumo— comienzos del XVII y ensamblaron en sus momentos de ocio este pequeño florilegio. Al mismo tiempo, la selección de textos permite entrever la natural confluencia de tradiciones y formas tan distintas y, sin embargo, tan fácilmente unidas y entrelazadas en su larguísimo viaje de siglos de difusión y transmisión entre Italia y España.

³³ Sobre la distinción entre las dos tipologías de cancioneros se remite a Frenk (2005: 137-140).

³⁴ Al respecto, véase también Avalle (2002: 136-137).

4. LOS TEXTOS: EDICIÓN

[1]

OTAVAS³⁵

(fol. 252ra)

Tan alto es el favor y el bien que siento
 de verme, cual estoy, tan bien perdido
 que nayde sufrió penas tan contento
 de cuantos por amor han padecido.
 Y de tener ocioso el pensamiento 5
 el tiempo que lo estuvo estoy corrido
 porque debiera estar, señora mía,
 en vos sola ocupado noche y día.
 En vos debiera siempre de ocuparse,
 como en más digna y excelente parte, 10
 do vemos cuanto puede desearse
 y cuanto bien el cielo acá reparte,
 y vemos obra que, para formarse,
 convino por razón que fuese el arte
 igual al pensamiento y la natura 15
 al mundo lo mostró en vuestra figura.

³⁵ Los textos se editan de acuerdo con los criterios descritos a continuación. Se moderniza la *qu-* en *c-* (*qual, quento*). Se regulariza el uso de las consonantes dobles (*rreparte* pero también formas menos usuales como *tampocco, muestra, entretenido*). Se regularizan las oscilaciones gráficas entre *u/v, u/b, y/i, m/n, x/j, n/ñ* y *fl/h*. Con respecto a esta última dicotomía, véase el comentario de la composición núm. 8. Asimismo se regularizan los nexos cultos *ph* y *ch* (*Phelipe, christianos*). En cambio, se conserva la oscilación de los nexos consonánticos entre las formas etimológicas (*fictión, ractos*) y las simplificadas (*otavas*) y la vacilación en el timbre de las vocales atonas (*disatino, disierta*). Asimismo, se mantienen la asimilación consonántica entre verbo y pronombre enclítico (*gastallo*), las formas verbales con metátesis (*llevaldo*) y otras formas propias de la época (es. *dello, desto, agora, nayde*). Se desarrollan las abreviaturas —muy escasas— sin que conste en el texto. Se señala con apóstrofo la presencia de vocales embebidas. En cambio, en los casos de omisión vocálica que no dependan de este fenómeno (es. *las [e]strellas*), se reintegra la vocal entre corchetes. Se modernizan la unión y separación de las palabras, el uso de las mayúsculas y la puntuación. Esta última aspira a presentar al lector la interpretación que del texto ha reconstruido el editor.

Como se anticipó en los comentarios, en cuanto a la métrica, se interviene restableciendo la medida de los versos en los casos en los que el amanuense no respeta el esquema métrico (*cf. supra* los comentarios de los textos núms. 8 y 9) y se señalan con corchetes las lagunas [...].

Se enmiendan los errores evidentes de dos maneras: en el caso de sustituciones, se señala en las notas la lección editada, fruto de la enmienda del editor y, tras un corchete], se coloca la lección del manuscrito; en el caso de expunciones, en cambio, el texto suprimido se aísla del cuerpo principal a través de los paréntesis angulares < >. En cuanto al texto en italiano (núm. 6) y a las líneas en portugués de uno de los dos cuentos (núm. 8), debido a la fuerte corrupción del primer texto y a la mezcla entre castellano y portugués del segundo, se ha optado por una transcripción conservativa. En este caso, solo se modernizan el uso de las mayúsculas y la puntuación y se resuelven las abreviaturas. En las notas al pie del texto se señalan también los casos de autocorrección del copista, según la siguiente fórmula: lección definitiva < lección primitiva.

Temor tengo, señora, de alabaros
y nace del que tengo de ofenderos,
mas si el que, viéndoos, no supo miraros,
tampoco mereció ni supo veros. 20
Al entendido bastara miraros
para poder en parte conoceros,
en parte de aquel todo que nos muestra
el ser la hermosura y gracia vuestra.

finitas no finitas

rúbrica Otavas < Canción

[2]
OTAVA (fól. 252rb)

¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte
si, sin verte, ha de ser fin de nuestra vida?
que, acabándose, el mal es menos fuerte
que si es con esperanza entretenido.
Y si concede mi dichosa suerte 5
que goce lo que nadie ha merecido,
no lo delates, ya que es grave carga
la vida corta y la 'speranza larga.

Si un duro pedernal pierde su fuerza
con solo el gotear de un licor tierno, 10
y el más pequeño viento al gran mar fuerza
que salga de su límite y gobierno,
¿cuánta mayor razón será que tuerza
un pecho consumido en fuego eterno
a quien concede su fortuna amarga 15
la vida corta y la 'speranza larga?

Mil veces finjo que voy olvidando
tu gracia, tu donaire y gentileza
mas, aunque esta ficción sea burlando,
no lo consiente mi leal firmeza, 20
que el poco tiempo de qu'estoy gozando
no se sufre gastallo en tal bajeza
como continuamente lo encarga
la vida corta y la esperanza larga.

finis no finitas

13 cuánta] cuanto
21 que < tan

[3]
[ANEPÍGRAFO]

Yo me partí de Alicante y en trece días de sorna por ese mar adelante llegamos aquí a Liorna.	fol. 252va
Y sin mudarnos camisa partimos nuestro camino en un barquillo mohíno y llegamos luego a Pisa donde hallamos buen vino que lo demás era risa, aunque el precio es disatino [.....-isa].	5
Y en un barco rio arriba, con mucha flema y paciencia y con calma muy esquivá, nos venimos a Florencia.	10
Y a Bolonia ya llegados, las puertas se nos negaban porque con temor estaban que éramos inficionados.	15
Y la ropa se llevó a poner en apartado, ya otro día llegado con favor se nos volvió.	20
En lunes a mediodía y junio a cuatro del mes lo escribí en este papel, testigos que fueron tres.	25
finis in hoc anno domini 1580	
27 lo escribí en este] losere cui neste [sic]	

[4]

LETRAS DISCREPTAS

Paz, amigos, paz, hermanos, paz, hermanos, y no guerra, paz en todos los cristianos paz cantan los soberanos, paz en los cielos y tierra, entr'el cuerpo y alma, paz, y la paz sea entre nos. Qu'el que de paz no es capaz ese no es capaz de Dios	5
--	---

qu'envía la paz a nos. 10
4 paz] pues

[5]
DICHO GRACIOSO EN LETRA fol. 252vb

García Dei, coronista del rey don Felipe el primero de Castilla, hallándolo muerto en Miraflores, que venía de Flandes a España y le había ofrecido favor, como lo halló muerto, al rey púsole esta letra en su sepulcro.

LETRA

Flor de las flores florida,
de las flores la mejor,
hágate nuestro Señor
con sus flores bien guarnida.
Que floreciendo decías 5
que mil flores me darías.
Mas con flores y sin flores
te quedas en Miraflores,
do pierdo las flores mías.

[6]
SONETO

Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi
estauil firma, tuto exuigotito
mi volsi y dixi al may: "in quo te fidi?".
Responsi: "en el Signior, che may falito
nom a [.....] qui si fide in lui" 5
E vego ormay che el mundo may è schernito
e di me quel que son e quel que fui
e uego que cusi se uola el tempo
de poy me dolera non so de cui.

[7]
CUENTO

Una dama tenía dos galanes los cuales vivían con ella muy engañados porque cada uno pensaba que la dama a solo él amaba. Y estando el uno con la dama, no se acordando de cerrar la puerta como si no hubieran de trabajar, al estante qu'estaban en sus negocios, vino el segundo galán que, como sabía la casa, s'entró sin llamar entro hasta dond'estaban. Y, como los viese a los dos, les dijo: "Señores, ¿hay posada?". Respondió el galán qu'estaba con la dama: "¡Cuerpo de Dios con vos! Veis qu'estamos acá uno sobre otro ¿y pedís posadas?"

[8]

CUENTO

fol. 252vb

Un portugués andaba muy ‘namorado de una dama y <y>, pasando un día por su puerta, ella estaba a la ventana y el amigo que iba con él le dijo, como sabía los amores de los dos: “Por vida vuestra, ¡qué le digas un requiebro a vuestra dama <ma>!” Y el portugués dijo que lo haría y, en llegando debajo de la ventana, díjole: “Miña señora, por servirvos vos e feyto una letra, non trecentas nen quattrocentas como esse parvo de Juan de Mena, mas una y boa. Y dice así:

Vuestros ollos, miña señora,
a los míos son tan gratos
como los gatos aos ractos”.

[9]

[ANEPÍGRAFO]

f. 253ra

En una noche disierta
andábamos otro y yo,
y fortuna nos guio
al resquicio de una puerta
donde vimos 5
un hombre que conocimos
que pasaba de setenta
puesto en la mayor afrenta
que, aunque mozos, nos movimos
a mancilla. 10

No se tenga por hablilla,
que lloraba de sus ojos,
hincados ambos hinojos
delante de una putilla
que allí estaba, 15
que es cierto que no llegaba
a cumplidos trece años,
aunqu’ en mentiras y engaños
de los ochenta pasaba.

La malvada 20
estaba en extremo airada
dándole con un chapín
y diciendo: “viejo ruin,
no ‘ntréis más en mi posada,
ni yo ‘s vea, 25
que sois la cosa más fea
que hay en el infierno todo,
don gargajiento, beodo,
difunto que se menea
embalsamado. 30

fol. 253rb

Tomad cuanto me habéis dado y llevaldo a los [e]stablos, idos con todos los diablos, monstruoso corcovado y asqueroso.	35	
No me seáis enojoso, que veros es vituperio y hedéis a cimenterio, culcosido, lagañoso”. “Alma mía —el pobre viejo decía—, no me des esos baldones. ¿No te basta que me pones los cuernos a mediodía? Sin conciencia	40	
me los plantas en presencia y, pues yo lo sufro y callo, cese ya, señora, el rallo. ¡Ten un poco de paciencia! ¡Ten empacho!”.	45	
Ella respondió: “Borracho, ¿y por cuáles negros duelos me habéis vos de pedir celos? Viejo, ruin, rapaz, muchacho alfaquí.	50	
No parezcáis ante mí a decir esas vejezes, que os lo he dicho muchas veces que no vengáis aquí cazcarriento,	55	
porque os hago juramento por los huesos de mi padre y por vida de mi madre de haceros un escarmiento señalado”.	60	fol. 253v
Y con corazón airado, dando con él en el suelo le trabó del blanco pelo y, tal cual el mal pecado, se lo para,	65	
escupiéndole en la cara, dándole cien mil porrazos y tan crudos chapinazos que un asno no los llevara, ni pudiera.	70	
Y en la voz muy lastimera	75	

la faz hacia las [e]strellas
[.....-ellas]

le daba desta manera

sus querellas:

80

“agora que me desuellas
y me tratas como a moro,
agora, Juana, te adoro
y beso lo que tú huellas”.

fin

15 que es cierto] que cierto

76 y en la] yelan

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Asenjo, J. y Madroñal, A. (2010). Prólogo. En J. Alonso Asenjo y A. Madroñal (Eds.), G. L. Hidalgo. *Diálogos de apacible entretenimiento* (pp. 9-69). PUV.
- Altamirano, M. (2005). Los exordios en la antigua lírica popular y el romancero tradicional. En C. Company, A. González y L. Von der Walde (Eds.), *Textos medievales. Recursos, pensamientos e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales* (pp. 123-142). Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (2009). El viaje a la romería en la antigua lírica popular hispánica: a propósito del romance-villancico “Ventura sin alegría”, *La Corónica*, 37(2), 133-156.
- Avalle, D. S. (2002). *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*. Edizioni del Galluzzo.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Gredos.
- Beccaria Lago, M. D. (1997). *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Bertini, G. M. y Acutis, C. (1970). *La romanza spagnola in Italia*. Giappichelli.
- Candelas Colodrón, M. Á. (2019). La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos. En S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta (Eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz* (pp. 145-166). Universidade da Coruña.
- Carreira, A. (1990). Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea, *Voz y Letra*, 1, 15-142.
- Chevalier, M. (1978). *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Crítica.
- _____. (1999). *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Ediciones Universidad Salamanca.
- Corsaro, A. (1999). Fortuna e imitazione nel Cinquecento. En C. Berra (Ed.), *I Triumph di Francesco Petrarca* (pp. 429-485). Monduzzi Editore.
- Cruz, A. J. (1990). The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century. En K. Eisenbichler y A. A. Iannucci (Eds.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (pp. 307-324). Dovehouse.
- Díez Borque, J. M. (1985). Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro, *Bulletin Hispanique*, 87(1-2), 47-87.
- Francalanci, L. (2006). Il commento di Bernardo Ilicino ai Triumph di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo, *Studi di Filologia Italiana*, 64, 143-154.

- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Fondo de Cultura Económica.
- Gargano, A. (2005). "Petrarca y el traductor". Note sulle traduzioni cinquecentesche dei *Trionfi*. En A. Gargano (Ed.), *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII* (pp. 123-139). Liguori.
- Haley, G. (2009). Hacia el canon poético de Vicente Espinel. Atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperados. En J. Lara Garrido (Ed.), *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (pp. 13-75). Fundación de la Universidad de Málaga (Analecta Malacitana).
- Hempel, W. (1986). El viejo y el amor: apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca. En A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans y J. Amor y Vázquez (Eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, 22-27 agosto 1983* (pp. 693-702). Istmo, 2 vols.
- Infantes, V. (14 mayo 2022). Pedro de Gracia Dei. *Diccionario Biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/73484/pedro-de-gracia-dei>
- Labrador, J. J. y R. A. Di Franco (2011). Hernando de Acuña. Transmisión manuscrita e impresa. En G. Cabello Porras y S. Pérez-Abadín Barro (Eds.), *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña* (pp. 21-42). Universidad de Santiago de Compostela.
- Lara Garrido, J. (2009). Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de nuevos textos. En J. Lara Garrido (Ed.), *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (pp. 77-155). Fundación de la Universidad de Málaga (Analecta Malacitana).
- Leonardi, L. (2014). Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione, *Medioevo Romano*, 38(1), 5-27.
- López del Castillo, D. (2013). Introducción. En D. López del Castillo (Ed.), C. de Castillejo. *Sermón de amores* (pp. 4-42). More Than Books.
- Mangas Navarro, N. A. (2020a). *La Criança y virtuosa dotrina de Pedro de Gracia Dei: estudio y edición crítica* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].
- _____ (2020b). La figura de Pedro de Gracia Dei: un bosquejo biográfico, *Estudios Románicos*, 29, 297-318.
- _____ (2020c). Transmisión textual y catálogo de la obra poética de Pedro de Gracia Dei, *Revista de Literatura Medieval*, 32, 191-214.
- _____ (2021). Los testimonios de la obra poética de Pedro de Gracia Dei: cronología y catálogo, *Criticón*, 141, s. p. <https://doi.org/10.4000/criticon.19100>
- Marino, M. C. (2006). Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane del *Canzoniere* e dei *Trionfi*. En M. Santoro (Ed.), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle tre corone* (pp. 51-76). Edizioni dell'Ateneo.
- Miola, A. (1895). *Notizie di manoscritti neolatini: mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Federigo Furchheim.
- _____ (1899-1900). *Catálogo topográfico descriptivo dei Manoscritti della Biblioteca Brancacciana*. 3 vols. (manuscrito).
- _____ (1918). *Catálogo topográfico-descriptivo dei manoscritti della R. Biblioteca Brancacciana di Napoli*. Lubrano.
- Molinero, A. (2022). Nuevos datos para la historia textual de la poesía áurea española: tres manuscritos en el fondo *Brancacciano* de la Biblioteca Nazionale di Napoli (noticia y textos), *Studia Aurea*, 16, en prensa.

- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española*. Guadarrama.
- Pacca, V. (1999). Varianti e postille di tradizione indiretta. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 323-341). Monduzzi Editore.
- Perea Rodríguez, Ó. (2007). Alta Reina esclarecida: un cancionero ficticio para Isabel la Católica. En L. A. Ribot García, J. Valdeón Baruque y E. Maza Zorrilla (Eds.), *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional Valladolid-Barcelona-Granada, 15 a 20 de noviembre de 2004* (II, pp. 1355-1383). Instituto Universitario de Historia Simancas, 2 vols.
- Periñán, B. y Reyes Cano, R. (2012). Introducción. En B. Periñán y R. Reyes Cano (Eds.), C. de Castillejo. *Farsa de la Costanza* (pp. 9-71). Cátedra.
- Recio, R. (1996). *Petrarca en la península ibérica*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Rodríguez-Moñino, A. (1968). *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Real Academia Española.
- _____. (1969). *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*. Universidad de Salamanca.
- Ruiz Pérez, P. (1997). La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario. En P. Fröhlicher y G. Güntertm (Eds.), *Teoría e interpretación del cuento: estudios* (pp. 191-219). Peter Lang.
- Sanabria, J. M. (2005). Introducción. En J. M. Sanabria (Ed.), J. de Bonilla. *Breve tratado de la paz del alma. Advertencias del Caballero de Gracia* (pp. 7-21). Ediciones Rialp.
- Tateo, F. (1999). Sulla ricezione umanistica dei *Trionfi*. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 375-401). Monduzzi Editore.
- Trombetta, V (2002). *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*. Vivarium.
- Varvaro, A. (1999). Il testo letterario. En P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro (Eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 Il Medioevo volgare* (I, pp. 387-422). Salerno Editrice.
- Vecchi Galli, P. (1999). *I Triumphi*. Aspetti della tradizione quattrocentesca. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 344-373). Monduzzi Editore.
- Volpi, C. (2005). Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze. *Storia dell'arte*, 112, 119-148.
- Fuentes Documentales
- Aquí comienzan diez maneras de romances con sus villancicos: y aquesta [sic] primero fue hecho al conde Oliva, s.l, s.a.* (BNE, R/2298)
- El cancionero de Juan de Escobedo. Ms. 330 Biblioteca Real Academia Española* (2004) (M. Rubio Áquez, ed.). ETS.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (1986) (J. J. Labrador, C. Á. Zorita y R. A. Di Franco, eds.). El Crotalón.
- Il Cancionero ms. brancacciano VA 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli* (2019) (A. Molinaro, ed.). ETS.
- Castillejo, C. de (2012). *Farsa de la Costanza* (B. Periñán y R. Reyes Cano, eds.). Cátedra.
- _____. (2013). *Sermón de amores* (D. López del Castillo, ed.), More Than Books (original publicado en 1542).
- Góngora, L. de (1998). *Romances* (A. Carreira, ed.). Quaderns Crema. 4 vols.
- "Hay una flor que con el Alba nace". Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)* (2019) (D. Castaldo, ed.). ETS.
- Hidalgo, G. L. (2010). *Diálogos de apacible entretenimiento* (J. Alonso Asenjo y A. Madroñal, eds.). PUV (original publicado en 1605).

Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana compilato da Alonso de Navarrete. Ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna (2005) (P. Pintacuda, ed.). ETS.

Petrarca, F. (2013). *Il codice Vaticano latino 3196* (L. Paolino, ed.). En F. Petrarca. *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi* (pp. 755-889). Mondadori.

Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March (2011) (J. J. Labrador y R. A. Di Franco, eds.; con unos estudios de Á. Alonso, J. I. Diez, C. Maurer y J. Montero). Frente de Afirmación Hispanista.

Santa Cruz, M. de (1997). *Floresta española* (M. P. Cuartero y M. Chevalier, eds.). Crítica (original publicado en 1574).

Timoneda, J. (1990). *Sobremesa y Alivio de Caminantes* (M. P. Cuartero y M. Chevalier, eds.). Espasa-Calpe (original publicado en 1569)



ESTUDIOS LITERARIOS

THE STUDY OF LITERARY TOPOI AS AN AREA OF COMPARATIVE
LITERATURE: THE CASE OF “MURDER FOR LOVE”

EL ESTUDIO DE LOS TÓPICOS LITERARIOS COMO ÁREA DE LA LITERATURA
COMPARADA: EL CASO DEL “ASESINATO POR AMOR”

ZAHRA NAZEMI

Universidad Razi y Universidad de Córdoba

ep2nanaz@uco.es

ORCID: 0000-0002-9743-9444

Recibido: 31-03-2022

Aceptado: 04-07-2022

ABSTRACT

This article aims to examine the position of literary topoi in the field of comparative literature using Escobar (2000) and Laguna Mariscal's (1999) definition of topoi. One of the requirements for distinguishing a topos from similar literary terms is its recurrence in literary history from the classical tradition towards modern literature. As a result, the study of literary topoi always constitutes evolution, development, and comparison. To show this in practice, we introduce “murder for love” as a literary topos and trace its development in Eugene O'Neill's tragedies *Desire Under the Elms* (1924) and *Mourning Becomes Electra* (1931). The results of the study validate the necessity of comparison (in the sense of looking for parallel structures or syntaxes) when examining literary topoi. Consequently, when analyzing the development of “murder for love” in O'Neill's plays, it is essential to look for its architextual relationships with classical texts, such as Medea narratives.

Keywords: literary topoi, comparative literature, classical reception, Eugene O'Neill, murder for love.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo examinar la posición de los tópicos literarios en el campo de la literatura comparada partiendo de la definición de los tópicos literarios de Escobar (2000) y Laguna Mariscal (1999). Uno de los requisitos para distinguir un tópico de términos literarios similares es su recurrencia en la historia literaria desde la tradición clásica hacia la literatura moderna. En consecuencia, el estudio de los tópicos literarios

siempre implica evolución, desarrollo y comparación. Para mostrar esto en la práctica, presentamos el “asesinato por amor” como un tópico literario y analizamos su desarrollo en las tragedias de Eugene O’Neill *Deseo bajo los olmos* (1924) y *A Electra le sienta bien el luto* (1931). Los resultados del estudio validan la necesidad de la comparación (en el sentido de buscar estructuras o sintaxis paralelas) al examinar los tópicos literarios. En consecuencia, al analizar el desarrollo del “asesinato por amor” en las obras de O’Neill, es fundamental rastrear sus relaciones architextuales con los textos clásicos, como las narraciones de Medea.

Palabras clave: tópicos literarios, literatura comparada, recepción clásica, Eugene O’Neill, asesinato por amor.

1. INTRODUCTION¹

Despite the postmodernist approaches to literary theory which claim the impossibility of distinguishing literary terms and the overlapping of some of the crucial concepts of literary criticism, in the last few decades, critics have strived to illuminate the definition of topoi. Most of the relevant studies follow Curtius’s *European Literature and the Latin Middle Ages* (originally published in 1948), which introduced the idea of topoi as “a category of literature” (Gómez Luque 2018: 20). For Curtius, topoi were “rhetorical commonplaces” (1983: xii) whose function was to help the author direct the reader towards the subject-matter (79). In fact, a great part of Curtius’s work was dedicated to his consideration of “recurrency” as a fundamental requirement of a topos (Scholz 1986: 170)². However, his discussion lacked “theoretical rigor” (Curtius 1983: xvii), since he did not specify the distinctions between a topos and similar terms, nor clarified its characteristics. This motivated the later critics to try to delineate Curtius’s practice. Aguiar e Silva (1972), Leeman (1982), Escobar (2000 & 2006), and Laguna Mariscal (1999 & 2014) are among the most important literary scholars who have tried to propose more precise definitions of topoi following Curtius’s approach³.

In his *Teoría de la literatura*, for example, Aguiar e Silva introduced literary topos as “the schemes of thought, sensitivity, argumentation, etc., that pass from one literature to another and from generation to generation, and that tend to crystallize in stereotype or cliché” (1972: 390). Leeman, similarly, offered a short

¹ The author is deeply indebted to Professor Gabriel Laguna Mariscal for his insightful suggestions and to Mr. Graham Clarke for the stylistic revision of the article.

² Scholz argues that Curtius’s objective was actually to emphasize the “factual continuity of European literature, and thus European culture in the face of the rise of fascism” through the analysis of literary topoi as recurrent “semantic units”, which were “the only relevant element in the abstract model of European literature” (1986: 177).

³ For a history of scholarship on topoi after the publication of Curtius’s book, see Gaycken (1976: 1-15). López Martínez (2007) also examines the concept of literary topoi following Frenzel’s definition of motifs and analyses their position in the theories of comparative literature.

definition of topoi as “a literary treatment of a certain idea in such a way that the cultured reader discerns a certain tradition pattern” (1982: 189). These two definitions distinguish some specific traits of a topos, such as content, structure and tradition (see Gómez Luque 2018: 45-50). The final part of Leeman’s statement follows Curtius’s explanation of the rhetorical function of literary topoi in antiquity (see Curtius 1983: 79 and López Martínez 1990: 167)⁴. Although these definitions are illuminating, their scope lacks applicability for not offering concrete examples or case-studies.

The publication of scholarly essays by two Spanish professors, Ángel Escobar (2000 and 2006) and Gabriel Laguna Mariscal (1999 and 2014), has eliminated some of the obscurities in defining literary topoi and applying them to classical and modern texts. Escobar analyzes their history and definition from a linguistic point of view. To him, a literary topos should meet several requirements: it should be anonymous, not belonging to any particular author or specific artistic production⁵; it should be universal, with a certain “conceptual density”; and it should be traditional or recurrent, including both originality and the imitation of traditional themes⁶. Literary topoi should have a “variable extension”, although they tend to be brief. They are distinguished by their conceptual character and rhetorical function “often of persuasion or invitation to action” (2000: 137-142. See also Gómez Luque 2018: 50).

Similarly, according to Laguna Mariscal, three factors distinguish a literary topos: its possession of semantic content — an idea, image, or plot scheme — that is neither too general nor too particular and an underlying ideology; its realization within a specific, perceptible, and definable literary form (with respect to structure, line of argument, rhetorical form, style, and lexical imagery); and its development from the classical tradition towards modern times (1999: 201; 2014: 27-30). Despite the fact that these critics utilize different linguistic or philological approaches to the definition of topoi, the characteristics they offer seem to refer to similar domains of literary criticism⁷. The table below demonstrates the ways in which their ideas could be correlated:

⁴ Similarly, Márquez considers a rhetorical topos as a means for understanding the subject and detecting the formal arguments (2002: 254-255).

⁵ Greene points to the same issue. According to him, the origin of a topos does not matter; what matters is “to recognize its conventionality”, that is “to know it as a product of history” (1982: 50).

⁶ According to Escobar, the current concept of a literary topos was “fully prefigured [...] in ancient times” (2006: 7). See also Highet, who considers the modern world (including literature) a continuation of the classical Greek and Roman tradition (1951: 1-21).

⁷ Both critics try to apply their definition of topoi to literary texts (Escobar 2018 and 2019; Laguna Mariscal 2013, 2014 and 2019).

Table 1.

Comparison of Laguna Mariscal and Escobar's definition of topoi

Laguna Mariscal (1999 and 2014)	Escobar (2000)
Conceptual content	Conceptual character
Literary form	Variable extension
Evolution in literary history	Anonymity and tradition
Recurrence in literature	Universality
Underlying ideology	Rhetorical function

Thus, whenever we try to investigate the presence of a topos in a modern text, we should first make sure it fulfills certain requirements. In other words, we need to validate that we are dealing with a topos and not a similar concept, such as a theme or a motif. In a recently published article, Nazemi *et al.* (2022) investigate the similarities and differences between literary topoi and other key concepts of literary criticism. According to this study, topoi and motifs share several similarities since both are universal or recurrent elements, have a similar level of concretion, and, in some cases, share the same structural level. Distinguishing a topos is possible by validating its requirement of “tradition”, that is, development from the classical literature (2022: 196-198)⁸. This is what Laguna Mariscal calls “recurrence in the history of occidental literature” (1999: 201) or “reception” (2014: 30), and what Escobar deems “traditional” (2000: 139)⁹.

Clearly, it is not possible to trace all the representations of a topos in literature even if we limit our scope to a given historical period or genre. To validate the “recurrence” of a topos, it is sufficient to give some examples to show that it has been a dynamic element of the literary tradition. Here one simple conclusion could be made: all topoi are motifs with an origin in antiquity, but not every motif could be considered a topos. Taking the given definitions by Escobar and Laguna Mariscal into account, a question arises: if we analyze the development of a topos in a given text, are we dealing with the approaches of comparative literature?¹⁰ In the present

⁸ Seigneuret (1988: xxi), Márquez (2002: 254-255), and López Gregoris (2021: 707-715) have also illuminated the distinctions between topoi and other similar terms, such as themes and motifs.

⁹ One of the significant flaws in the scholarship related to topoi is limiting its scope to Western literature, which is in contrast to its universal character. This problem requires extensive research beyond the scope of the present study.

¹⁰ In an interesting monograph titled *El tópico literario: teoría y crítica*, López Martínez highlights the position of topoi in the field of comparative literature using a variety of literary perspectives (2007: 48-108). In the present article, however, we consider this question from a different point of view by using the definitions of topoi proposed by Escobar and Laguna Mariscal, which are detailed interpretations of Curtius's approach.

article, we intend to answer this question and locate the position of literary topoi in the realm of comparative literature studies by using the two definitions discussed earlier.

2. LITERARY TOPOI AND COMPARATIVE LITERATURE

As many critics have argued, the analysis of literary topoi in different texts follows the approaches of thematology, which is itself an area of comparative literature.¹¹ Thematology deals with “the transnational spreading and evolution of homogeneous topic, motif, and theme” (Cao 2013: 169). Since its goal is the “diachronic analysis” of the function of thematic elements that operate as “intertextual connectors” across national, cultural or linguistic borders¹² (Gómez Luque 2018: 26), it implies a historical approach (including evolution and comparison), which are the key elements of comparative literature studies¹³. As Cao further explains,

As a branch of Comparative Literature, thematology tries to break the boundaries of space and time and synthesizes various national cultures. It focuses on the spread, evolution, cause of formation of the same subject matter, motifs, themes among the international literatures, and the different treatments by different authors. And thus we can deeply understand the different styles and achievements of different writers, their own characteristics of different ethnic literatures, as well as communications and impacts among different ethnic literatures (2013: 69).

This is exactly what the approaches of literary topoi also try to achieve: the diachronic analysis of architextual relationships¹⁴ between the texts which share the same structure. Consequently, a modern text which encompasses a topos has an architextual relationship to all the other texts (classical or modern) which incorporate the same topic syntax. In the context of the analysis of literary topoi, this syntax is the “form” discussed by Laguna Mariscal (1999: 207). For example, as we will see later in this study, the literary topos of “murder for love” comprises five chronological stages and possesses an intermediate level of semantic content. The

¹¹ Sinha refers to the position of topoi in thematology (2021: 52-69). See also López Martínez's chapter on the position of topoi as “the common place” in thematology (2007: 47-56). Domínguez, *et al.* highlight the role of thematic units in comparative literature studies since they link a literary work to other works (2015: 69).

¹² According to Gómez Luque, thematology deals with elements that constitute recurrences through various literary texts in different cultural traditions (2018: 26).

¹³ Seigneuret argues that thematology possesses an eminent position in comparative literature (1988: xviii). Similarly, Altenburger considers thematology a “subfield” of comparative literature (2009: 53). Elstein and Lipsker suggest that comparative literature has borrowed some elements from thematology (1995: 96). See also Naupert (2001: 13-23).

¹⁴ According to Gerard Genette, architextuality refers to “the relationship of inclusion linking each text to the various kinds of discourse of which it is a representative” (1997b: xix).

same syntax can be found in works from different linguistic, historical, or cultural backgrounds. This justifies the necessity of comparison or opposition¹⁵.

Furthermore, as discussed earlier, a topos should fulfill several requirements, one of which is its recurrence in the classical tradition and its development towards modern literature. For this reason, an investigation of the development of the topos in different literary narratives (including both classical and modern texts) as well as a comparison of the parallel structures in the representations of the topos is a necessity. This leads to another conclusion: that thematology belongs to comparative studies since it highlights the “external relations of the texts” as well as their “aesthetic nature” (Cao 2013: xxiii). Obviously, both fields of literary criticism constitute comparison in accordance with the principles of the French and American schools of comparative literature¹⁶. Thus, an examination of a diachronic relationship between the texts that incorporate variations of a literary topos corresponds to the objectives of comparative literature studies.

Laguna Mariscal’s three-fold definition of comparative literature can help us understand this better. Accordingly, comparative literature includes three modalities (1994: 283):

1. A diachronic approach that links literary works of the same language, but belonging to successive temporal stages.
2. A diatopic approach whose objective is to compare literary texts that are produced close in time, but belong to different languages.
3. An approach that contrasts works that belong to different temporal and linguistic spheres simultaneously.

If we intend to validate the authenticity of a topos in a given text, we should look for its parallel structures in classical and modern texts. Thus, depending on the language or historical context of the production of the text, we deal with one of the principles mentioned above. This makes it fit into the realm of comparative literature. Now it is appropriate to show how these abstract terms can be applied in practice. To this end, we introduce the literary topos of “murder for love” and examine its development in Eugene O’Neill’s *Desire Under the Elms* (1924) and *Mourning Becomes Electra* (1931), taking their architextual relationship with some classical texts into consideration.

¹⁵ López Martínez considers this relationship even more interesting than the relationship between authors who may have a factual connection (2007: 11).

¹⁶ The French school deals with “the origin and influence” of a literary element while the American school approaches the “aesthetic comparison without restricting to the relations between facts and influence” (Cao 2013: 169).

3. "MURDER FOR LOVE" AS A LITERARY TOPOS

Love and death have a close relationship in world literature. There are lovers who commit suicide for an unrequited love or those who murder their rival. There are also lovers who wish for death when experiencing heartbreak without achieving it, or those who suffer lovesickness and finally die. "Murder for love" as a literary topos could be defined as the lover's act of murdering the beloved or someone who hinders the fulfillment of a relationship. As such, the lovers do not hesitate to eliminate those who impede the achievement of their desires (Librán Moreno 2011: 289).

The first characteristic of a literary topos regards its meaning. That is to say, a literary topos must have an intermediate semantic content (Laguna Mariscal 1999: 201) or a conceptual character (Escobar 2000: 140-141) that makes it similar to a motif (Nazemi *et al.* 2022: 197). "Murder for love" fulfills this requirement because it is not as general as a theme or subject, nor as specific as a sub-motif. The table below illustrates the semantic content of "murder for love":

Table 2.

Illustration of "murder for love" in terms of content

Level	Literary Terms	Example
General	Theme	Murder, love, death, etc.
Medium	Motif / Topos	Murder for love
Specific	Sub-motif	- Reasons behind murder (jealousy, revenge, removing obstacles, etc.) - Identification of the victim (beloved, rival, family member, etc.) - Used methods (poison, knife, shooting, etc.)

It is important to remember that literary topoi are not decorative components but argumentative elements with a "rhetorical function" to enrich the meaning of the text and reflect an opinion that the author tries to transmit to the reader (Escobar 2000: 142 and 2006: 11. See also Laguna Mariscal 2014: 27)¹⁷. The ideology behind "murder for love" is the overpowering nature of love in taking away reason and causing destruction in human life¹⁸.

The second requirement for the identification of a literary topos is the expression of this semantic content through a specific literary form (Laguna Mariscal

¹⁷ Escobar considers a topos as "a form of an already precluded trope" which causes "estrangement" in the reader, but also reminds them of other similar sequences (2019: 462).

¹⁸ That is the reason why the term "love" is sometimes used interchangeably with "madness" (Laguna Mariscal 2011: 367; Thornton 1997: 19-23).

1999: 201). “Murder for love” usually occurs in the context of tragic works (verse or prose) and comprises five chronological phases:

1. The lover’s excessive passion
2. His/her experience of an unrequited love
3. His/her madness and blindness to reasonable thinking
4. His/her decision to act
5. The action of murder

The appearance of the topos is usually accompanied by images of hatred, anger, frustration, and haste. The protagonist also demonstrates symptoms of madness.

Finally, the topos should show recurrence in literary history (Laguna Mariscal 1999: 201). It should be anonymous, but with a universal character (Escobar 2000: 137-138). We do not know the exact origin of “murder for love”, but we are aware of its frequent appearance in classical and modern texts. As mentioned earlier, since topoi are living elements of human experience and appear abundantly in literature and culture, it is impossible to trace all their representations. For this reason, we could refer to some significant texts to verify their traditional and universal character. Below we discuss the development of “murder for love” in works by Euripides, Virgil, and Ovid among classical texts, moving to Eugene O’Neill’s modern American tragedies as a sample to verify the authenticity of “murder for love” as a topos.

3.1. Committing murder to remove the obstacles to love

Lovers have various motivations for committing murder. One of the most important is to eliminate the obstacles to love, even if the victims are friends or family members (Librán Moreno 2011: 289). This topos occurs in Ovid’s *Metamorphoses*. In book 8, Scylla kills her own father to help her beloved achieve victory in war. According to this story, Scylla is madly in love with Minos in the midst of a war, so she considers patricide the best way to help Minos and prove her love:

et, puto, vincemur. Quis enim manet exitus urbem,
cum suus haec illi reserabit moenia Mavors
et non noster amor? Melius sine caede moraque
impensaue sui poterit superare cruoris (8.60-63).

Scylla considers her father the most important obstacle to their relationship and wishes he did not exist: “hunc ego solum / infelix timeo, solus mea vota moratur. / Di facerent, sine patre forem!” (8.70-72). Burning with love, she is ready to sacrifice whatever hinders her achievement of it: “Altera iam dudum succensa cupidine tanto / perdere gauderet quodcumque obstaret amori” (8.74-75). One night she

takes a purple lock of her father's hair as a token to offer to Minos in order to help him achieve power (75-80; see also Nugent 2014: 160).

Suasit amor facinus. Proles ego regia Nisi
 Scylla tibi trado patriaeque meosque penates.
 Praemia nulla peto nisi te. Cape pignus amoris
 purpureum crinem, nec me nunc tradere crinem,
 sed patrium tibi crede caput. (8.90-94)

Of course, in this story, Scylla's act is considered equal to patricide, "for she claims that she is in effect offering Minos her father's head, not just his hair" (Newlands 1997: 197). As Nugent contends, "Nisus's kingship depends upon a magical lock of purple hair", and Scylla's act signifies betrayal of her father and "handing over her city to the attacker" (2014: 160). Minos, frightened by Scylla's action, refuses to accept the gift and insults his lover, whom he now considers a monster of evil:

Scelerataque dextra
 munera porrexit. Minos porrecta refugit
 turbatusque novi respondit imagine facti:
 "Di te summoveant, o nostri infamia saeculi,
 orbe suo, tellusque tibi pontusque negetur.
 Certe ego non patiar Iovis incunabula, Creten,
 qui meus est orbis, tantum contingere monstrum". (8.94-100)

At the end, Minos achieves victory, but Scylla can never achieve love due to the crime of betraying her father and her country¹⁹

A similar case happens in Ovid's *Tristia* where the poet recounts the story of Medea's elopement with Jason. According to this story, Jason steals the Golden Fleece and flees with Medea and her younger brother, but is pursued by her father, King Aeetes. She fears capture, and so thinks of a wicked idea to distract Aeetes "et pater est aliqua fraude morandus ait" (3.9.20). Her plan is to murder her innocent brother, Apsyrtus, then cut his body into pieces and distribute them in different places. She believes that her salvation will be possible with the death of Apsyrtus: "vicinus inquit: 'hic mihi morte sua causa salutis erit'" (3.9.23-24).

protinus ignari nec quicquam tale timentis
 innocuum rigido perforat ense latus,
 atque ita divellit divulsaque membra per agros
 dissipat in multis invenienda locis,
 neu pater ignoret, scopulo proponit in alto
 pallentesque manus sanguineumque caput.
 ut genitor luctuque novo tardetur et, artus

¹⁹ For more interpretations of the myth see Valpy (1821: 37-39), Dixon-Kennedy (1998: 276), Kidd (1999: 88-89) and Franco (2014: 106).

dum legit extinctos, triste moretur iter. (3.9.25-32)

With her brother's murder, Medea can finally elope with Jason and gain his love. That is to say, "Medea's relationship to her brother was sacrificed in the interests of her relationship to Jason" (Edinger 1994)²⁰.

"Murder for love" meets the requirements of a topos through its revitalization in modern literature. Eugene O'Neill's twentieth-century American tragedy *Desire Under the Elms* (1924) presents an elaborated version of this topos in a modern rural context. It tells the story of excessive passion in an inappropriate context: Abbie falls in love with her son-in-law, Eben. It is hard to consummate the relationship because Eben resists her advances, but finally they unite, and a baby is born. Ephraim invites everybody to celebrate because he assumes that he is the father, but during the party a crisis breaks out. Ephraim and Eben have an argument, and Eben learns that Abbie has told Ephraim that Eben assaulted her²¹. This makes him shocked and outraged.

CABOT (EPHRAIM)—Ha? Ye think ye kin git 'round that someways, do ye? Waal, it'll be her'n, too—Abbie's—ye won't git 'round her—she knows yer tricks—she'll be too much fur ye—she wants the farm her'n—she was afeerd o' ye—she told me ye was sneakin' 'round tryin' t' make love t' her t' git her on yer side . . . ye . . . ye mad fool, ye! (*He raises his clenched fists threateningly.*)

EBEN—(*is confronting him, choking with rage*) Ye lie, ye old skunk! Abbie never said no sech thing!

CABOT—(*suddenly triumphant when he sees how shaken Eben is*) She did. An' I says, I'll blow his brains t' the top o' them elums—an' she says no, that hain't sense, who'll ye git t' help ye on the farm in his place—an' then she says yew'n me ought t' have a son—I know we kin, she says—an' I says, if we do, ye kin have anythin' I've got ye've a mind t'. An' she says, I wants Eben cut off so's this farm'll be mine when ye die! (*with terrible gloating*) An' that's what's happened, hain't it? An' the farm's her'n! An' the dust o' the road—that's your'n! Ha! Now who's hawin'? (1988a: III.ii.365)

Eben doubts the sincerity of Abbie's love: "So that's her sneakin' game—all along!—like I suspicioned at fust—t' swaller it all—an' me, too. . . !" (III.ii.365). He then insults Abbie and tells her what he heard:

²⁰ A more detailed account of this myth is given by Apollonius of Rhodes. See Bremmer (1997: 83-85).

²¹ The play echoes the myth of Hippolytus and Phaedra for the incestuous love of a married woman for her son-in-law, his rejection and her act of revenge. Abbie reports Eben to her husband, but regrets it and takes it back. See Bran (1999: 2820), Dowling (2009: 116), Neerudu (2020: 70), Piquer (2020: 118-119), Maleki *et al.* (2020: 127-129), Liapis (2021: 49) and Nazemi & Laguna Mariscal (2022). Many critics consider Euripides's *Hippolytus* and *Medea* as the main sources of influence for this play. See Sanders (1968: 490-499), Hays (1969: 423), Narey (1992: 49), Bloom (1995: 37-38), Brietzke (2001: 180), Madran (2006: 455), Bryer & Hartig (2010: 129), Práce (2012: 10), Bloom (2014: 253), Lambropoulos (2015), Majumdar (2016: 43), Hermann (2017: 59) and Dubost (2019: 132).

EBEN—(unheeding) Ye've made a fool o' me—a sick, dumb fool—a-purpose! Ye've been on'y playin' yer sneakin', stealin' game all along—gittin' me t' lie with ye so's ye'd hev a son he'd think was his'n, an' makin' him promise he'd give ye the farm and let me eat dust, if ye did git him a son! (staring at her with anguished, bewildered eyes) They must be a devil livin' in ye! T'ain't human t' be as bad as that be! (III.ii.366)

Abbie tries to explain the truth, but Eben is so furious that he does not listen. After a declaration of hatred, he gives up on his love (III.ii.367-368)²². Eben believes that the child meant Ephraim's property would pass to her after his death: "He'll steal the farm fur ye!" (III.ii.368). For this, he hates her. Abbie, however, is truly in love with Eben, and does not hesitate to regain his trust and love by any means. During the argument, Eben states that he wishes the baby had never been born: "I wish he never was born! I wish he'd die this minit! I wish I'd never sot eyes on him! It's him—yew havin' him—a-purpose t' steal—that's changed everythin'!" (III.ii.367). This gives Abbie an idea: to murder the child and prove that she did not have any material interests in the relationship with Eben. When Eben confesses that he loved her before the birth of the baby (III.ii.367) this makes her even more determined to commit infanticide. As a result, Abbie considers the child the only obstacle in their relationship. She declares her intentions to murder the baby, but is not taken seriously by Eben: "I'd kill him fust! I do love ye! I'll prove t' ye. . . !" (III.ii.368). By this, Abbie, "as a Medea figure" tries to take "fate into her hands" (Majumdar 2016: 48) and retain the lost love.

Later in the play, she commits infanticide. Feeling simultaneously frightened and victorious, she informs Eben about her act (III.iii.369). At first, Eben is shocked and enraged by the news and decides to inform the sheriff (III.iii.371), but his feelings change and he finally believes in Abbie's love and asks her for forgiveness (III.iv.374-375). Although at the end of the story they are taken away by the sheriff, with death most likely awaiting them, it is clear that with the infanticide Abbie was able to eliminate the obstacles to her love and achieve Eben's trust. The play ends with Abbie and Eben's declaration of love (III.iv.377)²³.

When reading this story and pondering the recontextualization of "murder for love", it is impossible to analyze the appearance of this topos without considering

²² In O'Neill's tragedies, lovers choose abandonment of the beloved as a reaction to their feeling of unrequited love. This attitude can be found in several plays such as *Anna Christie* where Matt leaves Anna when he hears about her past, or in *Mourning Becomes Electra* where Peter finds out about Lavinia's lies and decides to abandon her. Similarly, in *Beyond the Horizon* Andrew thinks of going on a sea journey when he realizes that Ruth has decided to marry his brother. See Nazemi (2022: 100) and Nazemi & Laguna Mariscal (2022).

²³ While the play begins with excessive passion and desire, the couple's relationship "is redefined [at the end] by their peaceful embrace before they head to jail in anticipation of their hanging". This signifies "a form of love that is freed from desire" (Dubost 2019: 137).

classical stories such as Medea's murder of her brother for the love of Jason or Scylla's patricide for Minos, which both include the same underlying structures. In this way, the analysis of the literary topoi fits into the realm of comparative literature. In fact, on various occasions, critics have mentioned Euripides's *Medea* as the main source of influence on this episode because in both stories a mother commits infanticide: "both are works of passionate hatred as well as love, and both center upon tragic victims rather than tragic heroes" (Narey 1992: 49)²⁴. Moreover, Abbie, like Medea, "kills what she loves" (Madran 2006: 457). Euripides's Medea murders her own children, as does Abbie; however, their motivations are quite different. Medea tries to take revenge on Jason's betrayal by murdering her own sons. She does not intend to conquer Jason's love and even plans her escape after the murder (Euripides, *Med.* 780-810). Abbie commits murder specifically to regain Eben's lost love (see Mahfouz 2010: 8).

ABBIE—(*clinging to his arm—with passionate earnestness*) If I could make it—'s if he'd never come up between us—if I could prove t' ye I wa'n't schemin' t' steal from ye—so's everythin' could be jest the same with us, lovin' each other jest the same, kissin' an' happy the same's we've been happy afore he come—if I could do it—ye'd love me agen, wouldn't ye? Ye'd kiss me agen? Ye wouldn't never leave me, would ye? (III.iii.368)

Perhaps it is better to consider Medea's fratricide in *Tristia* and Scylla's patricide in *Metamorphoses* as closer parallels to Abbie's pedicide in *Desire Under the Elms* since they share similar motivations (see Nazemi & Laguna Mariscal 2022). In the three stories, the lovers do not hesitate to sacrifice a family member to achieve their love, using the victim as a "scapegoat" (see Gupta & Mahal 2014: 197). The three lovers make this decision at a moment of crisis when it is the only remaining solution, performing it in haste without rational thought. Medea commits murder when she is afraid of being caught by her father, Scylla performs it before Minos achieves victory alone, and Abbie accomplishes it before Eben abandons her. Thus, the passionate lovers do not linger, and instead act on the spot. Abbie believes that by murdering the baby she will retain Eben's love, while Eben, like Minos, responds with anger and insults his lover. The lovers demonstrate their cruel side to their beloved by committing murder, which causes terror in their beloved.

Abbie, like Medea, is finally capable of achieving love: Jason marries Medea and Eben declares his love to Abbie. Nevertheless, as we will see, Medea's life with Jason does not last long, as is the case in O'Neill's tragedy, when the sheriff comes to arrest the couple. Jason betrays Medea for another woman and Minos abandons Scylla. Eben returns to Abbie and confesses his love for her, but only after he has reported her as a murderer. That is how Eben, like Jason and Minos, contributes to the termination of the relationship.

²⁴ Narey argues that O'Neill incorporates Medea's passion as well as its attachment to "the madde-ning fury of hate and the convoluted ecstasy of love" in his tragedy (1992: 49).

3.2. Committing murder to punish the beloved

Another motivation for the lovers to commit murder is to punish the beloved for their lack of faith. In *Medea*, Euripides tells the story of Jason's marriage to Creusa and his abandonment of Medea: "γυναῖκ' ἐφ' ἡμῖν δεσπότην δόμων ἔχει" (Euripides, *Med.* 694)²⁵. Medea is then exiled from the country so as not to be an obstacle to this marriage: "ὄλωλα: καὶ πρὸς γ' ἐξελαύνομαι χθονός" (704). But before this happens, she devises a plan. At the beginning of the tragedy, she laments this betrayal and asks Aegeus for help (750-755). Once she is assured of Aegeus's assistance, she has an idea: to kill the princess by sending her gifts that contain poison as well as slaughtering her children to cause pain to Jason (780-810). She justifies her plan with the idea that she should not allow anyone to scorn her for not having punished the wrongdoer:

τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
 λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
 οὐ δῆτ' ἔγωγε: χαίρετω βουλεύματα. (1046-1048)

She follows the scheme as planned. A messenger informs her about the death of Creusa and her father, King Creon, by poison (1165-1170) and fire (1185-1190).

ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη
 Κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὕπο. (1125-1126)

Then, the death of the two sons is announced before Jason arrives to rescue them: "παῖδες τεθνάσι χειρὶ μητρῶα σέθεν" (1309). The play ends with Medea and Jason's final conversation. Medea argues that Jason deserves to suffer this grief for his cruel act of betrayal: "σέ γε πημαίνουσ'" (1398). Jason insults her and considers her more savage than Scylla the Tuscan monster! (1342-1343).

οὐκ ἔστιν ἡτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή
 ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίου ἐγώ
 γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν δλέθριόν τ' ἐμοί,
 λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
 Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν. (1339-1343)

In Virgil's *Aeneid*, another representation of "murder for love" appears. This epic poem gives a short account of the love triangle of Orestes, Pyrrhus, and Hermione. Once Orestes is informed about Pyrrhus's marriage to Hermione, he bursts into anger and does not hesitate to murder the rival immediately:

²⁵ Seneca retells this story in a tragedy. Nussbaum argues that in Seneca's *Medea*, there exists a mixture of "justification and horror" in a way that the protagonist becomes a murderer due to love. Consequently, "The wife's intense, unabated love then produces an upheaval that leads to tragedy" (1994: 446). For an analysis of different Medea narratives see Thorburn (2005: 327-333).

Ast illum, ereptae magno inflammatus amore
 coniugis et scelerum Furiis agitatus, Orestes
 excipit incautum patriasque obruncat ad aras.
 Morte Neoptolemi regnorum reddita cessit
 pars Heleno, qui Chaonios cognomine campos
 Chaoniamque omnem Troiano a Chaone dixit,
 Pergamaque Iliacamque iugis hanc addidit arcem. (3.330-336)

Ovid's poetry also assimilates this topos. One good example is Polyphemus's murder of Acis in *Metamorphoses*. According to this narrative poem, the jealous lover kills the rival after seeing him accompanying his beloved. Similar to Medea whose purpose was to make her beloved grieve, Polyphemus's act leaves Galatea in pain and despair:

cum ferus ignaros nec quicquam tale timentes
 me videt atque Acin "video" que exclamat "et ista
 ultima sit, faciam, veneris concordia vestrae!"
 Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere
 debuit, illa fuit: clamore perhorruit Aetne.
 Ast ego vicino pavefacta sub aequore mergor,
 terga fugae dederat conversa Symaethius heros
 et "fer opem, Galatea, precor, mihi! ferte, parentes"
 dixerat "et vestris periturum admittite regnis!" (XIII. 873-881)

As mentioned earlier, the topos develops in modern literature. An example is the two murders for love in *Mourning Becomes Electra* (1931), a play cycle considered to be an imitation of Aeschylus's *Oresteia*²⁶. In the first play, called *Homecoming*, Christine murders her husband, Ezra Mannon, in order to facilitate her marriage to Adam Brant. This is similar to what happens in *Oresteia* among Clytemnestra, Aegisthus and Agamemnon²⁷. In the present study, we focus on the second murder in this trilogy, which is Orin's murder of his rival, Adam Brant.

In the second play, *The Hunted*, Orin (Ezra and Christine's son, serving as a soldier in the American Civil War) returns home. After hearing news from his sister Lavinia about a relationship between Christine and Brant, he bursts "into jealous rage" (2.I.958-959) and bitterly demands explanations from his mother and sister. Christine, however, refuses to confess the truth.

²⁶ Bigsby considers *Mourning Becomes Electra* "a self-conscious effort to recreate a modern Greek tragedy" (2018: xviii). For studies which refer to the reception of *Oresteia* in this modern trilogy see Hight (1951: 526), Asselineau (1958: 143), Williams (1966: 118-119), Raleigh (1989: 67-68), Khare (1998: 360), Fischer-Lichte (2004: 300-306), Törnqvist (2004: 233), Black (2004; 2005: 115), Dowling (2009: 364), Grafton *et al.* (2010: 10), Gray (2012: 428) and Wong (2019: 74).

²⁷ Many studies have been dedicated to the analysis of this murder and its relationship to the classical Greek tragedy. See Genette (1997a: 329), Scheaffer (2002: 338-339), McDonald (2003: 24-28), Dowling (2009: 369), Kabatchnik (2010: 314), McEvoy (2017: 119-120) and Liapis (2021: 41-42).

In different parts of the play, O'Neill provides information about the relationship between Orin and Christine based on passionate love and jealousy from both parties. In fact, in this three play cycle, each of the Mannon children, "is enamored of the opposite-sex parent" (Robinson 1998: 77), which causes obsessions and conflicts (see O'Neill 1988b: 2.I.959; 2.II.964 and 2.III.980). Christine also expresses her former love for Orin: "I loved you better than anything in the world!" (2.II.968), but now, having initiated an affair with Brant, she thinks of having Orin marry Hazel so that she can distract her son and flee with her love:

ORIN—(*without looking at her*) What's made you take such a fancy to Hazel all of a sudden? You never used to think much of her. You didn't want me going around with her.

CHRISTINE—(*coming forward and sitting across the table from him—in her gentle motherly tone*) I was selfish then. I was jealous, too, I'll confess. But all I want now is your happiness, dear. I know how much you used to like Hazel—

ORIN—(*blurts out*) That was only to make you jealous! (*then bitterly*) But now you're a widow, I'm not home an hour before you're trying to marry me off! You must be damned anxious to get rid of me again! Why? (2.II.967)

Later in the play, Lavinia finds an opportunity to tell her brother the whole truth and asks him to follow their mother when she goes to meet Brant. They do so and find Christine and Brant kissing and expressing love in a ship in East Boston. They also overhear them planning an elopement in a couple of days (2.IV.990-993). This is where the topos of "murder for love" appears. After Christine says goodbye to Brant and leaves the ship, Orin, "in a savage, revengeful rage" and "distorted with jealous fury" (2.IV.990), shoots the lover:

Orin steps through the door and with the pistol almost against Brant's body fires twice. Brant pitches forward to the floor by the table, rolls over, twitches a moment on his back and lies still. Orin springs forward and stands over the body, his pistol aimed down at it, ready to fire again. (2.IV.994-995)

It is important to note that Brant is not only Christine's lover, but also Orin's cousin. In fact, Brant is the son of Ezra's uncle David²⁸. In the past, David had fallen in love with a nurse and had to marry her because he made her pregnant, so Orin's grandfather kicked them out and rebuilt the house to eliminate the disgrace (1.I.906). This presents a similarity to classical stories, such as the murders of Medea or Scylla: in this play the lover (Orin) does not hesitate to kill a family member for the sake of love.

²⁸ Similarly, in Aeschylus's *Oresteia*, Clytemnestra's lover, Aegisthus, was also Agamemnon's cousin and bore "strong facial resemblance to Agamemnon and Orestes" (Alexander 1953: 923).

The motivation for this murder is to exact revenge upon the rival while also bringing grief to the beloved (or giving her a lesson). Unlike Aeschylus's Orestes, Orin does not seek to exact revenge on Brant or Christine for the murder of his father. In fact, his infatuation with Christine makes him hate Ezra to the extent that he is glad about his death: "I am glad, too! —that he has left us alone!" (2.II.968)²⁹. Moreover, Orestes murders Clytemnestra while Orin eliminates his rival. He precisely kills Brant to punish Christine for the betrayal and to discard the rival. As Diggins observes, "What drives Orin to despair is not that his mother has murdered his father but that she has taken a lover" (2007: 217).

The fact that Orin murders Brant immediately after finding him kissing his mother makes his act similar to Polyphemus's murder of Acis in *Metamorphoses*. Both lovers' fury and jealousy cause their madness and hinder rational thinking. Orin and Polyphemus do not hesitate to kill the rival the moment they find them accompanying their beloved. Moreover, both intend to cause pain to the beloved: Polyphemus commits murder in front of Galatea while Orin proudly informs Christine about Brant's death (2.V.1000). Furthermore, the only thing that consoles Orin after discovering Christine's lack of faith is murder. His motivations are also similar to Medea's assassination of the rival in Euripides's tragedy: he aims to punish his beloved and cause grief and regret in her life. Thus, Orin murders his rival with the same attitude as Polyphemus, but with Medea's intentions. However, unlike Medea, who did not demonstrate regret after the consequent murders, Orin's feeling of guilt and remorse cause his madness and final suicide (see Nazemi *et al.* 2022: 205-206).

4. CONCLUSION

The present article aimed to fill some gaps in the understanding of literary topoi by analyzing their position in the realm of comparative literature. Using the definitions proposed by Laguna Mariscal (1999) and Escobar (2000), it was argued that the conceptual and traditional character of literary topoi must be assessed through a comparison of literary texts. In other words, to verify the authenticity of literary topoi in given contexts, it is essential to examine the development or evolution of their syntax in different classical and modern literary works. Thus, the study of literary topoi follows the objectives of comparative literature for its inclusion of parallelism, development, evolution and comparison. This further produces archi-textual relationships between texts that incorporate similar topoi.

To demonstrate this in practice, the topos of "murder for love" was introduced, and its development in a number of classical and modern works belonging to different genres, such as those by Euripides, Virgil, Ovid and O'Neill, was studied. It

²⁹ Genette interprets Orin's act of murder from a similar point of view. According to him, Orin committed murder because "he could not bear Christine's affair with Brant". Therefore, "he acted not to avenge his father but seemingly to eliminate a rival" (1997a: 329).

is important to remember that literary topoi are universal in nature. Consequently, their representation is not restricted to Western literature. However, since the scope of the present study was limited, only a few significant examples from the Western tradition were selected to verify the recurrence of “murder for love” as a topos. Finally, the results of the study demonstrated the ways in which O’Neill’s tragedies establish architextual relationships with the aforementioned classical texts for the development of the “murder for love” topos.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Aguiar E Silva, V. M. de. (1972). *Teoría de la literatura*. Gredos.
- Alexander, D. (1953). Psychological Fate in Mourning Becomes Electra. *PMLA*, 68(5), 923-934.
- Altenburger, R. (2009). *The Sword or the Needle: The Female Knight-errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Peter Lang.
- Asselineau, R. (1958). Mourning Becomes Electra as a Tragedy. *Modern Drama*, 1(3), 143-150.
- Bigsby, C. (2018). Forward, in D. Palmer (Ed.), *Visions of Tragedy in Modern American Drama* (pp. xvi-xx). Bloomsbury.
- Black, S. A. (2004). ‘Mourning Becomes Electra’ as a Greek Tragedy. *The Eugene O’Neill Review*, 26, 166-188.
- _____. (2005). ‘Mourning Becomes Electra’ at 74. *The Eugene O’Neill Review*, 27, 115-125.
- Bloom, C. (1995). *American Drama*. St. Martin’s Press.
- Bloom, S. F. (2014). Eugene O’Neill. In J. H. Richards and H. S. Nathans (Eds.), *The Oxford Handbook of American Drama* (pp. 248-263). Oxford University Press.
- Bran, G. (1999). Eugene O’Neill. In F. N. Magill (Ed.), *The 20th Century O-Z: Dictionary of World Biography* (pp. 2819-2823). Routledge.
- Bremmer, J. N. (1997). Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus? In J. J. Clauss and S. I. Johnston (Eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (pp. 83-102). Princeton University Press.
- Brietzke, Z. (2001). *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O’Neill*. McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Bryer, J. R. & Hartig, M. C. (2010). *The Facts on File Companion to American Drama*. Facts on File, Inc.
- Cao, S. (2013). *The Variation Theory of Comparative Literature*. Springer.
- Curtius, E. R. (1983). *European Literature and the Latin Middle Ages* (W. R. Trask, trans.). Princeton University Press.
- Diggins, J. P. (2007). *Eugene O’Neill’s America: Desire under Democracy*. The University of Chicago Press.
- Dixon-Kennedy, M. (1998). *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. ABC-CLIO, Inc.
- Domínguez, C., Saussy, H. & Villanueva, D. (2015). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Routledge.
- Dowling, R. M. (2009). *Critical Companion to Eugene O’Neill: A Literary Reference to His Life and Work*. Facts on File.
- Dubost, T. (2019). *Eugene O’Neill and the Reinvention of Theatre Aesthetics*. McFarland & Company, Inc.

- Edinger, E. F. (1994). *The Eternal Drama: The Inner Meaning of Greek Mythology*. Shambhala Publications, Inc.
- Elstein, Y. & Lipsker, A. (1995). The Homogeneous Series in the Literature of the Jewish People: A Thematological Methodology. In F. Trommler (Ed.), *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich* (pp. 87-116). Rodopi.
- Escobar, Á. (2019). Fortitudo and sapientia: A Literary Motif in Medieval Hispano-Latin Chronicles and in Spanish Epic Poetry. *RILCE*, 35(2), 461-77.
- _____. (2018). El tópico de lugar o *argumentum a loco* en la épica española y en las crónicas hispanolatinas medievales. En M. Morrás (Ed.), *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 413-424). SEMYR.
- _____. (2006). El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 26, 15-24.
- _____. (2000). Hacia una definición lingüística del tópico literario. *Myrtia*, 15, 123-160.
- Euripides. (1994). *Medea*. In D. Kovacs (trans. & ed.). *Cyclops, Alcestis, Medea* (pp. 285-427). Harvard University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *History of European Drama and Theatre*. Routledge.
- Franco, C. (2014). *Shameless: The Canine and the Feminine in Ancient Greece*. University of California Press.
- Gaycken, H. B. (1976). *A Comparative Study of Topoi in Germanic and Romance Medieval Literature* [PhD dissertation], The University of Tennessee.
- Genette, G. (1997a). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, trans.). University of Nebraska Press.
- _____. (1997b). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, trans.). Cambridge University Press.
- Gómez Luque, J. A. (2018). *The Literary Topos of Love Seafare: from Classical Literature to Spanish Poetry of the Golden Age* [PhD dissertation], University of Cordoba.
- Grafton, A., Most, G. W. & Settis, S. (2010). *The Classical Tradition*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gray, R. (2012). *A History of American Literature*. Blackwell Publishers Ltd.
- Greene, T. M. (1982). *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Yale University Press.
- Gupta, T. & Mahal, R. (2014). Inheritance and Infanticide in Eugene O'Neill's *Desire Under the Elms*. *Research Scholar: An International Refereed e-Journal of Literary Explorations*, 2(3), 196-211.
- Hays, P. (1969). Biblical Perversions in *Desire Under the Elms*. *Modern Drama*, 11(4), 423-428.
- Hermann, S. (2017). *Reading and Interpreting the Works of Eugene O'Neill*. Enslow Publishing, LLC.
- Hight, G. (1951). *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford University Press.
- Kabatchnik, A. (2010). *Blood on the Stage, 1925-1950: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection: An Annotated Repertoire*. The Scarecrow Press, Inc.
- Kidd, M. (1999). *Stages of Desire: The Mythological Tradition in Classical and Contemporary Spanish Theatre*. The Pennsylvania State University Press.
- Khare, R. R. (1998). *Shakespeare, Eugene O'Neill, T.S. Eliot and the Greek Tragedy*. Mittal Publications.

- Laguna Mariscal, G. (2019). Ghosts of girlfriends past: development of a literary episode. In D. Romero-González, I. Muñoz-Gallarte & G. Laguna-Mariscal (Eds.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature* (pp. 123-138). Coimbra University Press.
- _____. (2014). Regalos para enamorar (munera amoris): un tópico literario de ayer y de hoy. En R. Moreno Soldevila y J. Martos (Eds.), *Amor y sexo en Roma: su reflejo en la literatura* (pp. 25-56). Universidad de Huelva.
- _____. (2013). Eres mi padre y mi madre: tradición literaria de un tópico amoroso atribuido a Jesús en el Evangelio. En L. Roig Lanzillota e I. Muñoz Gallarte (Eds.), *Liber amicorum en honor del Profesor Jesús Peláez del Rosal* (pp. 207-217). Ediciones El Almendro.
- _____. (2011). Riñas. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina: Siglos III a. C.-II d. C.* (pp. 366-369). Universidad de Huelva.
- _____. (1999). En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada: historia de un tópico literario. *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, 197-213.
- _____. (1994). Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas. *Anuario de Estudios Filológicos*, 17, 283-294.
- Lambropoulos, V. (2015). Eugene O'Neill's Quest for Greek Tragedy. In K. Bosher, F. Macintosh, J. McConnell & P. Rankine (Eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*. Oxford University Press.
- Leeman, A. D. (1982). The lonely vigil. A topos in ancient literature. In J. den Boeft & A. H. M. Kessels (Eds.), *Actus: Studies in honour of H. L. W. Nelson* (pp. 189-201). Instituut voor Klassieke Talen.
- Liapis, V. (2021). Prelude: Adapting Greek Tragedy: A Historical Perspective. In V. Liapis & A. Sidiropoulou (Eds.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge University Press.
- Librán Moreno, M. (2011). Muerte y amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorosos en la Literatura Latina: Siglos III a. C.-II d. C.* (pp. 287-290). Universidad de Huelva.
- López Gregoris, R. (2021). Tematología. En F. García Jurado (Ed.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (pp. 707-715). Guillermo Escolar Editor S. L.
- López Martínez, M. I. (2007). *El tópico literario: teoría y crítica*. Arco/Libros, S. L.
- _____. (1990). Tierra madre y hombre de barro: 'topoi' en la poesía de Vicente Aleixandre. *Anuario de estudios filológicos*, 13, 167-184.
- Madran, C. Y. (2006). The Ambivalence of Love and Hate in Desire Under the Elms: A Psychological and Mythological Approach. *The Journal of Selcuk University Social Sciences Institute*, 16, 449-458.
- Mahfouz, S. M. (2010). Tragic Passion, Romantic Eloquence, and Betrayal in Eugene O'Neill's Desire Under the Elms. *Studies in Literature and Language*, 1(3), 1-15.
- Majumdar, R. G. (2016). Laying Ella's Ghost: Sublimation of Incestuous Love in Eugene O'Neill's Desire under the Elms and A Moon for the Misbegotten. *The Eugene O'Neill Review*, 37(1), 41-56.
- Maleki, N., Nazemi, Z. & Laguna Mariscal, G. (2020). The Scheme of Potiphar's Wife: From Classical Tradition to Eugene O'Neill. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 24, 113-134.
- McDonald, M. (2003). *The Living Art of Greek Tragedy*. Indiana University Press.
- McEvoy, S. (2017). *Tragedy: The Basics*. Routledge.

- Márquez, M. Á. (2002). Tema, Motivo y Tópico. Una Propuesta Terminológica. *Exemplaria*, 6, 251-256.
- Narey, W. (1992). Eugene O'Neill's Attic Spirit: Desire Under the Elms. *The Eugene O'Neill Review*, 16(1), 49-54.
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Arco/Libros.
- Nazemi, Z. (2022). El amor no correspondido en las tragedias de Eugene O'Neill. En *Actas del X Congreso Científico de investigadores en Formación de la Universidad de Córdoba: El arte de investigar* (pp. 99-101). UCO Press.
- Nazemi, Z. y Laguna Mariscal, G. (2022). Eugene O'Neill: la tragedia clásica en versión moderna. *The Conversation (Spain)*, <https://theconversation.com/eugene-oneill-la-tragedia-clasica-en-version-moderna-182018>.
- Nazemi, Z., Maleki, N. & Laguna Mariscal, G. (2022). New Insights into Literary Topoi: A Study of 'Madness for Guilt and Remorse'. *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, 193-210.
- Neerudu, V. (2020). *Vain Hopes of the Human Race in Eugene O'Neill's Plays*. Lulu Press, Inc.
- Newlands, C. E. (1997). The Metamorphosis of Ovid's Medea. In J. J. Clauss & S. I. Johnston (Eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (pp. 178-210). Princeton University Press.
- Nugent, S. G. (2014). Passion and Progress in Ovid's Metamorphoses. In J. T. Fitzgerald (Ed.), *Passions and Moral Progress in Greco-Roman Thought* (pp. 153-174). Routledge.
- Nussbaum, M. C. (1994). *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton University Press.
- O'Neill, E. (1988a). Desire Under the Elms. In Bogard, T. (Ed.), *Complete Plays 1920-1931* (pp. 317-378). The Library of America.
- _____. (1988b). Mourning Becomes Electra. In Bogard, T. (Ed.), *Complete Plays 1920-1931* (pp. 877-1054). The Library of America.
- Ovid. (1892). *Metamorphoses* (H. Magnus, ed. & trans.). Gotha.
- _____. (1939). *Tristia* (A. Leslie Wheeler, trans.). Harvard University Press.
- Piquer, A. (2020). The Ages of Phaedra: Literature and Context. In V. Salvador & A. Sampietro (Eds.), *Understanding the Discourse of Aging: A Multifaceted Perspective* (pp. 107-130). Cambridge Scholars Publishing.
- Práce, B. (2012). *Vertiginous Relations in Eugene O'Neill's Desire Under the Elms & Mourning Becomes Electra* [Bachelor thesis, Charles University of Prague].
- Raleigh, J. H. (1989). Strindberg and O'Neill as Historical Dramatists. In M. Maufort (Ed.), *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama* (pp. 59-76). Rodopi.
- Robinson, J. A. (1998). The middle plays. In M. Manheim (Ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (pp. 69-81). Cambridge University Press.
- Sanders, T. A. (1968). *The Discovery of Drama*. Scott Foresman.
- Scheaffer, L. (2002). *O'Neill: Son and Artist*. Cooper Square Press.
- Scholz, B. F. (1986). Practical Justification in Literary Scholarship. In H. Remak (Ed.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature* (pp. 167-181). Gunter Narr Verlag.
- Seigneuret, J. C. (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1. Greenwood Publishing Group.
- Singh, B. (2016). *Three Tragedies*. Lulu Press, Inc.

- Sinha, M. (2021). Literary Influence: A Pivotal Aspect in the Domain of Comparative Literature. *PJAE*, 18(4), 5267-5272.
- Thorburn, J. E. (2005). *The Facts on File Companion to Classical Drama*. Facts on File, Inc.
- Thornton, B. C. (1997). *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Westview Press.
- Törnqvist, E. (2004). *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Valpy, A. J. (1821). *Elements of Mythology: Intended to Enable the Reader to Understand the Ancient Writers of Greece and Rome*. Clarks & Raser.
- Virgil. (1900). *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil* (J. B. Greenough, trans.). Ginn & Co.
- Williams, R. (1966). *Modern Tragedy*. Stanford University Press.
- Wong, E. (2019). *The Risk Theatre Model of Tragedy: Gambling, Drama, and the Unexpected*. Friesen Press.

Reseñas de libros

Val flores: *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid: Continta Me Tienes, 2021, 388 pp. ISBN: 978-84-122760-4-6

Este libro versa sobre el lenguaje, sobre cómo forma, informa y deforma; sobre el uso de una lengua que valoriza unas categorías y desprecia otras, hace existir y hace desaparecer ciertos cuerpos y ciertas experiencias. Es también un desafío de lectura que comienza por el desmontaje de una convención gráfica en torno al nombre propio. En *Interrucciones*, un ensayo de 2013, la autora ya proponía las minúsculas en el nombre propio como:

una estrategia de minorización del nombre propio, de problematización de las convenciones gramaticales, de dislocar la jerarquía de las letras, una apuesta al texto antes que a la firma de la autora, percibir el propio nombre como un espasmo de una ficción llamada 'yo', un yo deslenguado que funciona como eco de muchas otras voces, que reviste un tono singular en las ondulaciones del texto en el que no cesa de latir ese murmullo colectivo, contra la mayúscula como forma de la ley, una falta de ortodoxia que rige la escritura y sus regulaciones de la decencia, una territorialización del yo que pasa desapercibido, un error que impulsa el deseo de normalidad, una dislexia gráfica que interrumpe los enlaces de sentido, un deseo de designar una fuerza, un movimiento y no una persona, y contra toda justificación previa, porque me gusta verlo y sentirlo de ese modo (val flores 2013: 4).

El título del libro que nos ocupa aquí es programático y retoma una imagen de la escritora lesbiana Dorothy Allison: "Quiero ser capaz de escribir tan potentemente que pueda romperle el corazón al mundo y sanarlo" (p. 38). Se trata de derrumbar escrituras y teorías para poder recomponer relaciones inéditas que contemplen el acercamiento epistémico entre teoría y práctica. Se trata, también, para la autora, de crear nuevos modos de articular el deseo teórico, pedagógico, sexual y político que desafíen lo que flores llama "las definiciones normativas del hacer/saber" (p. 39). El devenir teórico de val flores convoca, pues, su activismo de disidente sexual, su experiencia pedagógica de maestra y la creación incansable de un lenguaje entreverado con la palabra y el cuerpo, en especial con el cuerpo lesbiano, clave y vínculo que recorrerá sus textos como lugar de reflexión, pensamiento y experiencia. Sin intención ni pretensión totalizante, la práctica y la teoría que la autora desperdiga en estas páginas son actos de resistencia al uso convencional de la lengua, son invitaciones a imaginar gramáticas afectivas, son asaltos a mano armada —de flores— al monopolio académico del conocimiento.

Este volumen reúne algunas de las embestidas —o irrupciones— que val flores ha acometido en los últimos años. El prólogo de marie bardet —que adopta también las minúsculas— cuyo tono y ritmo están en perfecta sintonía con los escritos que precede, hace hincapié en la sustancialidad del acto de la lectura lenta y atrásada —que llama a una *lectura lesbiana y del sur*— instauradora de una temporalidad trastocada y oblicua, a contrapelo de la linealidad que sostienen las narraciones de lo patriarcal y colonial. bardet propone una lectura “*en creux*”: la estrategia de la pregunta y del cuestionamiento como un hoyo, la palabra que opera como un taladro, las imágenes que, lejos de los ideales de transparencia y claridad, ahuecan en claroscuro y privilegian el resplandor fugaz a la claridad meridiana. En estos vaciamientos se acoge el deseo, el pensamiento y la piel-cuerpo-sexo en el ejercicio de la escritura.

Es esta articulación entre la lengua, la teoría, los sentimientos, las emociones y el pensar lo que organiza el libro, compuesto de diecisiete partes, de extensión y naturaleza variables. La mayoría son artículos publicados en revistas argentinas o chilenas, escrituras de intervenciones en paneles, conversatorios y mesas redondas, y un poema inédito. A pesar de del estallamiento de las formas practicadas, parece evidente que un escrito se nutre de otro, otorgando al volumen una coherencia tentacular. En todas y cada una de sus partes está presente la idea de huir de las categorizaciones totalizantes —de ahí los *modos fugitivos de hacer teoría* del título— para acercarse a la vinculación entre prácticas corporales, actos de pensar y maneras de escribir. Estos escritos, como lo expresa la autora, “son formas *fugitivas* de habitar la institucionalidad del saber, intentos de un pensar que va por las fronteras de la academia, de un estar sin ser parte” (p. 47). La *Introducción* se ocupa de plantear un marco teórico amplio y heteróclito, que la autora pone en diálogo con sus propias lecturas de teorías, políticas y reflexiones. Entre las referencias importantes que maneja la autora, mencionemos *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudios negros* (Madrid, Ed. Campechana Mental y El Cráter Invertido, 2017) de Stefano Harney y Fred Moten, que envían al modelo *fugitivo* que impregnan los ensayos y que hace también alusión al “sujeto en fuga lésbico” de Monique Wittig y la figura del cimarrón. Se trata de una “continua negación a reconciliarse con las modalidades del orden” (Harney y Moten: 243). Destaquemos también el trabajo de Ileana Diéguez, para quien buscar es “*exhumar nuevas formas de imaginar*” (p. 51), y que da una impulsión que flores recoge en la idea de que investigar no es iluminar sino construir una ficción (Ileana Diéguez, “Interpelar a escuridão. Olhar, excavar, exumar...”, en Carreira A. e Baumgärtel S. (org.), *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, Gramma Editora, 2019). La tercera referencia que rescato —pero hay muchas otras más que acompañan el gesto pensante de flores— es la de Eve Sedgwick, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad* (Madrid, Alpuerto, 2018), que alimenta su reflexión sureña y precaria sobre los vínculos entre cuerpo, poesía, lenguaje, sexo y pedagogía.

Las diecisiete esquilas de este volumen tienen, cada una, su tono poético, como toda teoría que se precie, y su lote de cuestionamientos. La primera, “Con los excrementos

de la luz. Interrogantes para una insurgencia sexo-política disidente”, la autora replantea la metáfora lumínica de la Modernidad y se decanta, en la misma vena metafórica, por un residuo de la luz con el que transforma su experiencia política en poética, esto es, “hacer del lenguaje un campo de intervención política y estética” (p. 82), experimentando con un lenguaje más opaco y marginal que habla de otros conocimientos y que la aleja “de la tecnocracia del decir” (p. 83). La insurgencia sexo-política se conjuga luego en “Decir prosexo”, postura política defendida por la autora en un texto que, por su retórica, se emparenta a un manifiesto y que sirve de cuestionamiento general a la moral social dominante y de marco de interpretación a la relación que propone la autora en sus escritos entre sexo-política-pedagogía de este mismo volumen.

El tiempo y la temporalidad, como experiencia subjetiva del cuerpo y la memoria, son el objeto de “Vivir en diferido. El fracaso lésbico del tiempo”, en torno a las ficciones normativas y al orden naturalizado de los cuerpos, que asocia la tecnología del género con la tecnología del tiempo. En la línea de Halberstam (*El arte queer del fracaso*, Madrid, Egales, 2018), flores recoge aquí su atracción por el pensar entre líneas y opaco, lento y rezagado, que atentan y desarman el relato optimista del individualismo liberal. Dentro de ese esencialismo temporal, histórico y lineal, flores reflexiona sobre la lesbiana masculina como un detenimiento, una anacronía (“Con luz propia. Una posible figuración para las masculinidades lésbicas”), como una figura denostada por la sociedad e inasumible —desde siempre— por el feminismo heterocentrado. La autora desarrolla la idea de masculinidad lésbica que considera amenazante, porque distorsiona lo masculino, se lo apropia y afirma una aspiración de poder (129). Así, el habla de val flores, su práctica feminista resistente, pasa por los lenguajes que ya evocamos —masculina, prosexo, lesbiana, maestra, precarizada—, y en “Febriles alquimias del cuerpo. Una poética excrementicia” la autora se interesa por los residuos del feminismo, trabajando con aquellos pensamientos que se descartan por falta de inteligibilidad, como corrientes minoritarias alejadas de las demandas al Estado, que construyen otros cuerpos y otros modos de vida, proponiendo la *tortillera* como un modo de saber que se opone a lo transparente, viril y comunicable. El trabajo del desmontaje del saber, y sobre todo del saber académico, flores lo expone en “Lesbiana: descontextualizar la cita académica”. Este breve ensayo hace hincapié en la dicotomía generalizada “activismo vs academia”. La autora pugna por considerar y traer el activismo dentro del espacio universitario y expone las diferentes maneras de articular “la desobediencia sexual de las lesbianas con las disidencias intelectuales y los indisciplinamientos políticos” (p. 179).

En “La intimidad del procedimiento. *Escritura, lesbiana, sur* como prácticas de sí”, val flores vuelve a conjugar tres ejes de su quehacer/ser, poniendo el acento en el riego que implica la formulación *lesbiana* en un contexto neofascista, y la posibilidad de fracasar y perder. Desde el activismo lésbico, la autora explora la escritura del *no saber* no para erigirla como dogma sino como fugaz posibilidad de pensamiento que se quiere cognitivamente proletario, afectivamente lumpen e intelectualmente artesano. Esta misma actitud vital sigue su curso en “El temor de la escritura: la *carroña* feminista”

que insiste en la escritura como un acto que desbarata la naturalización, que violenta los modos de hacer discursos, como un acto temible y amenazante, sobre todo en medios institucionales, y que la autora amplía y profundiza en “Lengua viva, disturbios somáticos, ¿deseo de normalización?” sobre normas lingüísticas y la convulsión que provocan en la lengua las irrupciones que desbaratan la estabilización del género. Flores se cuestiona aquí sobre la necesidad de no normalizar el uso de la “x” o de la “e”, para mantener viva la opacidad y la violencia del lenguaje, contra el poder sedante de lo normalizado. Profundamente anclado en el feminismo activista de la autora, los meandros que recorre su reflexión se detienen, a menudo, en su propia práctica heterodoxa, iconoclasta, estética y politizada. Así la describe, entre muchas otras cosas, en “Desafíos y provocaciones: el presente de los feminismos”, que traza el estado de la cuestión y vuelve a cuestionar el estado de euforia institucional, pero, siguiendo a Nelly Richard, apunta la necesidad de seguir sumando interrogantes, voces y significados al feminismo, a menudo contradictorios, que cuestionen políticas institucionales. Amplía en este ensayo el examen del feminismo desde las disidencias sexuales y la posición prosexo que defiende la autora —que ha sido especificado en un ensayo precedente— y que conjugará luego con dos preocupaciones constantes, la educación y la pedagogía, en tres ensayos de este volumen: “El derecho al gemido. Notas para pensar la ESI (Educación Sexual Integral) desde una posición prosexo”, “Saber es estremecer. Apuntes interrogativos para la descolonización sexo-educativa” y “Pequeñas economías del asombro. Narrativa, género y pedagogía”, que llevan el tema a regiones de interrogantes prohibidos que insertan las problemáticas propuestas en el campo de la filosofía, del sexo, de la epistemología y del deseo. Completan el volumen tres escritos en donde la lengua poética y pensante de Flores ofrece un territorio sin centros ni límites, para jugar y fabricar otras posibilidades con palabras si no nuevas, renovadas —más bien recauchutadas—, en las que se puede volver a encontrar el gesto libre, siempre interrogante y provisional de una autora/activista/escritora fuera de serie.

Apuntemos la ingente cantidad de fuentes bibliográficas y referencias, las precisiones de las citas y, dentro del movimiento de un pensamiento *en fuga*, la motivante interrogación que es su principal método de pensamiento, junto con el replanteo de preguntas desde un posicionamiento singular e inesperado. Val Flores contribuye no solo a aumentar el conocimiento sobre cómo se hace teoría, pensamiento y conocimiento, sino que, como Cixous, llama a crearlo y nos instiga “a inventar un idioma para entrar y salir de nuestra propia fragilidad y de nuestros imaginarios heridos, con la paciencia secreta de que toda insurgencia será labor de las palabras” (p. 90).

Gabriela Cordone
 Université de Lausanne
 gabriela.cordone@unil.ch
 ORCID: 0000-0002-9631-3815

Cristina Oñoro: *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente*. Barcelona: Penguin Random House, 2022, 495 pp. ISBN: 978-84-306-2441-6.

El 30 de mayo de 2019 el *Huffington Post* publicaba en su página web un artículo con el título “Doce camisetas feministas que querrás tener en tu armario”. Las doce camisetas con lemas feministas de distintas firmas que recogía el artículo confirmaban algo que intuíamos desde las históricas manifestaciones masivas del 8 de marzo de 2018: el feminismo estaba de moda, había pasado a ser un aspecto central del debate social en España. Un año antes, en 2017, *El País* había publicado un artículo en su sección de moda debatiendo si las camisetas feministas que estaban haciendo sus primeras apariciones eran algo realmente revolucionario o si se trataba de un mecanismo más de la industria textil para incrementar sus ventas (Ferrerro 2017). Ya se trate de un arma revolucionaria o de un ejemplo más de cómo el capitalismo es capaz de apropiarse de cualquier movimiento para sacar rédito económico, la entrada de las camisetas feministas en muchos armarios —puede que tú, lectora, tengas una, o que, incluso, la lleves puesta ahora mismo— nos sirve para contextualizar el nacimiento de *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente*, publicado a principios de 2022. El volumen, que ha visto la luz cinco años después de la llegada de las primeras camisetas feministas y de su consecuente debate, y cuatro años después de las manifestaciones históricas del 2018, es fruto del frenesí causado por el estallido del feminismo en España.

Las que faltaban. Una historia del mundo diferente es la camiseta que todas queremos tener en la mesita de noche, en el bolso en la playa, en el sofá para acompañarnos en las tardes del verano de 2022. No obstante, no se trata meramente de una lectura a la moda; no es este un libro cuyo valor radica en haber sido publicado en el momento adecuado en el lugar oportuno, cuando el feminismo gana en España y en occidente, en general, más seguidoras y aliados. Se trata de una lectura que va más allá del frenesí de este estallido —por no llamarlo *ola*— del feminismo. Su escritura durante la pandemia del COVID-19 ha dejado huella en sus páginas, las cuales están empapadas de una reflexión sosegada que nos invita a reflexionar con calma sobre su contenido y forma. *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente* encierra dos sentimientos: por un lado, la exaltación, la alegría de visitar la historia a través de las olvidadas en los libros de historia, el repaso y la reivindicación de las que faltaban; por otro, el análisis crítico y audaz de las mujeres que ha elegido Oñoro para narrar esta historia del mundo diferente.

Dejemos las camisetas a un lado y pongámonos ahora las gafas violetas para examinar el volumen, gafas que la propia Oñoro seguro ha llevado durante todo su proceso de investigación y escritura. Como en otras narrativas de carácter histórico, nuestra mirada crítica se dirige al abrir el libro para examinar el tipo de secuenciación escogida y la elección de los personajes históricos a reseñar. Oñoro se decanta por una organización cronológica clásica para dar cuenta de figuras ilustres femeninas a lo largo de la historia, cubriendo con ellas muchos siglos. Las narrativas individuales de cada protagonista se contextualizan de forma exhaustiva en su época, de forma que su lectura individual resulta ya significativa, con lo que el volumen, si bien está diseñado para ser leído en su totalidad, resulta también un estupendo manual de consulta para saber más sobre mujeres históricas específicas. Realizamos así un viaje cronológico en el que comenzamos buscando a Denny —de madre neandertal y padre denisovano, dos especies anteriores al *Homo sapiens*—, en el año 90 000 a. C., y alcanzamos el siglo XXI, con Malala Yousafzai, para soñar así juntas con las mujeres que vendrán, las que estamos criando y educando en la actualidad y que se sientan con nosotras en el sofá a ver *Frozen*, como la hija de la propia Oñoro, según ella misma cuenta en el libro, y las que llegarán en el futuro.

¿Quiénes son las que faltaban? Si los libros de texto realizan sus elecciones, tomadas muchas veces como esa verdad histórica inamovible que criticaba Foucault, Oñoro realiza las suyas propias, elecciones que la autora reconoce como fruto de “una selección personal” (p. 25), apuntando además que corresponde a sus lectoras completar la lista con “los nombres que faltan aún en este tapiz” (p. 25) en el que teje su narrativa. Por supuesto, las ausentes entre *las que faltaban* son muchas: Clara Campoamor, María Montessori, Frida Kahlo... Cada una de nosotras habríamos elaborado el índice de este libro de forma distinta. Oñoro elige a la prehistórica Denny, a Agnódice de la Antigua Grecia, a Cleopatra..., para hablar del poder en Egipto y de la reinención del personaje a manos de Shakespeare, a Juana de Arco, como representante de la Edad Media europea, a Malinche, para hablar de su papel fundamental como intérprete en la llegada de los españoles a América, a la pintora Sofonisba Anguissola, como ejemplo de mujer artista admirada por otros pintores cuyo nombre más ha resonado en los libros de historia del arte, a Wollstonecraft y Austen, como representantes del feminismo británico del siglo XVIII, a Curie y Kent, para ilustrar la vida y obra de mujeres altamente influyentes en la ciencia y política de los siglos XIX y XX, a Simone Weil y Rosa Parks, para introducir el papel de la mujer y la lucha feminista y racial en el siglo XX..., hasta cerrar con Malala Yousafzai. La selección (decolonial, racializada e incluso con menciones a la transexualidad o, al menos, a la posibilidad de la disidencia de género, en algunos casos) responde a las preocupaciones del feminismo contemporáneo.

No es en la individualidad de las historias de las protagonistas donde radica el que, a mi parecer, es uno de los puntos más atractivos del libro, sino en la voz que atraviesa todas las narraciones y que, a modo de hilo de hilvanar, da forma al conjunto. Oñoro nos habla de manera directa desde las páginas, examinando

la vida de sus protagonistas de forma ingeniosa, curiosa, divertida y sagaz, salpicando las narraciones de anacronismos —como las numerosas referencias al movimiento *Me too*—, de bromas y humor que acercan estas historias del pasado a nuestro presente, haciéndonos revisitarse la historia desde un lugar subjetivo y de crítica consciente. Pese a no aparecer en el índice y no contar, paradójicamente, con un capítulo propio, Virginia Woolf es otra de las protagonistas del libro, pues Oñoro se vale de constantes referencias a ella a lo largo de los capítulos. De hecho, la mención de otras muchas mujeres en las distintas narraciones evidencia la voluntad de la autora de hacer ver que todas formamos parte del mismo entramado, del mismo bordado, y que los avances de unas sirven de empuje para las otras. Oñoro hace dialogar a sus protagonistas y otras mujeres a través de sus páginas, proponiendo una conversación transhistórica que evidencia y celebra nuestra interdependencia. Nuestras historias se construyen solo parándonos a hombros de gigantas. Y no solo las gigantas son importantes: los cuidados y los actos de servicio ocupan un lugar reseñable en la narrativa, que no descuida señalar quién cuidó o acompañó a quien para que pudiese progresar, haciendo del éxito de estas mujeres una empresa compartida que nos hace reflexionar sobre nuestros propios esfuerzos y formas de convivencia en el siglo XXI.

Las que faltaban. Una historia del mundo diferente ilustra que el feminismo no es una moda ni el lema de una camiseta serigrafiada producida en serie, sino que, utilizando la metáfora que la propia autora emplea a lo largo de su obra y que ha servido para diseñar la bellísima portada del libro, el feminismo es un bordado que hacemos entre todas, elaborado con nuestras propias manos, con nuestras puntadas e, incluso, yendo aún más lejos, un bordado que debemos tatuar en nuestra piel para guiar a través de él nuestro paso por el mundo. Si bien las gafas violeta pueden perderse, quedarse arrumbadas en un cajón u olvidadas por descuido antes de salir de casa, el tatuaje que nos propone Oñoro nos recuerda que es imprescindible pasar lista en nuestros libros y ver quiénes son las que faltan para poder revisitarse nuestra historia y construir no ya una visión del mundo diferente, sino un mundo diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ferrero, C. (7 de marzo de 2017). La moda de las camisetas feministas, ¿a favor o en contra? *S Moda. El País*. <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/la-moda-de-las-camisetas-feministas-a-favor-o-en-contra/>
- Redacción El HuffPost. (30 de mayo de 2019). Doce camisetas feministas que querrás tener en tu armario. *Huffpost*. https://www.huffingtonpost.es/entry/camisetas-feministas-que-querras-tener-en-tu-armario_es_5cefb631e4b00cfa1966b865

Isabel Guerrero Llorente
 UNED, Instituto del Teatro de Madrid
 iguerrero@flog.uned.es
 ORCID: 0000-0003-2924-2970

Angélica Liddell: *Via Lucis*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes y Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, pp. 172. ISBN: 978-84-944176-3-4.

Hablar de espiritualidad, deidades y, concretamente, de la amada y el amado en el terreno de la mística occidental remite a una tradición de gran riqueza literaria. Aun así, las formas de trascendencia emergentes han trazado un espacio de estudio de innegable actualidad y la vigencia del campo lo mantiene abierto a las manifestaciones artísticas por venir. En este contexto, en el que se detecta una ampliación de dicho imaginario filosófico y cultural, más extenso y atento a todas las formas y prácticas de misticidad o espiritualidad contemporáneas, se enmarca el libro misceláneo *Via Lucis* de la artista multidisciplinar Angélica Liddell.

Definir *Via Lucis* conlleva dificultades si se pretende atender a su totalidad. Más bien, se asiste a una *suma* de textos: literarios, visuales, que proporcionan una aproximación a la mística en una edición, publicada en 2015, a dos manos entre las editoriales *Continta Me Tienes* y *Les Solitaires Intempestifs*, siempre pendientes de las novedades de la creadora catalana. Es más, el libro aglutina los mismos contenidos en dos idiomas, con la traducción de Christilla Vasserot, investigadora y traductora francesa que ya pertenece a la nómina habitual de profesionales que rodean a Angélica Liddell.

Via Lucis también es una miscelánea compuesta por ensayos reflexivos en el epígrafe “Mis ojos, blancos como tu esperma”, por poemas que integran el apartado “Via Lucis” o por entradas de diario en “Tercera Ofrenda. Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí)”. Por tanto, se trata de una muestra de la variedad de materiales que conforman la poética de Angélica Liddell. Mientras que la primera parte es dominada por la palabra, la última sección del volumen alberga el material visual, casi como un libro álbum. Más de sesenta páginas congregan un conjunto de fotografías bajo el título de “Autorretratos”. Así se nutre una poética visual (no escénica), apoyada principalmente sobre dos bases: las imágenes de sí y el trabajo en/sobre/desde el cuerpo.

No obstante, no se trata de un conjunto de materiales aislado de otras líneas de producción, sino que se entiende en su marco teórico contemporáneo y en su contexto poético concreto. Respectivamente, por un lado, repensar las implicaciones de la raíz *religare* y la espiritualidad artística en el terreno de la poesía cuenta con referencias actuales como las de Ada Salas, María Negroni, Chantal Maillard o Hugo Mujica. En paralelo, el aparato crítico actual ha estudiado y expandido sus nociones

respecto a la primitiva mística con las aportaciones de Giorgio Agamben, Michel Hulin y Mircea Eliade o, en contexto hispánico, Eugenio Triás, Amador Vega, Victoria Cirlot, Felipe Cussen y Javier Helgueta, entre otros. Por otro lado, las obsesiones de Liddell, generalmente organizadas en triadas, también ofrecen una base para reflexionar sobre la trascendencia. Cada una de las partes de su célebre *Trilogía del Infinito* (2016) ya asentaba sus inquietudes más actuales aunque, en los antecedentes de dicho ciclo, se localiza *Via Lucis*. Desde una perspectiva estructural, la portada y el índice ya apuntan al ciclo en que se inscribe dicha obra. Los nexos que vinculan este libro con otras textualidades se desenvuelven desde la “Primera Carta de San Pablo a los Corintios «Cantata BWV 4- Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles»”, recogida en el *Ciclo de las resurrecciones*. Igualmente, “Dicen que estoy viva. Dicen que Nunca Es La Muerte” comparte un sustrato común con *Dicen que Nevers es más triste*.

Cabe destacar que “Todo es santo” sirve de umbral para entrar en el mundo liddelliano, mientras ofrece un desplazamiento hacia el interior del libro, aunque no presente indicios prologales explícitos. De naturaleza ensayística, este preámbulo introduce dos vías de acceso: se glosa la máxima “Lo sagrado es el gran desafío a la razón” y, posteriormente, continúa “La sacralización del amado es el asunto principal de la mística. Esa distancia entre la vida poética y la vida calculada de lo cotidiano es LO MÍSTICO” (p. 11). Le sigue una observación más sobre lo que abrazar este amor implica: “Este libro responde a esa emancipación, a esa libertad de un alma presa” (p. 11). De una tradición ya subversiva, aquí se revela una relectura de lo sagrado entendido como liberación de dinámicas de dependencia (civil/ social) vital. Así, transitar hacia esa cierta “libertad” será una parte de la propuesta de la artista; la tensión se desarrolla en el eje de resistencia que hace (re)surgir los afectos, que deconstruye los conceptos del bien y del mal.

Aparte de fundamentar fricciones entre creación y destrucción (artísticas), vida y muerte (poéticas), el otro gran pilar sobre el que se construye esta “vía lucis” es la integración del amor. La mística implica cierta vivencia amorosa: entre la ausencia del ser amado y la entrega y la prisión que conlleva. No obstante, el lugar último siguen ocupándolo los afectos: “El amor es el MAL deseado porque permite la aparición de las emociones (la toma de conciencia de la vida), que al mismo tiempo supone la destrucción del hombre. Y la armonía se restablece en la muerte” (p. 11). Esto, de nuevo, entronca con el debate sentimiento y razón, así como con el lugar de la palabra —y en última instancia, de la poesía— en dicha articulación aparentemente conflictiva. En su aproximación a la mística, María Zambrano había señalado que “la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. [...] El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del logos en sí mismo al verterse sobre lo irracional” (1996: 47). En *Via Lucis* existe un intento de recuperación de la poesía como canto, como salmo para así reflexionar acerca de lo trágico, de lo mítico y del lugar de la escritura.

Simultáneamente, las líneas de la teatralidad contemporánea de Liddell se interesan en concreto por la convergencia del cuerpo y la carne. Lo corporal ha sido una

vía de estudio para los problemas de la humanidad, la estética e, incluso, para la necesidad de la trascendencia. Asimismo, señala Liddell lo íntimo como eje de acercamiento al horror, el dolor o la pérdida. En el caso de *Via Lucis*, se concentra sobre la ausencia, la desposesión o la espera de un “Otro”. Ahora bien, las dinámicas rituales y la liturgia ceremonial forman parte de su proyecto artístico al configurar tanto puntos de llegada como de partida y de mudanza, de devenir constante. A mayores, su trabajo escénico también alberga un deseo vital —y humano— que crea cierta imbricación entre vida poética-artística y vida civil, así como un acto de transformación en el acto de asistir al teatro.

Los poemas, los diarios y las reflexiones son dominadas por formas personales, generalmente en singular. Las dinámicas de enunciación (unidireccional) entre una voz femenina —“yo”— y una voz masculina —“tú”— configuran una mística de la “desmesura”, donde el “yo” se asimila a “la que espera”, “la abandonada”, “la amante”, aunque no se eluden ciertas formas clásicas. Como San Juan de la Cruz señalaba: “mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura” (2011: 312). Por otra parte, la composición *Jesus bleibet meine Freude* de Johann Sebastian Bach, presente en *Esta breve tragedia de la carne*, se cierra con un memorable “no te quiero fuera de mi corazón ni de mi vista” (2016: 26).

Este libro —poemario, diario, álbum— contribuye a renovar un espacio vigente de aproximaciones literarias y espectaculares a otras formas de espiritualidad. Más específicamente la mística de Liddell alberga referencias a la Biblia o a otros creadores de la tradición mística. No obstante, conviene destacar a otras referencias transversales como Ingmar Bergman o William Blake, ya mencionados en el libro *per se*, o a otras menos manifiestas como Sylvia Plath o, naturalmente, Emily Dickinson.

En suma, *Via Lucis* no solo supone un coherente ejercicio de dilatación del cuerpo de la poética mística liddelliana, sino que también las textualidades híbridas que presenta pueden ser consideradas la materia prima de una línea aún en exploración. Así, esta obra es un volumen fundamental para acercarse al complejo universo de Angélica Liddell, una creadora que continúa preguntándose obsesivamente por aquello que agita la existencia humana sin tem(b)lores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ruiz Casanova, J. F. (Ed.) (2011). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Cátedra. Letras Hispánicas.
- Liddell, A. (2015). *Via Lucis*. Continta Me Tienes.
- _____ (2016). *Trilogía del infinito*. Continta Me Tienes.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Cristina Tamames Gala
 Universidad de Santiago de Compostela
 cristina.tamames@usc.es
 ORCID: 0000-0002-2379-9957

Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra (comp.): *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron, 2020, 549 pp., ISBN: 978-956-9498-39-8.

Una nueva antología sobre textos dramáticos del teatro chileno ha sido editada: *Evidencias. Las otras dramaturgias* (2021), un manojo de, al menos, 540 páginas, cuya particularidad ha sido concentrar textos dramáticos de mujeres chilenas durante el siglo XX y principios del siglo XXI (año 2000), en su mayoría desconocidas hasta el momento de su publicación. Su llegada, que comprendía un lanzamiento y muchos encuentros prometedores durante el primer y segundo año de la crisis sanitaria, nos ha dejado, en cualquier caso, un excelente pasatiempo; la lectura amena, y el descubrimiento del universo de doce dramaturgas que, en un contexto teatral dominado por hombres, se colaron como agua entre los dedos durante el siglo pasado y no se documentaron como era debido dentro del ancho espectro del teatro chileno contemporáneo.

El ambiente literario y teatral en el mundo hispánico se estaba ya remeciendo por las publicaciones y encuentros de diversas organizaciones, grupos, editoriales y, principalmente, por mujeres investigadoras, actrices y dramaturgas que, desde hace por lo menos cinco años, han hecho emerger distintas y numerosas voces ausentes del teatro escrito por mujeres. Ejemplos de algunas de estas manifestaciones son *Rituales de Tinta. Antología de dramaturgas mexicanas* (2019), la celebración de la Asamblea de Mujeres Dramaturgas en Montevideo (2019), Uruguay y, en el extremo sur del continente americano, el proyecto de investigación de tres actrices e investigadoras teatrales del grupo llamado NICE (Núcleo de investigación y creación escénica), que tuvo por primer lanzamiento la antología que nos ocupa: *Evidencias. Las otras dramaturgias*, editada por Ediciones Oxímoron, ilustrada por Francisca Veas y compilada por Patricia Artés, Maritza Farías y Lorena Saavedra.

Las investigadoras recientemente mencionadas acusan en su nota de intención una “insuficiente profundidad y visibilidad” otorgada a la dramaturgia escrita por mujeres y a la consecuente “falta de incorporación de sus obras en antologías dramáticas” (Artés *et al.* 2020). Estas afirmaciones, tan difíciles de contradecir, conforman, a mi juicio, una verdad de inconmensurables dimensiones, que quien ose de relativizarla no solo pecaría de atrevido, sino de cómplice con el silenciamiento de estas voces fundamentales de un teatro chileno que, con firmes exponentes durante el siglo anterior; se quedaría, sin embargo, cojo en su intento de inscribirse

dentro del espectro de la contemporaneidad. El teatro chileno de la época posmoderna no podría apreciarse como tal omitiendo estos enjambres femeninos de creación, acción y pensamiento.

Comprender este posicionamiento implica considerar también la posibilidad de interrogar estos textos y determinar qué vienen a aportar estas voces femeninas supuestamente silenciadas del teatro chileno, y sobre qué nuevos temas y bajo qué formas aparecen. Estas y otras preguntas concernientes al rol de la mujer y de lo femenino, en el universo y en la institución teatral, nos proponemos desarrollar en la presente recensión, de modo tal que nos aproximemos crítica y reflexivamente a estas nuevas escrituras; que si bien no tan nuevas, al menos, innovadoras; al haber sido recientemente rescatadas de la vorágine y el desorden del teatro masculino del siglo XX.

El grupo Nice parte esta investigación con una búsqueda bibliográfica que arrojó un catálogo de ciento diecinueve obras escritas por mujeres a partir del año 1910, entre las cuales solo quince no logran, por el momento, ser recuperadas. Entre estas últimas, algunas pertenecen a la célebre escritora en lengua castellana Isabel Allende, quien precisa que sus textos “se perdieron en el trasiego del exilio, la inmigración y la vida no más” (Allende 2020), según citan las compiladoras. Lo importante de destacar aquí es la complejidad del trabajo investigativo, cuyo segmento histórico atraviesa momentos gravitantes de la historia de Chile, recogiendo la época anterior y posterior a la profesionalización del teatro chileno, por ejemplo, y también la última dictadura que asoló al país y que afectó tan gravemente a la producción cultural chilena.

El prólogo que antecede a la antología es justamente donde las compiladoras dan a conocer los resultados del trabajo de investigación y donde precisan los criterios de selección para los textos dramáticos escogidos. En aquel prólogo afirman, de manera muy franca, no operar bajo los preceptos de competencia entre los textos. No pretenden elegir lo más representativo del drama chileno del siglo XX ni tampoco hacer una distinción a partir de una selección antojadiza sobre los “mejores” textos cuyas estructuras dramáticas sean las más complejas o interesantes. Lo importante en su selección reside en que las dramaturgas escogidas dan cuenta y denuncian “la condición de la mujer como sujeto” y que esta selección se realiza “desde una perspectiva de género” (Artés *et al.* 2020).

Lo anterior cobra doble importancia cuando la lectura de estas obras nos permite observar la escalada del pensamiento feminista en Chile. Las obras elegidas no se reducen únicamente a mostrar las mujeres como protagonistas del universo de la fábula de cada obra, sino que dan cuenta, además, del auge del feminismo en Chile a lo largo del siglo XX, lo que también había sido casi completamente omitido en antologías anteriores. Según las palabras de las compiladoras, estas dramaturgas “van abandonando los preceptos religiosos y comienzan a observarse personajes que se piensan a sí mismas desde sus pulsiones sexuales y amorosas” (Artés *et al.* 2020). El abandono de estos preceptos permitirá entonces el encadenamiento

de nuevas temáticas donde sus protagonistas “hablarán del amor libre, del divorcio, de ser madres solteras, de las violaciones, los maltratos y las heridas del pasado” (Artés *et al.* 2020), entre muchos otros temas.

Una de las cosas que más me interesa destacar del trabajo realizado por el equipo investigador que dio a conocer esta antología, además de su perspectiva feminista, es el sentido crítico con el que se analizan los temas fundamentales del teatro del siglo XX. Resulta interesante precisar la implicación, casi obligada, de la que fueron objeto las distintas dramaturgias de mujeres en Chile, como parte conformante dentro del terreno de lo folclórico y lo costumbrista; lo que las mismas compiladoras denuncian, logrando con esta implicación una reducción de los temas sociales, morales y políticos que evocaban estas autoras. Dentro de este segmento, me interesa particularmente señalar la casi desapercibida obra *Voces en el Barro*, de la dramaturga Mónica Pérez, cuyo semillero de emancipación no comprende únicamente la emancipación de la mujer, sino también de la mujer mapuche.

Junto a lo anterior, resulta sorprendente que, en Chile, durante más de dos siglos de independencia de la corona española, las teatralidades mapuches hayan sido el gran ausente en la historia del teatro chileno, y también que estas hayan sido reducidas a personajes folclóricos en dramas históricos que intentaron representar la guerra de Arauco o la misma independencia. La emancipación y la presencia del teatro mapuche sobre los escenarios chilenos ha ido de la mano de la pluma de las mujeres: Isidora Aguirre, quien se internó frente a una comunidad mapuche haciendo un trabajo antropológico y documental en plena dictadura (Aguirre 1982); las hermanas Paula y Evelyn González que junto a su compañía, KimVn, fueron unas de las primeras en poner a mujeres mapuches en escena en la década de los 2010 (Toledo 2021), y Mónica Pérez, justo en el medio de estos dos períodos con la obra que figura en esta antología, *Voces en el barro*.

Junto al prólogo, debemos celebrar también el cuidado editorial y el trabajo militante de Ediciones Oxímoron, que en sus pocos años de existencia han seguido una línea editorial comprometida, que incorpora en su colección Escena la publicación de importantes mujeres dramaturgas, entre las que destacan, por ejemplo, Nona Fernández y Carla Zúñiga, tan representadas actualmente en los escenarios chilenos. Es bajo esta misma colección de la casa editorial en la que se edita la antología de *Evidencias...*

Mención especial quisiera hacer al trabajo de la ilustradora Francisca Veas Carvacho, por dotar a este libro de unos dibujos sublimes: tanto por la portada, como por los retratos de cada una de estas dramaturgas que se nos invita a descubrir. Las ilustraciones de Veas hacen bello mérito a la comprensión etimológica de la palabra antología (ánthos ‘flor’ y logia ‘selección’), selección, elección, escogimiento de flores, cuyos tallos y ramas parecieran estar emergiendo como enredaderas dispuestas a tomarse las paredes y el escenario del teatro chileno, si se me permite el tropo. Con todo, su resultado es de una apreciación inevitable y sus trazos nos entregan la sensación de ingravidez, justamente como en el terreno donde reside la

dramaturgia; ni en el texto ni el escenario, ni en la obra ni en el artista, sino en ese prodigioso espacio inmaterial que se encuentra entre el universo ideológico de un autor y el mundo que le tocó habitar.

Así como se deconstruyen las sociedades, los individuos, las personalidades, las masculinidades; asimismo, debieran deconstruirse las instituciones. No podemos dejar de mencionar que lo que han hecho los medios literarios y teatrales, en su mayoría, ha sido justamente crear una máscara sobre lo que es lo femenino. Lo femenino se ha, literalmente, travestido en la escena al enunciarse desde el punto de vista casi únicamente masculino. La imagen de lo femenino ha sido susceptible de posicionarse sistemáticamente como secundaria a través de la creación de personajes y temas supuestamente femeninos que no son más que la representación virtual de las personas a las cuales sus propios enunciados les han sido negados. Esta reflexión, la que evidentemente releva lo político, sugiere de forma evidente que la institucionalidad teatral deba portar la discusión sobre los géneros y proyectarla hacia todos sus planos.

Las voces femeninas que han sido recientemente descubiertas, tanto como todas las nuevas aportaciones que no pudieron emerger en su tiempo (provenientes de todos los campos de pensamiento), ponen en tensión la teoría crítica y la reflexión de la época postmoderna. Lo anterior se debe a que, si la posmodernidad “es dialéctica” tal como dijo Jameson en 1991, parte importante de esta dialéctica queda omitida por la sumersión, el acallamiento o, llanamente, debido a la censura ejercida a las voces de las mujeres o a cualquier otro grupo subalterno. Integrarlas, permite que el espectro teórico de la posmodernidad artística supere su cojera, que alcance su completitud con la llegada de estas nuevas contribuciones.

Además, las voces de estas mujeres dramaturgas, desconocidas en su mayoría hasta hace un momento, permiten visionar a través de antologías como la que se reseña, una cualidad todavía más crítica de la postmodernidad, la que había sido teorizada y ejecutada mayoritariamente por hombres; y, todo esto, en una época en la cual pensábamos que “el pastiche” —parafraseando una vez más a Jameson (1991)— ya estaba lo suficientemente revuelto; pero no, faltaban algunas voces, y todavía siguen faltando.

En virtud de lo anterior, bajo ninguna óptica se podría asegurar que estos escritos sean parasitarios del teatro escrito por hombres. Son, por el contrario, una nueva genealogía que viene a remecer los estudios teatrales en todos sus niveles. Estos escritos son un germen nuevo, no una dislocación, y sin embargo provocan variaciones y dislocaciones, incluso en la historiografía del teatro, la cual tendrá que ser revisada una vez más.

Chile es un país que durante los últimos años ha sido susceptible de grandes cambios culturales que se han observado atentamente en gran parte del mundo. Entre ellos, y quizás el más importante, es la creación de una Convención Constitucional para la redacción de una nueva Carta Magna. Los miembros conformantes de esta convención, elegidos por voto popular y de forma paritaria en el género,

así como sus nuevas propuestas, muchas con perspectiva feminista, no han sido más que la consecuencia del actuar de un movimiento social y feminista que ha logrado poner sus principales demandas sobre el tablero institucional. *Evidencias...* es un aporte más entre muchos otros que han destacado por parte de los medios de las disciplinas artísticas, como consecuencia de una crítica cultural que ha emergido desde los grupos subordinados; y que han sabido contestar y conquistar el discurso cultural hegemónico. Lo único que se podría lamentar de esta publicación, a mi juicio, es simplemente no haber existido antes. En hora buena llegan estas nuevas dramaturgias a Chile, las que caen como meteoritos para estremecer su teatro nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, I. (1982). *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*. Nascimento.
- Artés, P., Farías M. y Saavedra L. (2020). *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Oxímoron.
- González, P. (2018). *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental. Kimvn Marry Xipantv*. Pehuén.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Toledo, G. (2021). L'émancipation du théâtre mapuche sur la scène théâtrale chilienne post-dictatoriale. *Amerika*, 21, <https://doi.org/10.4000/amerika.12674>.
- Ynclán, G. (2019). *Rituales de tinta: antología de dramaturgas mexicanas*. Paso de Gato.

Gonzalo Toledo Albormoz
 Université de Strasbourg
 gtoledo@unistra.fr
 ORCID: 0000-0002-1576-368X

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Philologia Hispalensis es una revista internacional de carácter científico, lingüístico y filológico, de periodicidad anual que se ajusta al sistema de evaluación por pares de doble ciego.

OBSERVACIONES GENERALES

Al enviar el artículo, el autor debe tener en cuenta que:

1. El texto reúne las condiciones estilísticas y bibliográficas incluidas en este documento. En caso contrario no será admitido.
2. El artículo no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.
3. Se ha leído y entendido la DECLARACIÓN ÉTICA DE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS que tiene establecida la Editorial Universidad de Sevilla en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/compromiso-etico>
4. Al enviar el texto a la sección de evaluación por pares, se siguen las instrucciones incluidas en Asegurar una evaluación anónima. Por ello, se comprueba que se ha eliminado del texto el nombre del autor y cualquier posible referencia que pueda inducir a conocer quién es el autor del artículo.
5. Se ha de incluir en el artículo:
 - a. El código de identificación digital ORCID (código alfanumérico, no comercial, que identifica de manera única a científicos y otros autores académicos: <https://orcid.org/register>].
 - b. El correo electrónico institucional del autor (no se admiten correos electrónicos personales).
 - c. El título que desea que aparezca en el running head de su artículo (título abreviado para la cabecera de las páginas alternas) con una extensión máxima de 80 caracteres (espacios incluidos).
6. En el apartado de Referencias bibliográficas, siempre que sea posible, se deben aportar las direcciones URL así como los datos DOI de estas referencias (para más información consúltese <https://doi.crossref.org/simpleTextQuery>).
7. Al completar los datos del autor, se añade la dirección postal para el posterior envío de ejemplares.

8. El artículo se envía en dos archivos: Microsoft Word (extensión .doc) y PDF. Del mismo modo, el autor también deberá rellenar, firmar y enviar el formulario Declaración responsable de autoría, buenas prácticas y cesión de derechos.

Los autores/oras deben registrarse en la revista antes de enviar un texto o, si ya están registrados, pueden simplemente conectarse y empezar el proceso de envío en cuatro pasos: (1) consignar los datos del envío, (2) cargar el documento en formato editable (en Word y en PDF), (3) introducir los metadatos del artículo, (4) confirmar su envío.

9. Puesto que la revista se publicará tanto en versión electrónica como en papel, durante el proceso de maquetación muchas de las marcas de estilo personal desaparecen, por lo que se ruega seguir exclusivamente las normas que a continuación se indican y evitar las propias.
10. En la primera página sólo se incluyen, en la lengua del artículo y en inglés, el **TÍTULO DEL ARTÍCULO** (mayúscula negrita), **TÍTULO EN INGLÉS** (mayúscula sencilla), Running head (cursiva), Resumen y Abstract (versalitas) [aprox. 150 palabras], y Palabras clave y Keywords (redondita) [5 palabras].

Presenta la siguiente estructura:

TÍTULO DEL ARTÍCULO [mayúscula negrita]
TÍTULO EN INGLÉS [mayúscula]
 Running head [cursiva]
 Resumen [versalitas] = Título en versalitas y cuerpo en redondita sencilla.
 Palabras clave [redondita]
 Abstract [versalitas] = Título en versalitas y cuerpo en redondita sencilla.
 Keywords [redondita]

Nota: Se ruega que se presente un resumen estructurado, es decir, que este incluya el esquema básico OMRC (Objetivos, Metodología, Resultados y Conclusiones).

11. La estructura de los artículos de investigación (epígrafes) debe seguir, en la medida de lo posible, el modelo: Introducción, Teoría, Metodología, Resultados, Discusión, Conclusiones y Referencias bibliográficas. Puede ser igualmente adecuada una sección combinada de Resultados y Discusión o Discusión y Conclusiones.
12. En caso de que el artículo vaya firmado por más de un autor se deberá dejar constancia del criterio escogido para decidir el orden de firma y la contribución específica realizada por cada uno de ellos al trabajo que se envía. Esta información debe estar contemplada en una nota ubicada al final del artículo, detrás del apartado de Referencias Bibliográficas, y deberá ir introducida por el epígrafe **CONTRIBUCIÓN AUTORES**.
13. Asimismo, cuando proceda, debe reconocerse en nota la(s) agencia(s) de financiación y el (los) código(s) del (los) proyecto(s) en el marco del (los) cuál(es) se ha desarrollado la investigación que ha dado lugar a la publicación. Esta información también debe estar contemplada en una nota ubicada en la primera página del artículo.

14. De igual modo, también se puede reconocer en nota cualquier otro apoyo recibido (administrativo, técnico, etc.) que no esté contemplado en la sección (nota) de financiación.
15. Si se trata del envío de una reseña, el autor debe tener en cuenta que:
 - a. En el encabezado se incluyen los datos del libro que se reseña, la cantidad de páginas y el ISBN.

Ejemplo:

Juan Antonio Chavarría Vargas y Virgilio Martínez Enamorado: *De la Ragua a Sacratif. Miscelánea de topónimos andalusíes al sur de Granada*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2009, 152 pp. ISBN: 978-84-7635-869-6.

- b. El nombre del autor de la reseña, así como la institución, la dirección de correo electrónico y el ORCID figuran al final de la misma.

Ejemplo:

Nombre Apellidos
 Institución
 usuario@correo.com
 ORCID

16. Se ha de utilizar la fuente **Brill** pues dispone de todos los caracteres necesarios para la transcripción en caracteres latinos.

Instrucciones para descargar la fuente Brill: en el enlace <https://brill.com/page/BrillFont/brill-typeface> > Hacer click en "CLICK HERE TO DOWNLOAD THE NEW BRILL TYPEFACE" > Hacer click en "I agree" para aceptar los términos de uso de la fuente. Se abrirá una nueva página, donde poder descargar el fichero `brill_font_package_2_06.zip`. Una vez descargado, copiar o arrastrar solo los ficheros `.ttf`. de la fuente a la carpeta de "Fuentes" del ordenador [en: Panel de control>Fuentes]. Es importante tener en cuenta que solo hay que pasar los ficheros con formato `.ttf`. [4 ficheros: Roman, Italic, Bold, Bold Italic].

Nota: La descarga es efectiva tanto para sistema Windows como Mac, aunque la web señala que en el caso de Mac puede haber problemas para descargar con ciertos navegadores (especialmente Firefox). Según se observa en nota Download The Brill Typeface, para descargar con Mac hay que hacer Control-click derecho en los links con extensión `.ttf` y después darle a "Guardar como".

Si se ha instalado correctamente deberá aparecer Brill en el catálogo de fuentes del procesador de texto.

17. La **extensión máxima** del artículo no supere las 20 páginas. Si se trata de una reseña, la extensión máxima es de 5 páginas.
18. En la actualidad, *Philologia Hispalensis* sigue las normas de elaboración de las referencias bibliográficas establecidas por la **American Psychological Association (APA)** 2020 (7ª edición), dado que se encuentra entre los estándares académicos más importantes del conocimiento científico. Para mayor detalle consúltese el

siguiente enlace (Referencias) https://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/portallG/home_15/recursos/2020/documentos/27022020/normasapa-7.pdf

NORMAS DE ESTILO

Formato y presentación de trabajos

Tipo de letra: Brill

Tamaño de letra: 12 p. (Nota a pie de página: 10 p.)

Márgenes: superior e inferior: 2.5 cm.; derecho e izquierdo: 3 cm.

Interlineado: 1,5 para todo el texto con única excepción en las notas a pie de página (Nota a pie de página: interlineado sencillo).

Sangría: primera línea del párrafo marcada con el tabulador del teclado a 0,5 cm.

Alineación del texto: justificada.

Se evita utilizar negrita. Se utiliza cursiva en lugar de subrayado en aquellos casos que sean necesarios (excepto en las direcciones URL).

4.1. Encabezados (epígrafes): sin sangría ni tabulación, presentan la siguiente estructura:

1. EPÍGRAFE [versalitas negrita]

1.1. Subepígrafe 1 [redondita negrita]

1.1.1. Subepígrafe 2 [redondita]

1.1.1.1. *Subepígrafe 3* [cursiva]

4.2. Seriación

La seriación puede realizarse con números. Los números son para orden secuencial o cronológico, se escriben en números arábigos seguidos de un punto 1.

4.3. Tablas y figuras

Las tablas y figuras deben ser enumeradas con números arábigos según el orden como se van mencionando en el texto (Tabla 1; Figura 1) e incluir un título claro y preciso como encabezado en la parte superior.

Se codifican con tamaño de letra 10 y separado de los textos anterior y posterior por un salto de línea, centrados y sin marcas de estilo elaboradas, puesto que desaparecerán en el proceso de maquetación.

En caso de explicar abreviaturas o citar una fuente protegida, es válido incluir una nota. Para el uso de material con derechos de reproducción, es necesario disponer de la autorización del titular de los derechos.

Las ilustraciones o imágenes que se han incluido en el texto se envían además como FICHEROS COMPLEMENTARIOS en formato JPG o TIFF., cada imagen en un archivo individual. Se ha comprobado que la imagen está en blanco y negro,

300 ppp de resolución. No se han usado programas de diseño gráfico —Photoshop, Corel o similar— para incrementar la resolución.

4.4. Normalización de citas y notas

1. Las llamadas a nota se indicarán mediante numerales arábigos en cifra volada colocados inmediatamente después de la frase o palabra a la que se refieran, sin espacio de separación. No irán entre paréntesis y precederán al signo de puntuación (en el caso de tratarse de un artículo en lengua inglesa irán detrás del signo de puntuación). Estas citas no serán nunca utilizadas para referencias bibliográficas, sino como aclaración, explicación o añadidos al contenido del texto.
2. Las citas de tres líneas o menos (aprox. 40 palabras) de longitud se integrarán en el texto entrecomilladas. Las citas de mayor extensión irán separadas del cuerpo del texto por un salto de línea al inicio y al final de la cita, con un sangrado de 2 cm. a la izquierda y con tamaño de letra de 11 puntos, sin comillas y sin cursiva. Las omisiones dentro de las citas se marcarán por medio de tres puntos entre corchetes: [...]. No será necesario indicar con corchetes las omisiones al principio y al final del texto. No se pondrá punto al final de la cita, sino que éste irá detrás de la referencia de la obra.
3. Citación bibliográfica. Las citas en el cuerpo del texto deben seguir el siguiente esquema: apellido del autor, separado por un espacio del año de publicación; éste, a su vez, irá separado del número de página por dos puntos y un espacio, todo ello entre paréntesis, por ejemplo: (Lapesa 1980: 214).

Dos autores: dependiendo del lenguaje del artículo/documento se debe usar “y” o “&” respectivamente para unir los nombres de los autores. Por ejemplo:

Cita textual: Gutiérrez y Rojas (2013).

Cita parafraseada: (Gutiérrez y Rojas, 2013)

Hasta tres autores

Cita textual: Castiblanco, Gutiérrez y Rojas (2013).

Cita parafraseada: (Castiblanco, Gutiérrez y Rojas, 2013).

Más de tres autores: siempre se cita el apellido del primer autor seguido de “et al.”

Cita textual: Rojas *et al.* (2013).

Cita parafraseada: (Rojas *et al.*, 2013).

Si se hace referencia a una nota a pie de página, se marcará mediante n., por ejemplo: (Tovar 1987: 43, n. 3). Si se hace referencia a varias obras, irán ordenadas cronológicamente y separadas por punto y coma, por ejemplo: (Tovar 1961: 36; Chomsky, 1965). Si la cita comprende varias páginas, se dará el número de la página inicial y la final, separadas por un guion: (Tovar 1961: 311-318). Se evitará, en lo posible, el empleo de siguiente y siguientes (s. y ss.). El número de página no se incluye si la referencia

es a toda la obra, por ejemplo: (Tovar,1987). Si la referencia alude a varios lugares (páginas, notas) dentro de una misma obra, se indicarán los números de página o nota separados por comas y espacio, por ejemplo: (Cano Aguilar 1989: 465, 467, 470). Cuando la referencia se incluye en la sintaxis del texto, entre paréntesis aparece el año y número(s) de página(s), pero no el apellido del autor, por ejemplo: “como señala Tovar (1961: 65)”.

En caso de tratarse de consultas de obras clásicas, se añadirá el nº de libro, capítulo y párrafo (o canto y versos para las obras en verso) en números arábigos separados por puntos, por ejemplo: (Homero, Od. 9.1). Si se incluye una cita literal traducida se indicará el nombre del traductor y la edición, por ejemplo: “Los habitantes de las montañas fueron los que iniciaron esta situación de anarquía” (Strab. 3.3.5. Trad. Gómez Espelosín, 2007).

Obras clásicas importantes como la Biblia o el Corán no se anotan como referencias, pero sí se deben mencionar en el texto.

4. Abreviaturas y siglas: Las abreviaturas latinas se marcarán en cursiva y minúscula (vid., ibíd., *et al.*, c., cfr., pág.). Las siglas irán en mayúsculas (ONU). Los acrónimos equivalentes a los títulos de algunas obras se señalarán en mayúsculas y cursiva (GRAE, DRAE, CORDE).
5. Se utilizará un sistema fijo de menciones bibliográficas abreviadas; y vendrán acompañadas de un listado final de referencias bibliográficas completas ordenadas alfabéticamente por apellido de autor. Las referencias bibliográficas completas en ningún caso irán a pie de página.
6. En el apartado de Referencias Bibliográficas se distinguirá entre lo que son realmente *Obras de referencia* (artículos de revistas, capítulos de libros, libros, etc.) y lo que son *Fuentes*. En caso de haber utilizado textos o fuentes documentales, estos deberán aparecer bajo un epígrafe propio (Fuentes Documentales), a continuación del de Referencias Bibliográficas, e igualmente ordenados alfabéticamente.

4.5. Referencias Bibliográficas

Las menciones bibliográficas completas deberán atenerse a los siguientes modelos según las normas APA (consultar en el siguiente enlace: APA 7ª - Bibliografía y citas - Guías de la BUS at Universidad de Sevilla) < <https://guiasbus.us.es/bibliografiacitas/apa7>>.

Todos los documentos citados en el texto deben ser incluidos en la bibliografía. Esta debe ser elaborada estrictamente en orden alfabético según el apellido del autor/autores.

- Si se incluye la obra de un autor sólo y otra del mismo autor con otros autores, primero se pone al autor solo y luego la obra compartida.

Ejemplo:

Moreno Fernández, F. (2009). *La lengua española en su geografía*. Arco/Libros.

Moreno Fernández, F. y Otero Roth, J. (2007). *Atlas de la lengua española en el mundo*. Ariel/Fundación Telefónica/Instituto Cervantes.

- Cuando se citan varios libros de un mismo autor, sólo se cita el nombre del autor una sola vez y luego se inician las citas desde el año de publicación. Las obras se ordenan de modo cronológico (de la más antigua a la más reciente).

Ejemplo:

Foucault, M. (1996). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
 _____ (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Nueva Visión Argentina.

- Si de un mismo autor existen varias referencias de un mismo año se especificarán los años seguidos de un orden alfabético.

Ejemplo:

Bourdieu, P. (2008a). El oficio de sociólogo, presupuestos epistemológicos. Siglo XXI.
 _____ (2008b). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI.
 _____ (2008c). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.

5. MODOS DE ENTRADA SEGÚN EL TIPO DE DOCUMENTO

Monografías y volúmenes colectivos

- Un autor:

Apellidos, Iniciales nombre autor (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Moreno Fernández, F. (2009). *La lengua española en su geografía*. Arco/Libros.

- En caso de más de un autor:

Apellidos, Iniciales nombre autor 1, Apellidos, Iniciales nombre autor 2 y Apellidos, Iniciales nombre autor 3 (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Genise, N., Crocarno, L. y Genise, G. (2019). *Manual de psicoterapia y psicología de niños adolescentes*. Editorial Akadia.

- Se pueden incluir hasta 20 autores. Si se supera este número, se omite el resto y se añaden puntos suspensivos (...):

Castiblanco, R., Moreno, H., Rojas, S., Zamora, F., Rivera, A., Bedoya, M. A., Aróstegui, J., Rodríguez, D., Salinas, G., Martínez, W., Camargo, D., Sánchez, A., Ramírez, Y., Arias, M., Castro, K. Y., Carrillo, H., Valdez-López, J., Hermosa, F., Daza, C., ... Hernández, T. (2020). La variación de los esfuerzos mecánicos en la cadera con el ergómetro de escaleras. *Revista de Salud Pública*, 16(2), 41-67.

- Libro con editor:

Apellido, A. A. (Ed.). (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Editorial Kairós.

5.1. Capítulos de libro o contribuciones a obra colectiva

Se referencia un capítulo de un libro cuando el libro es con editor, es decir, que el libro consta de capítulos escritos por diferentes autores.

Apellido, A. A. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Editorial

Ejemplo:

Escandell Vidal, M. V. (1998). Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 3929-3991). Espasa Calpe.

5.2. Artículos de revista

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista*, Volumen(Número), pp-pp. <http://DOI> o <http://URL> [si existe]

Ejemplo:

Catford, J. C. (2001). On Rs, rhotacism and paleophony. *Journal of the International Phonetics Association*, 31(2), 171-185.

5.3. Tesis doctorales

Autor, A. A. (Año). *Título de la tesis* [Tipo de tesis, Nombre de la institución].

Ejemplo:

Pierrehumbert, J. B. (1980). *The phonology and phonetics of English intonation* [Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Linguistics and Philosophy].

- Si la tesis está en un archivo o en una base de datos en Internet, tenemos que decir cuál es y su número de documento.

Ejemplo:

Munuera Martínez, P. V. (2006). *Factores morfológicos en la etiología del hallux limitus y el hallux abductus valgus* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/15798>

- Si la tesis no está publicada, se indica entre corchetes.

Ejemplo:

Andrés Martín, Juan Ramón de (1997). *El cisma mellista: historia de una ambición política*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia].

5.4. Documentos específicos tomados de un sitio web/páginas web

Apellido, A. A. (Fecha). *Título del documento*. DOI (Si no tiene DOI señalar la dirección URL)

Ejemplos:

Schiraldi, G. R. (25 marzo 2019). *The post-traumatic stress disorder sourcebook: A guide to healing, recovery, and growth*. <https://doi.org/10.1036/0071393722>

Carroll, L. & Gilroy, P. J. (10 septiembre 2002). Transgender issues in counselor preparation. *Counselor Education & Supervision*, 41, 233-242. <http://www.counseling.org>

5.5. Textos y Fuentes documentales

Se relacionan en un apartado distinto de las Referencias bajo el epígrafe de Fuentes documentales y siguen las mismas pautas que las seguidas en las monografías.

- Si se trata de la edición original de una obra clásica:

Ejemplo:

García de Palacio, Diego (1587). *Instrucción náuthica*. Pedro Ocharte.

- Si no se ha usado la edición original de la obra (clásica o de la antigüedad) sino que se trata de una versión posterior (reedición), hay que especificar los datos de edición, traductor, impresión, etc.

Ejemplos:

Shakespeare, W. (2004). *Hamlet* (J. M. Valverde, ed. y trad.). Planeta (original publicado en 1609).

Platón. (1996). *El banquete* (M. Sacristán, ed. y trad.). Icaria Literaria (original publicado c. 385-370 a. C.).

5.6. Diccionarios y otras fuentes lexicográficas

Nudelman, R. (2007). *Diccionario de política latinoamericana contemporánea*. Océano.

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española* (edición del tricentenario). <https://bit.ly/333ASh8>

- Entrada recuperada de un diccionario online.

Ejemplo:

Real Academia Española. (2018). Reproducción. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 31 de octubre de 2019. <https://bit.ly/34mNjVs>.

Una entrada puede ser actualizada sin que se actualice toda la fuente.

Por esto, se recomienda añadir la fecha de consulta como en el ejemplo.

- En caso de haber utilizado siglas o abreviaturas en el cuerpo del texto, tienen que desarrollarse.

Ejemplos:

DCECH = Coromines, J. y Pascual, J. A. (1974). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Gredos.

BA = Lirola Delgado, J. (Dir./Ed.) (2004). *Biblioteca de al-Andalus*. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004-2012 (7 vols.).

5.7. Reseñas

Autor, A.A. (año). Reseña del libro: "Título del libro" [reseña del libro *Título de libro* de A. A. Autor]. Periódico/Revista/Blog/Sitio web. <http://xxxxxx>.

Ejemplo:

Benavides, S. (2019). Reseña del libro: "Viaje al corazón de Cortázar" [reseña del libro *Viaje al corazón de Cortázar* de J. C. Rincón]. El Espectador. <https://bit.ly/3dTiZWS>



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA