

José Romera Castillo (ed.)

EROTISMO Y TEATRO  
EN LA PRIMERA DÉCADA  
DEL SIGLO XXI



VISOR LIBROS

*Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, volumen editado por José Romera Castillo, recoge las sesiones plenarias, impartidas por destacados dramaturgos y críticos, así como las comunicaciones expuestas (tras previa selección) en el XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, celebrado en Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM, del Ministerio de Cultura) y el Instituto del Teatro de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2011.

El Centro, que ya había centrado su atención en el estudio del teatro en doce Seminarios Internacionales, durante la segunda mitad del siglo XX (en cinco) y los inicios del siglo XXI, (en siete), reunió a creadores e investigadores prestigiosos con el fin de analizar y valorar la función del erotismo en el teatro como una de las tendencias escénicas que imperan, en la primera década de nuestro siglo, en las dramaturgias (tanto textuales como espectaculares) masculinas, femeninas, gays y lésbicas. El volumen, que continúa una larga y rigurosa labor (como puede verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>), ofrece una serie de aportaciones pioneras en la investigación teatral en España sobre el tema en el periodo indicado.





**José ROMERA CASTILLO (ed.)**

**Con la colaboración de Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO**

**Y Raquel GARCÍA-PASCUAL**

**EROTISMO Y TEATRO  
EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI**

**Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica  
Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías**

**VISOR LIBROS**

Este volumen ha sido editado con ayudas del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED) y del Proyecto de investigación FFI2009-09090

Cubierta: Uyiko-e, crótico japonés (siglos XVII-XVIII)

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 -28015 Madrid

[www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

ISBN: 978-84-9895-133-2

Depósito Legal: M-13519-2012

Impreso en España –*Printed in Spain*

Printed by Publidisa

# ÍNDICE

**José ROMERA CASTILLO:** *Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T*..... 9

## I. SESIONES PLENARIAS

**Laila RIPOLL:** *Atra bilis y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares*..... 23

**Raúl HERNÁNDEZ GARRIDO:** *Descripción de una prostituta. Lo obsceno en la escena y el desgarro del relato*..... 29

**Mariano DE PACO SERRANO:** *El drama de la atracción en Danny, Roberta, Calixto y Melibea*..... 49

**Pepa PEDROCHE:** *La interpretación del erotismo por una actriz*..... 57

**Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO:** *¿Qué erotismo?*..... 65

**María-José RAGUÉ-ARIAS:** *Erotismo en el teatro catalán a partir del año 2000: Sobre el proyecto T-6, Àngels Aymar y Eva Hibernia*..... 85

**Manuel VIEITES:** *Amor y erotismo en la dramática gallega actual. Breve panorámica*..... 99

**Roberto PASCUAL:** *El erotismo en la creación escénica gallega contemporánea: algunos casos*..... 121

**Rosa DE DIEGO:** *Erotismo, sexo y teatro en Francia: algunas calas*..... 131

## II. COMUNICACIONES

### II.1. DRAMATURGAS

**Raquel GARCÍA-PASCUAL:** *Máscara y erotismo en el teatro de Paloma Pedrero*..... 151

**Coral GARCÍA RODRÍGUEZ:** *La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo*..... 163

**Cristina VINUESA MUÑOZ y Sergio CABRERIZO ROMERO:** *De una erótica impuesta (Angélica Liddell) a una erótica mutilada (María Folguera)*..... 179

## II.2. DRAMATURGOS

<b>Susana BÁEZ AYALA:</b> <i>El eros (des)empoderado en el teatro mínimo de José Moreno Arenas</i> .....	191
<b>Eileen J. DOLL:</b> <i>Buscando a La bella durmiente: lo erótico y la construcción del personaje por Jerónimo López Mozo</i> .....	203
<b>Juana ESCABIAS:</b> <i>Erotismo y sexo como metáfora del poder en Los atletas ensayan el escarnio, de Santiago Martín Bermúdez</i> .....	213
<b>Alison GUZMÁN:</b> <i>La memoria, la identidad y el erotismo en Todos los que quedan (2008), de Raúl Hernández Garrido</i> .....	221
<b>Efraín BARRADAS:</b> <i>Contrapunto cubano-americano del erotismo y la historia: Anna in the Tropics, de Nilo Cruz</i> .....	235

## II.3. TEATRO GAY-LÉSBICO

<b>Alicia CASADO VEGAS:</b> <i>Levante, de Carmen Losa, en el panorama del teatro de tema lésbico en la España del siglo XXI</i> .....	247
<b>Julián BELTRÁN PÉREZ:</b> <i>Sujeto y personaje: el juego literario en La Ley del ranchero, de Hugo Salcedo (del género sexual al género textual)</i> .....	259
<b>Ignacio RODEÑO:</b> <i>Erotismos subalternos: apuntes sobre el teatro latinoestadounidense de nuestros días</i> .....	269

## II.4. PUESTAS EN ESCENA

<b>María BASTIANES:</b> <i>Omnia vincit amor. Puesta en escena actual de dos piezas teatrales renacentistas: Tragicomedia de Don Duardos e Himenea</i> .....	283
<b>Purificació GARCÍA MASCARELL:</b> <i>El erotismo del teatro clásico español: los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC</i> .....	297
<b>Berta MUÑOZ CÁLIZ:</b> <i>Don Juan en la España del siglo XXI</i> .....	311
<b>Laura LÓPEZ SÁNCHEZ:</b> <i>Las amistades peligrosas, de Choderlos de Laclos, en el teatro español del siglo XXI</i> .....	327
<b>Fernando OLAYA PÉREZ:</b> <i>Éticas y estéticas del cuerpo en la obra de Rodrigo García: Arrojad mis cenizas sobre Mickey (o Eurodisney)</i> .....	339

**María José OROZCO VERA:** *Erotismo y espacios de tránsito bajo el prisma de la brevedad dramática: Día Mundial del Teatro. Sevilla 2010, espectáculo dirigido por Alfonso Zurro*..... 347

**Nerea ABURTO GONZÁLEZ:** *Mujeres en sus camas / Emakumeak Izarapean (2007) de Tanttaka Teatroa: Erotismo y mujer en el siglo XXI*..... 361

**Juan José MONTIJANO RUIZ:** *De la erótica picardía a la sensual puesta en escena del espectáculo Cómeme el coco, negro (2007)*..... 371

**PUBLICACIONES DEL SELITEN@T** ..... 385



## **SOBRE EROTISMO Y TEATRO EN EL SELITEN@T**

José ROMERA CASTILLO

*Director del SELITEN@T*

*jromera@flog.uned.es*

### **1.- PÓRTICO**

Celebramos, un año más, nuestro Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías -el vigésimo primero ya-, llevado cabo, junto con los veinte anteriores, gracias al tesón, el esfuerzo, la colaboración de numerosos dramaturgos y dramaturgas, hombres y mujeres de teatro, así como críticos del uno al otro confin. Por lo que, en primer lugar, no tengo más remedio que dar las gracias, las intensas gracias a todos los que con su labor han convertido a nuestro Centro en uno de los Centros de Investigación, en el seno de la universidad española, puntero y señero<sup>1</sup>.

En el ámbito de sus actividades -que pueden verse en nuestra web: <http://www.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T->, además de los numerosos trabajos de sus componentes (que ahora por razones de espacio no consignaré), son varias las líneas de investigación que se llevan a cabo en su seno, como su nombre da a entender: la semiótica literaria, centrada fundamentalmente, en la literatura actual; la escritura autobiográfica; así como las relaciones del teatro con las nuevas tecnologías.

### **2.- ESTADOS DE LA CUESTIÓN**

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>)<sup>2</sup>, dentro de las líneas de trabajo que se llevan a cabo, desde 1991, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo -además del estudio de la escritura autobiográfica, como puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en las actividades del sexto Proyecto de Investigación FFI2009-09090 (2009-2012), dirigido por José Romera Castillo, otorgado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> Cf. de José Romera Castillo, “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45).

bibliográfica” (*Signa*, n.º 19, 2010: 333-369, también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>) y las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas, según el trabajo de José Romera Castillo, “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (en [http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua\\_comunicacion/romera\\_jose.htm](http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm))-, una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede constatarse en el apartado “Estudios sobre teatro”: [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios\\_sobre\\_teatro.html](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)).

Resumo, a continuación, sus actividades más sobresalientes sobre lo teatral:

- El estudio de la vida escénica en España. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, así como la presencia del teatro español en Europa (Italia y Francia) y América (México, especialmente), a través de la realización de treinta y dos tesis de doctorado, publicadas en formato impreso y puestas a disposición de todo el mundo en nuestra *web*.
- La publicación de nuestra revista SIGNA, editada, anualmente, bajo mi dirección, en formato impreso (por Ediciones de la UNED) y electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), en cuyos 20 números, publicados hasta el momento (2011), se han dedicado varias secciones monográficas y diversos artículos al estudio de lo teatral.
- La edición de textos teatrales de diversos autores y autoras españoles de nuestros días.
- La celebración anual de un Seminario Internacional. De los 21 celebrados hasta el momento, doce se han centrado en el estudio del teatro.
- Además de la publicacones de los miembros del equipo de investigación.

## 2.1.- Estados de la cuestión generales

Como la trayectoria de las investigaciones es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por

José Romera Castillo: “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141) -con última actualización, que llega hasta el número 20, “El teatro en la revista *Signa*“, en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)<sup>3</sup> -y “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”, *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières, Canadá) 6 (2012), págs. 175-201 (como puede leerse en la interesante revista teatral en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); además de los dos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías). El panorama más completo puede verse en los dos capítulos primeros, “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente).

## 2.2.- Estados de la cuestión parciales

José Romera Castillo ha realizado, también, otros estados de la cuestión más parciales tanto desde perspectivas diacrónicas como temáticas.

### 2.2.1.- Teatro clásico

José Romera Castillo, “El teatro áureo español y el SELITEN@T”, en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, págs. 601-610) -trabajo ampliado en el capítulo 6, “El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 185-199)-; “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX”, en Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-

<sup>3</sup> En el n.º 21 (2012) aparecen dos secciones monográficas sobre teatro: *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García Pascual (págs. 11-197) y *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (págs. 199-415).

Sainz (cds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2011, págs. 47-76) -incluido en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 141-171); “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)”, en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 2012, en prensa) - también en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 173-184)- y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en el capítulo 7 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 201-242).

### 2.2.2.- Siglos XVIII y XIX

José Romera Castillo, “Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T”, en *Homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar* (Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa) -incluido en el capítulo 8, epígrafe “Teatro entre siglos (XVIII y XIX)”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 245-254); además de “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX” y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (ya citados).

### 2.2.3.- Siglos XX y XXI

José Romera Castillo, “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vicites y Carlos Rodríguez (cds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357) - incluido como “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411)-; “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T”, *Don Galán* (revista electrónica del Ministerio de Cultura) 1 (2011), [http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2\\_1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1) -también como “Los dramaturgos y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 335-381)-; “Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (cd.), *El teatro breve en los*

*inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, págs. 7-24) -incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 307-327)- y “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, *Don Galán 2* (2012, en prensa).

### 2.3.- Dos libros más

Tarea que amplía y completa José Romera Castillo en dos de sus publicaciones últimas: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.) y *Teatro español entre dos siglos [XX y XXI]* (Madrid: Verbum, 2011, 409 págs.)<sup>4</sup>.

## 3.- SEMINARIOS INTERNACIONALES

En el Centro, bajo mi dirección, se han llevado a cabo, hasta el momento (2011) veintiún encuentros científicos<sup>5</sup>. De ellos hemos dedicado doce al estudio de lo teatral.

### 3.1. Sobre la segunda mitad del siglo XX

- 1.- José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- 2.- José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- 3.- José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- 4.- José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- 5.- José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.

<sup>4</sup> Con reseñas de Eva Cotarelo, en *Signa* 21 (2012), págs. 767-769 y Juan Ignacio García Garzón, en *ABC Cultural* 1237, 17 de marzo (2012), pág. 24.

<sup>5</sup> Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992) (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajitín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997). Los índices de las Actas de todos los Seminarios pueden consultarse en “Publicaciones”, en nuestra web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

### 3.2.- Sobre el siglo XXI

- 1.- José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 2.- José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- 3.- José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 4.- José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 5.- José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 6.- José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 7.- José Romera Castillo, ed. (2012, en prensa). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- 8.- El próximo Seminario, sobre *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, se celebrará en la UNED, del 25 al 27 de junio de 2012.

### 4.- SOBRE EROTISMO

La procedencia griega de la palabra, *eros*, frente al *thánatos*, según nuestra RAE, evoca tanto al amor sensual, al carácter de lo que excita el amor sensual y, en su tercera acepción de la palabra en su Diccionario, se define como la exaltación del amor físico en el arte. De todo ello se trató en este Seminario, desde diversas perspectivas. Pero antes de adentrarme en ello, señalaré dos circunstancias:

La primera, que el tema, que ya lo veníamos anunciando, íbamos a tratarlo en el Seminario anterior, pero al final decidimos, en la clausura del decimonoveno, que fuese el teatro breve el núcleo temático monográfico, como recordarán algunos. Finalmente, el año pasado, en el cierre del Seminario, se determinamos que fuese el erotismo el centro de nuestra atención en el que celebramos ahora. Además, entre los objetivos planteados en nuestro VI Proyecto de investigación, otorgado en convocatoria pública por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en 2009, figuraba como uno de ellos el tema que ahora nos ocupa.

La segunda consideración que quisiera hacer, es que el tema (las relaciones del teatro con lo erótico), aunque ha sido tratado en diversos fogonazos a través de nuestra historia dramática, no le ha sido prestada una atenta atención como merecía. Como botón de muestra, muy cercano, señalaré que en nuestros doce Seminarios el tema ha sido tratado con escasa atención. Además, no conozco ningún encuentro teatral que en España se haya centrado en el tema en estos inicios del siglo XXI. Por ello, una vez más, somos pioneros en el avance del conocimiento sobre la plasmación de lo erótico en lo teatral, y aunque no proporcionemos un panorama completo de sus diversas modalidades, sin embargo damos el primer paso en el establecimiento de sus características al examinar autores y obras que lo han cultivado.

La convocatoria del Seminario establecía como objetivo principal estudiar lo producido sobre este tema monográfico, tanto en España (en sus diferentes lenguas), como en Iberoamérica y otros ámbitos internacionales, entre los años 2000-2011, a través de dos apartados (con diferentes secciones): a) Erotismo en los textos dramáticos y b) Erotismo en los espectáculos teatrales, examinando las dramaturgias femeninas, las masculinas y las homosexuales (de gays y lesbianas).

#### **4.1.- Erotismo en los textos dramáticos**

Como aperitivo, precalentamiento -como diría un ardoroso castizo-, Julio Huéllamo, director del Centro de Documentación Teatral, presentó una nueva revista de investigación teatral, *Don Galán*, de claras reminiscencias valle-inclanescas, en un moderno formato: electrónico o en línea. Y nuestro Vicedirector, Francisco Gutiérrez Carbajo, nos planteó una sugerente interrogante “¿Qué erotismo?”. Varias Secciones se dedicaron, durante los tres días, a debatir aspectos de la estructura anteriormente mencionada. Veamos.

##### **4.1.1.- Dramaturgias femeninas**

En el Centro hemos prestado mucha atención a las dramaturgas: además del proyecto europeo DRAMATURGAE (cuajado en 3 congresos: el nuestro, el de Toulouse-Le Mirail y el Giessen, Alemania)<sup>6</sup>, más el contrapunto de la función de la

<sup>6</sup> Cf. de José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005, 604 págs.); Roswita / Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007) y Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008).

mujer en las dramaturgias masculinas, como he constado en uno de mis estados de la cuestión. Aunque en el programa no hemos querido hacer una separación por sexos, resumiré ahora las aportaciones en este ámbito. En primer lugar, una destacada dramaturga, Laila Ripoll (Adelaide Dolores Ripoll Cuetos), en "*Atra bilis* y *Perpetua*: la desmedida pasión por los ijares", trató de la sensualidad grotesca en su obra, en general, y más concretamente en dos de sus producciones: *Atra bilis* y *Santa Perpetua*.

María-José Ragué, además de proporcionar algunos datos sobre el erotismo en las dramaturgias catalanas, a partir del 2000, en general, se centró, como ejemplificación en las obras de Àngels Aymar y Eva Hibernia (muy especialmente en *Fuso negro*, donde sí encuentra numerosas referencias eróticas). Eva Hibernia es poeta y ello se refleja en su dramaturgia en la que todo queda cubierto por un velo de irrealidad. Y *Fuso negro* "una obra abiertamente sensual y sexual y el tema es uno de los protagonistas como parte de la naturaleza salvaje y de lo instintivo".

Diversas autoras han merecido el estudio de diferentes investigadoras: sobre máscara y erotismo en el teatro de Paloma Pedrero -que ha intervenido en dos de nuestros Seminarios- es examinado por nuestra coordinadora Raquel García-Pascual; Angélica Liddell y el erotismo en sus obras lo estudian Coral García Rodríguez y, a la limón, por Cristina Vinuesa y Sergio Cabrerizo -quienes, además, se fijan en María Folguera- y Alicia Casado lo hace en una pieza de Carmen Losa. Por su parte, Nerca Aburto, estudia el erotismo y mujer en el montaje de *Mujeres en sus camas / Emakumeak Izarapean* (2007) de Tanttaka Teatroa.

#### **4.1.2.- Dramaturgias masculinas**

Raúl Hernández Garrido, el dramaturgo invitado en este Seminario, trató sobre lo obsceno en la escena y el desgarrar del relato, y, a su vez, Alison Guzmán, se detuvo en el análisis de una de sus obras, *Todos los que quedan*.

Susana Báez estida el erotismo en el teatro mínimo de José Moreno Arenas; Eileen J. Doll, en *La Bella Durmiente*, de Jerónimo López Mozo y Juana Escabias, en *Los atletas ensayan el escarnio*, de Santiago Martín Bermúdez. Además de Fernando Olaya sobre *Arrojad mis cenizas sobre Mickey (o Eurodisney)*, de Rodrigo García;

#### **4.1.3.- Dramaturgias de gays y lesbianas**

Dos son solamente los estudios sobre el tema: Alicia Casado Vegas, examina *Levante*, de Carmen Losa, dentro del panorama del teatro lésbico en el periodo; Julián

Beltrán Pérez estudia la homosexualidad en *La ley del ranchero*, del mejicano Hugo Salcedo e Ignacio Rodeño lo hace en el teatro latinoestadounidense (especialmente gay).

#### 4.1.4.- Teatro hispanoamericano e hispano

Además de lo reseñado sobre Hugo Salcedo, Efraín Barradas se detiene en el examen del erotismo cubano-americano en *Anna in the Tropics*, de Nilo Cruz e Ignacio Rodeño lo hace en el teatro latinoestadounidense (especialmente gay).

#### 4.2.- Erotismo en los espectáculos teatrales

Además de los dramaturgos invitados, quisimos que hubiese una presencia destacada de hombres y mujeres del teatro. En primer lugar, se examinó el erotismo en el teatro clásico, redivivo en nuestros días, gracias a las intervenciones del todavía director de la Compañía de Teatro Clásico Eduardo Vasco, sobre “La sensualidad de los clásicos en el siglo XXI” -cuya ponencia no se incluye en estas Actas por deseo de su autor-; por su parte Purificació García Mascarell se detuvo en los montajes de Eduardo al frente de la CNTC. Otro director de escena, Mariano de Paco Serrano, se detuvo en unas consideraciones sobre “El drama de la atracción en Danny, Roberto, Calixto y Melibea”; mientras que la actriz Pepa Pedroche, lo hizo sobre su práctica escénica en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A ellos se unió María Bastianes, que examinó dos puestas en escena del teatro renacentista: la *Tragicomedia de don Durados*, de Ana Zamora y la *Himenea*, de Ruth Rivera.

Dos aportaciones versaron sobre la presencia en los escenarios españoles, fundamentalmente, en nuestro siglo: la de Berta Muñoz Cáliz, que examinó la presencia de Don Juan en la España del siglo XXI; y la de Laura López Sánchez, sobre “*Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos en el teatro español del siglo XXI”.

Asimismo, otros espectáculos fueron examinados, desde la óptica del erotismo, Fernando Olaya, sobre *Arrojad mis cenizas sobre Mickey (o Eurodisney)*, de Rodrigo García; María Jesús Orozco, sobre el *Día Mundial del Teatro. Sevilla 2010*, dirigido por Alfonso Zurro; así como Juan José Montijano lo hizo sobre el desternillante espectáculo *Cómeme el coco, negro*, de La Cubana (además del estudio de Nerca Aburto, al que me referiré después).

También prestamos atención a espacios bilingües españoles. Cataluña fue el centro de atención de la dramaturga y estudiosa María-José Ragué-Arias, que al considerar “el erotismo como todo lo que se relaciona con el placer, el sexo y el amor

pero sin excluir la concepción de George Bataille, se centra en la generación que surge en este territorio a partir del año 2000, basándose en quienes han participado del proyecto T-6 del Teatro Nacional de Cataluña. Sin embargo, el tema no es frecuente y, a lo sumo, hallamos el tema del sexo, del amor, de la sensualidad-en menor grado- e incluso hallamos obras pornográficas, pero sólo en algunos limitados momentos de la obra de Àngels Aymar hemos hallado erotismo. En cambio sí lo hallamos en prácticamente toda la obra de Eva Hibernia”, sobre la recae su atención, especialmente.

Galicia estuvo presente en las aportaciones de Manuel F. Vieites, sobre el erotismo en los textos dramáticos y Roberto Pascual sobre puestas en escena.

Del País Vasco nuestra discípula, Nerea Aburto, nos ofrece una muestra significativa: la del estudio de la versión, en castellano, de *Mujeres en sus camas*, espectáculo producido y estrenado por Tanttaka Teatrea en 2007, bajo la dirección de Mircia Gabilondo.

Por su parte, Rosa de Diego, se refirió al teatro y sexo en Francia, constatando que el teatro en este país “a lo largo de la historia, ha ofrecido numerosas obras eróticas. En algunas épocas, la clandestinidad o la culpabilidad han sido las grandes cuestiones presentes en las obras dramáticas eróticas. Sin embargo, resulta evidente que se ha producido un cambio en el siglo XXI, por ejemplo la erosión de cuestiones como la culpabilidad, o un placer añadido. En el siglo XXI hay sin duda una nueva manera de hablar de la sexualidad y de la noción de teatro erótico. Tras revisar la trayectoria del teatro erótico francés, se observará su presencia en la actualidad, diferenciándolo del teatro pornográfico”.

#### 4.3.- Síntesis

Con estas aportaciones del vigésimo primer Seminario, sobre *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, celebrado en la sede la UNED de Madrid, en colaboración con el Centro de Documentación Teatral (INAEM del Ministerio de Cultura) y del Instituto del Teatro de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2011, con las intervenciones de los once invitados: los dramaturgos Laila Ripoll y Raúl Hernández Garrido; los directores teatrales Eduardo Vasco y Mariano de Paco Serrano, la actriz Pepa Pedroche; los críticos María-José Ragué-Arias (Universidad de Barcelona), Manuel F. Vieites (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia), Julio Huélamo (CDT), Rosa de Diego (Universidad del País Vasco), José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED); además de las 19 comunicaciones, que se publican, tras previa selección,

hemos puesto en cadena un eslabón importante para un mejor conocimiento de una realidad dentro del ámbito poliédrico de nuestro teatro en la primera década de nuestro siglo.

## 5.- AGRADECIMIENTOS

No puedo terminar estas anotaciones sin expresar una serie de agradecimientos. Al Ministerio de Cultura, que, a través de la Subdirección General de Teatro (INAEM) y del Centro de Documentación Teatral -muy especialmente a Julio Huéllamo, su director-, nos concedió una ayuda económica; así como a los especialistas invitados, comunicantes y asistentes; a la (mi) Universidad -la UNED- que, una vez más, nos prestó su ayuda, a través del Vicerrectorado de Coordinación y Extensión Universitaria; a la Facultad de Filología y al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura; a la Asociación Española de Semiótica; al Instituto del Teatro de Madrid; así como a otros miembros del Centro que trabajaron con intensidad en la organización del Seminario (muy especialmente al catedrático, Francisco Gutiérrez Carbajo - vicedirector-, Raquel García-Pascual -coordinadora- y Jorge Gómez, que con tanto esfuerzo y dedicación hicieron posible que este Seminario se llevase a cabo. Gracias, a todos.

El XXII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías sobre *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, que se celebrará en Madrid, en la sede de la UNED, (n)os espera del 25 al 27 de junio de 2012.



## **I. SESIONES PLENARIAS**



## **ATRA BILIS Y PERPETUA, LA DESMEDIDA PASIÓN POR LOS IJARES**

Laila RIPOLL

*Dramaturga*

*Atra Bilis* es una historia negra. Un cuento de terror sobre el poder y el deseo, un cuentecillo gótico sobre cuatro mujeres encerradas tras los muros de una casa. Y no son Bernarda Alba, ni mucho menos. Su universo se asemeja a la vertiente más irónica y grotesca de Edgar Allan Poe, a las pinturas negras de Goya o a la Comala de Rulfo. Alguna vez he sospechado que estas cuatro mujeres llevan mucho tiempo muertas.

*Santa Perpetua* da más miedo porque lo que cuenta es verdad. El terror de Perpetua es real, bucea en la historia y refleja uno sólo de tantísimos casos en los que la miseria humana es capaz de las mayores atrocidades. Es una historia triste y vulgar, una historia de malos querer en las que una mujer sórdida aprovecha una guerra terrible para intentar eliminar a la rival y alzarse con el trofeo de un deseo imposible. La historia real sucedió en la provincia de Ávila en 1936 y una mujer embarazada fue denunciada y fusilada estando embarazada de cinco meses. La denuncia anónima partió de una vecina, enamorada del marido de la primera, que nunca perdonó sentirse abandonada y pensó que eliminando a la esposa, el hombre se fijaría por fin en ella. También intentó eliminar a la hija del matrimonio, de tan solo dos años de edad, pero eso pertenece a otro cuento...

Así que esta es la historia, o mejor dicho, las historias de cinco mujeres rancias y opacas que sueñan con un fornicio, existente sólo en su imaginación.

Ulpiana, Daría, Nazaria, Aurora y Perpetua. Cinco ancianas encerradas en un universo circular, en un espacio cerrado, oscuro y amenazante, en un luto eterno, en un deseo sin medias tintas, lúgubre, rancio y espeluznante. Y tradicional, muy tradicional. Tradicional de media calada y canción popular, de zambomba de barro, perrunillas con aguardiente, campos de castilla, tejoletas, enagua bordada con las iniciales, arca con el ajuar de la boda, charanga y pandereta.

En *Atra Bilis*, Ulpiana, Daría, Nazaria y Aurora velan el cadáver del que fue el objeto de su pasión, objeto de un desecho desmedido. Una burra, una virgen, una inválida y una idiota y, entre medias, el espíritu de José Rosario Antúnez, chulángano indecente, guapetón y lujurioso, follador compulsivo y esposo de una, amante de otra, abusador de una tercera y obsesión de las cuatro.

*La sala es enorme, oscura y densa, en la gran casona, antigua y solariega, de la pequeñísima aldea. Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire. Un largo pasillo, al fondo, comunica con el resto de la casa. La única decoración de las paredes consiste en tres ventanas, con los postigos cerrados a cal y canto, y una sagrada cena bañada en plata. A la derecha descansa el difunto en un ataúd cerrado, oscuro y con tiradores dorados. Un lienzo negro, con cruces y palomas bordadas, cubre, en parte, la caja. Candelabros con velones cuajados de esperma, que iluminan la escena coloreándola como un cuadro de Gutiérrez Solana, rodean el catafalco. Ramos de flores blancas y dulzonas en damajuanas de vidrio. Las tres hermanas, de luto riguroso, entonan su salmodia y se sientan a la izquierda: son muy ancianas, tienen la cara de pergamino, curtida y cuarteada por el tiempo. En sus ojos se siente el velo de los muchos años. Gastan saya ancha de paño grueso, blusa abotonada hasta el cuello, mantoncillo de flecos, media y zapato bajo. Nazaria, con género más fino, adorna de azabaches la generosa pechera; luce unos grandes aretes de oro en las orejas y doble alianza en el dedo anular, el bolsón de paño siempre en el regazo. Lleva los pocos pelos que le quedan recogidos en un moño bajo. Está sentada en un butacón de caoba y terciopelo, acompañada de su inseparable muleta que, a veces, empuña como un mandoble. De vez en vez se seca el lagrimeo de la rija con el pico de un pañuelito bordado. Es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna. A su lado, Aurori se balancea en una mecedora chirriante y mira a las musarañas con sus ojillos de cabra. Lleva anudado bajo el mentón un pañuelo negro, del que se le escapan, blanquísimas y crespas, algunas guedejas; las medias medio caídas y el mandil arrugado y no muy limpio. Sonríe, desdentada y bobamente, mientras hace sonar la esquila. Un poco más lejos, en una silla vulgar, la figura menuda y nerviosa de Daria: pañuelo negro y pulcro, mandil con grandes bolsillos. Con movimientos de ratón de campo desgrana interminablemente las cuentas de un rosario, aunque su cara es la de un perro faldero malo. Masca el aire y rumia bilis. Mucha bilis. Ulpiana, criada de la casa, gigantona y rojiza, zascandilea aquí y allá mientras atiende a sus amas. El aire empieza a cargarse a muerto. A lo lejos repiquetea la lluvia y ladran los perros.*

Nazaria es la viuda, inválida y señora de la casa grande, tirana, autoritaria, y dueña de José Rosario, o eso se cree ella. Solterona amargada, come santos y ratón de sacristía es Daria, que nunca lo pudo catar, aunque su pasión es la más destructora, quizá precisamente por eso... Aurorita es una niña boba, incapaz de controlar ni su apetito ni sus esfínteres, tierna y grotesca, de un erotismo desbocado, la única luz aparente en medio de tanta tiniebla, el único ramalazo de vida, quizá de esperanza. Ulpiana es la esclava, la perra fiel, dócil y maltratada. Pero nada es lo que parece y la perra puede morder a sus amas, la inválida caminar, la beata ahorcar a un gato e incluso a un recién nacido y la dulce tonta ser más lista y más mala que nadie. Así que estos cuatro momios, estos cuatro estafermos, caciques con perra, dueñas de campos y encinares, señoras y sierva, alcanzan sin problemas el crimen, el asesinato, infanticidio incluido, por deseo, por el destructor y terrible frenesí que en ellas despierta el difunto. O despertaba, porque José Rosario perdió mucho con los años. Engordó como un capón, perdió pelo y prestancia y se dio sin freno a la molición y al torrezno dando al traste con la pasión que despertaba en su señora esposa. No así en su señora cuñada, a quien le

daba igual ocho que ochenta, abrasada de tórrido amor por el finado, lo mismo gordo que delgado, con la cabeza cuajada de caracolillos que pelona:

“José Rosario Antúnez Valdivieso. ¿Me estás oyendo? (*Silencio.*) Estarás contento. Todo esto es por tu causa. Si te hubieras quedado en tu isla tropical todas estaríamos más tranquilas. El señorito de los caracolillos. El ingenierito del pelo engominado entrando en la taberna a caballo y vestido de guardia marina. Y nosotras tres como imbéciles, como las pánfilas que éramos, cayéndonos la baba escuchando tus cuentos de mulatos y cocoteros”. Suspira la desdichada Daría momentos antes de encaramarse a horcajadas sobre el ataúd y orinar sobre el difunto.

Pero ¡ay! que en los pueblos de la España profunda suceden grandes misterios y así, a medida que la noche transcurre, el cadáver de José Rosario recupera lustre y gallardía al tiempo que renace el delirio erótico, la pasión sin freno, el oscuro, siniestro y desmedido deseo agobiante y destructor que desborda el ataúd e inunda la sala ahogando en un mar de celos, envidias, rencores y picor de bajos a las cuatro mujeres.

Frente al anhelo oscuro y polvoriento, frente al deseo reprimido y represor, frente a la sensualidad de sacristía, se desborda y borbotea otra pulsión, fresca y alegre, la de las tonadas y las costumbres tradicionales, repletas de picardía y doble sentido, que, por boca de Aurorita, refrescan la estancia:

“Debajo del mandilín / llevas al Niño Jesús./ Deja que meta la vela, / que al santo le falta luz”.

Ahí es nada.

“En el amor y en la guerra todo vale”, clama Perpetua intentando justificar su crimen.

Perpetua es vieja, tan vieja como la injusticia. Tiene los ojos apagados y las manos y la cara transparentes. Va vestida con un hábito pardo, del Carmen. El suyo es un erotismo feo, sucio, con olor a hábito rancio y a orines. Un erotismo amargado, lleno de dolor y cólera. Una pulsión de esqueleto, destructora y mezquina que trae consigo muerte y desolación.

Perpetua está postrada en una cama y morirá virgen y mártir. Perpetua lo ve todo: lo grande y lo pequeño, lo pasado y lo porvenir, lo ocurrido en la habitación de al lado y lo que sucederá en segundos en Uberlandia, en Pretoria y en Kuala Lumpur, la bomba de Hiroshima y el mosquito que se posa en la mano... todo. Y eso es difícilmente soportable, la verdad.

Además, Perpetua no tiene sexo. Sus hermanos, que conviven con ella y colaboran en mantener su chiringuito milagrero y visionario, siempre lo han sospechado. Perpetua es y no es, tiene y no tiene, lisa como un taco de madera, tejiendo ropita para criaturas inexistentes que nunca llegarán, presa de una pasión enfermiza, soñando con unos dedos de pianista, largos, suaves y flexibles que nunca la acariciarán. Perpetua sólo atrae a la muerte, postrada, ciega, visionaria y santa, departiendo de lo divino y lo humano con los canónigos de la catedral mientras sorbe su tisana. La eterna solterona provinciana sueña con una luna de miel en los jardines del Generalife y guarda, como oro en paño, unas alianzas, un ajado velo de novia y unos azahares de cera que mandó traer de la mejor casa de Madrid.

Pero no hay que dejarse engañar. Las apariencias engañan y detrás de la frágil anciana que se hunde entre almohadones hay un ser rastrero y vengativo capaz de aprovecharse de las circunstancias más siniestras para conseguir sus fines.

Perpetua ama y sufre, sufre y ama. O no. A lo mejor decimos amor cuando queremos decir... sabe Dios qué, pero nada bueno, seguro.

Y otra vez la copla popular irrumpe por los balcones para ponerle los pelos de punta a la bruja piruja, a la santa de pacotilla, y nos transporta en el tiempo hasta una época violenta y no muy lejana, en la que en este país la vida no valía nada y que llenó de cadáveres las simas, las cunetas, los campos y los fondos de los mares.

“Sólo el amor...”, canta Angelillo y Perpetua se retuerce, porque lo que ella siente no es tal, sino algo feo, muy feo que huele a podrido y a sangre.

Un día estalló la guerra civil, la muerte fue inmisericorde y Perpetua una cabrona. A Perpetua le late algo en los bajos, siente un escalofrío cada vez que lo ve pasar, no puede, no lo resiste, no se resigna. Esta vez no es un buen mozo, esta vez no es un bonito ejemplar de macho que se pavonea y entra en la taberna a caballo, no. Perpetua se ha enamorado hasta el delirio de un hombre corriente, de un hombre educado y vulgar que planca casarse y tener hijos con otra mujer. Y Perpetua sufre y se envenena y envenena el aire y odia a la mujer que pasca con él del brazo. Nunca hubo nada entre los dos, nunca hubo un beso, una carta, una promesa... ni siquiera dos palabras cruzadas en un saludo o un ligero apretón de manos, pero ¿qué más da? Perpetua lo ve pasar desde la ventana de su casa y sufre y odia, y odia y sufre y siente que esa mujer que sonrío mientras se aferra a su brazo se las va a pagar todas juntas.

A río revuelto ganancia de pescadores... y qué bien les vienen las guerras a las gentes mezquinas. Una denuncia a tiempo vale más que mil palabras, y la rival al hoyo y Perpetua al bollo. O eso se pensaba la infeliz, porque el tiró le salió por la culata.

Perpetua comienza denunciando por amor y acaba labrándose un patrimonio. Nunca olvidará la quemazón de los celos, la obsesión por el otro, el deseo, las ganas de morir o matar. “En el amor y en la guerra todo vale”, dice Perpetua, los muertos que caen por el camino no son más que daños colaterales.

Y los años pasan, la hierba crece y tapa la tierra removida, y, a veces, el pasado nos visita en forma de hombre corriente, en forma de señor vestido de negro con la misma cara, con los mismos ojos, con la misma voz que aquel al que amamos tanto, pero tanto, tanto que fuimos capaces de llegar hasta el crimen. Y todo se desmorona, y Perpetua desempolva la sombrerera grana y el traje de terciopelo negro, se prende los azahares en la pechera y aferrada a las manos del hombre revive el pasado, y despierta a los muertos.

El amor, el deseo de Perpetua es, como el de las viejas atrabiliarias, una apisonadora que destruye cuanto toca. El deseo de Perpetua está embarrado, encorsetado y huele mal.

Amor escondido entre refajos, sexo de faltriquera, erotismo de cerrado y sacristía. *Atra Bilis* y Perpetua o la desmedida pasión por los ijares.



## DESCRIPCIÓN DE UNA PROSTITUTA. LO OBSCENO EN LA ESCENA Y EL DESGARRO DEL RELATO

Raúl HERNÁNDEZ GARRIDO

*Dramaturgo*

<http://hernandezgarrido.com>

**Pornografía** (De *pornógrafo*, del griego *πορνογράφος*.)

1. f. Carácter obsceno de obras literarias o artísticas.
2. f. Obra literaria o artística de este carácter.
3. f. Tratado acerca de la prostitución.

(*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001).

**Pornografía:** (*Etimología*) Descripción de una prostituta. Escritura acerca de alguien sobre quien recae el hecho de vender su cuerpo.

Hablemos de la pornografía en el teatro.

Hablemos de la pérdida de la intimidad, de la violencia de los cuerpos, del exceso, hablemos sin pudor de aquello que lo social, con sus normas morales, rechaza. Y específicamente en lo escénico, de aquello que la convención teatral repudia. Hablemos no de la representación del sexo, sino de la inclusión del sexo dentro del hecho teatral.

No hablaremos de erotismo. En el erotismo, la fusión se demora y los cuerpos diferenciados y separados juegan a sentir una atracción mutua, la de los opuestos. El sexo se utiliza precisamente para polarizar la diferencia, y una vez que ésta se produce, todo se convierte en lenguaje, un lenguaje en el que lo que se juega es el deseo. En el erotismo al fin y al cabo el cuerpo y sus movimientos pulsionales se semiotizan. Incluso en sus manifestaciones más extremas, el erotismo construye. En el erotismo todo tiende a la trama. Si en el cuerpo la excitación es erección, es pulsión que anima los genitales y

que busca una satisfacción inmediata, en el erotismo la erección se convierte en marca significativa.

Queremos ir más allá del erotismo. Tampoco hablaremos de perversión, es decir, del sexo considerado como algo extraño, aberrante. Un sexo desviado que se manifiesta a través del síntoma y en el que se relaciona lo sexual con lo antisocial y con lo patológico. El cuerpo desnudo, la palabra malsonante, el travestismo y el cambio de roles, la asociación entre sexo y violencia, la infidelidad, el incesto, la conducta sexual inhabitual. Podemos plantear hasta qué punto tratar la perversión es muchas veces una excusa para no abordar el sexo de forma directa. Se anuncia y pretende que se va a hablar de sexo para realmente desplazar la cuestión a la exposición de una conducta diferenciada debida a *cierto uso* inadecuado del sexo; eludiendo del mismo acto en sí. Se circunscribe de nuevo el sexo al ámbito de lo oculto, ya que el sexo se reduce a causa condenable de un fenómeno anormal. El tratamiento del sexo o bien se desplaza a la denuncia, ya sea positiva o negativa, de esa conducta; o bien, se expone esta conducta fingiendo vivir en el ámbito de la escena una desinhibición falsa, para realmente escamotear la centralidad del hecho sexual.

Hablemos finalmente de pornografía. De lo sucio y de su descripción, de su escritura. La etimología de la palabra *pornografía*, como *descripción de una prostituta*, nos sugiere que la acción de la prostituta sí puede ser descrita, puede ser hablada y expresada. Nos permitiremos hablar acerca del sexo explícito, e intentaremos aventurar lo que supondría ejecutar y practicar sexo sobre un escenario. Trataremos así acerca tanto del espectáculo pornográfico como de la posibilidad o la imposibilidad de incluir la acción del sexo, en toda su radicalidad, dentro de lo teatral.

Hablemos de lo no hablable.

## 1. LA MUERTE Y EL SEXO: ORÍGENES Y LÍMITES DE LO TEATRAL

Como punto de partida de este artículo propongo que el teatro no sólo no permite el sexo explícito, sino que su discurso nacería precisamente de la exclusión de dos extremos: el sexo y la muerte. Lo teatral, pese a ser espectáculo del cuerpo, espectáculo de lo real (*lo real* entendido como aquello radical que se opone a ser entendido, racionalizado o conformado, ni como concepto ni como imagen), no puede asumir estos dos extremos, que de alguna manera tampoco son abiertamente permitidos por la sociedad actual. Socialmente, la muerte se restringe, primero, al ambiente

inmaculado de la lucha clínica; y luego, en el duelo, a la discreción de lo íntimo. En nuestra sociedad la muerte está negada: ocultada y finalmente, fragmentada y contenida en costumbres desritualizadas, asépticas, que exigen el encubrimiento público de la muerte permitiendo en cambio la exhibición discreta, íntima y limitada, del cadáver. Siempre, claro está, que éste quede confinado dentro de esos supermercados de la muerte aceptable que son los tanatorios. Ya ni el velatorio en el domicilio se permite. Se recluye a la muerte dentro de cierta red permitida por la sociedad urbana, pero asegurando que ésta no va a interferir con otras redes que la sociedad también crea y a través de las cuáles se manifiesta en otros ámbitos (trabajo, ocio, hábitos sociales cotidianos... el mismo sexo.)

Asimismo, el sexo se limita al espacio de la intimidad, al secreto. Si llegara a exhibirse de forma pública, caería dentro de lo obsceno, de lo repugnante, de lo patológico. La vergüenza y el pudor limitan y acotan la presencia del sexo en nuestras vidas sociales.

¿Cómo se dio esta denegación del sexo y de la muerte en el teatro, cuando son estos precisamente los temas fundamentales que aborda este arte en su narrativa? Además, es paradójico que en el origen del teatro encontremos al sacrificio y la fiesta. La fiesta sagrada, en la que se vive el exceso del cuerpo, sacralizado y ofrecido a lo Supremo, y que por eso permite que se citen en su celebración, de forma excepcional, lo que se ha dejado fuera de lo social. Evento en el que no sólo se practicaba el sexo y la muerte, sino que eran las piezas fundamentales que armaban su ritual (Bataille, 1992, 1998). En el desarrollo de las religiones, la fiesta y el sacrificio se transforman, llegando finalmente el sacrificio a simbolizarse como rito incruento. No es que la víctima llegue a aceptar su sacrificio, sino que el mismo Ser Supremo no requiere ya de víctimas y verdugos, llegando incluso a transformarse a sí mismo en víctima ofrecida y sacerdote oferente a un mismo tiempo. Así ocurre en las religiones nórdicas (Odín ofrecido a sí mismo) y en el cristianismo (Dios encarnado para morir ofrecido a sí mismo). El punto paradójico de esta esencialización del sacrificio llega con el rito cristiano, que instaura como momentos cruciales de lo sagrado no sólo la muerte del dios, sino la transubstanciación y la inversión de la asimilación del cuerpo sacrificial como alimento. En el sacrificio católico la carne de la víctima ya no se ingiere, su sangre no se bebe, como ocurría en el sacrificio pagano, sino que el vino se convierte en sangre, y el pan en carne... La inversión simbólica llega hasta el punto de que el ágape es celebrado con el sacerdocio de la misma encarnación de Dios, Jesucristo, antes de que llegue a darse su

muerte *libremente aceptada*. Puede que sea esta inversión la que permita la resurrección de la carne, tras haber consumado el fiel una comunión que se instaure en la repetición de la fiesta cristiana, la misa, y le convierten en partícipe habitual, no casual, de la Pasión del Ser Supremo y de su posterior resurrección. El recorrido del sacrificio en el catolicismo llega a ser absolutamente antisimétrico con el del sacrificio pagano, en que la carne moría para afirmar al Supremo. La hermandad y la repetición de la comunión ante ese misterio permiten la culminación de esta transformación cristiana del sacrificio.

Pero hubo otra transformación de la fiesta sagrada, que surgió antes, originada por el logos y la asamblea. Otra manera de regular la violencia del sacrificio y de encarar el pacto que esto supone. Es la que tiene lugar con la aparición del teatro en la Grecia clásica. El teatro ofrecía momentos cuantificados de horror y exceso, contenidos y organizados como discurso para la polis, y permitía sentir de forma directa al público esa experiencia del horror llamada *catharsis*. La creación de la trama trágica aseguraba la preservación del exceso del sacrificio, de las transgresiones de la fiesta. Y lo que la trama ofrecía era la peripecia del héroe, que cometía a través de su *hamartía* la trasgresión del mandato de los dioses, y por esa *hamartía* el héroe era condenado. Se permitía vivir a los participantes en este rito nuevo, en el espectáculo teatral, el sacrificio individual del héroe. En éste se representaba tanto el primer momento de la ira del héroe, como el del castigo del héroe por parte de los dioses y la expiación del protagonista de su culpa; se procedía a una simbolización de los excesos del héroe y de la arbitrariedad y la violencia de lo Supremo. Esa vivencia de la culpa y esa revivificación del castigo liberaban a la polis, al sujeto de la sociedad, de sufrirla por sí mismo, y de correr el riesgo de quedar aniquilado. En la tragedia ni siquiera teníamos ya a una víctima, como en el sacrificio, sino a un actor: alguien que finge, que suplanta o que presenta las acciones de ese héroe que se convierte en depositario del horror de la polis. Las máscaras y el juego de los tres actores: protagonista-deuteragonista-triagonista, que rompía la unidad actor-personaje, aseguraban una distancia que impedía cualquier posible identificación entre personaje y actuante, y así se preservaba a éste del posible riesgo de ser sacrificado y masacrado por la masa. Si en la religión pagana en la reunión de los fieles se evita el horror particular gracias al sacrificio, esto aún se ve amplificado en el teatro, en la asamblea, en que ese sacrificio se vuelve no cruento, repetible, no irreversible, aunque aún mantenga las características de ser un espectáculo único, en cada una de sus representaciones. Igual que en la misa cristiana existe un milagro único en cada una de sus celebraciones.

Muerte y sexo necesariamente son desterrados del teatro. La irrupción de la muerte en escena llegaría a desarticular los mecanismos de la representación teatral. Agotaría el gesto teatral en la emergencia de un sacrificio que, desvinculado de la justificación de lo sagrado, se mostraría siempre inmotivado, arbitrario. La muerte o la mutilación ya no son teatro, nunca más podrán ser teatro, pues la representación nunca podría volver a repetirse; siendo la repetición, la posibilidad de volver a contar esa misma historia, una de las características fundamentales del teatro que le separan del sacrificio. Si se diera la presencia de la muerte o de la mutilación, estaríamos entonces ante un espectáculo sádico, en el que se gozaría con la puesta en escena y movilización de la muerte, con las características de un espectáculo único, irrepetible, en el que lo real, con todo su halo siniestro, desgarrar y destripa a la víctima, al tiempo que arroba al espectador. Aniquila como sujeto a este último al tiempo que se destruye como objeto el cuerpo ofrecido del actuante.

La producción de este espectáculo sería tanto el desvarío como el cadáver o el miembro mutilado. Y ya no lo sería la catarsis, la piedad y el temor, como sí ocurre en el espectáculo teatral *clásico*. Si este último arrancaba en lo real del cuerpo del actor para llegar al ámbito del símbolo, un teatro de la muerte también partiría de lo real pero para revertir en lo real, en este caso lo real del cadáver del actuante, destruyendo toda posibilidad de simbolización.

La muerte en escena, al fin y al cabo, es un hecho redundante. Desde el punto de vista del dispositivo del espectáculo teatral, la inclusión de la vida en escena ya comporta la presencia de la muerte, en cuanto al desgaste que presenciamos en la actualidad del hecho espectacular.

Y finalmente, el destierro de la muerte en escena afianza la trama, en cuanto a que ya el espectáculo no se elabora sobre la identificación de los cuerpos (en el sacrificio el espectador se identifica en cuanto a cuerpo con el cuerpo ofrecido del actuante, y por un fenómeno de transferencia se identifica con su dolor y muerte), sino sobre la identificación de identidades. En la trama, la conciencia del espectador se identifica con el personaje, no con el actor. E incluso se identifica, más que con el personaje, con su peripecia trágica.

En cuanto al sexo, la intimidad y la vergüenza cierran el espacio del acto sexual. Lo teatral respeta esa intimidad y vergüenza para construir el sexo en la obra teatral sin tener que acudir directamente a su exhibición y ni mucho menos a su representación.

La estabilidad del aparato teatral, esa estructura de resistencia contra lo pornográfico, hace afirmar a Ziomek (1990: 263) que “podría parecer que el teatro es un lugar consciente del riesgo de la pornografía y que por eso produjo los más eficaces dispositivos de seguridad en la forma de la disciplina de la sala. (...) La composición social de la sala cambia, pero algo en el teatro permanece invariable: el teatro dispone de un probado convenio de «mala fe», que debilita la tentación de hacer facsímiles. En el más naturalista de los teatros no se vierte sangre ni se bebe veneno, aunque el estilete y la copa suelen ser verdaderos. (...) En el más «de cajón» de los teatros el espectador está bajo la acción de la presencia del actor «compuesto de una doble naturaleza» (la del personaje y la suya propia)”.

En la disposición espacial del teatro clásico, el sexo y la muerte se confinan en el interior del palacio-templo, mientras que la tragedia teje para los espectadores una trama que contiene esas acciones *obscenas*, esas acciones *fuera de escena*, recreadas a través de los sucesos, peripecias y palabras que se muestran y oyen en el exterior, dirigidos hacia el público/pueblo/*polis*.

El espectador teatral ocupa una doble posición. Como receptor, una posición pública de aceptación del hecho, a través de un discurso explícito y social, expresado en las acciones de la trama. Y como colaborador interpretativo del texto y de sus silencios, una posición privada que se vuelve hacia sí mismo, hacia su conciencia, tras el marco de la vergüenza y del pudor, del otro lado del lenguaje, en silencio, viviendo el impacto de la obra de forma estrictamente personal y subjetiva. El espectador no descarta lo que el teatro sitúa fuera de escena. El espectador ve tanto lo que se le muestra como lo que se le oculta. Al estudiar el arte pornográfico de los *makura-e* japoneses, García Rodríguez (2001: 150) apunta al respecto que “lo oculto y la fragmentación son otros de los recursos ingeniosos que, unidos a una interactividad premeditada, hacen que el público tome un papel activo en la lectura recreando mentalmente lo que «falta» y favoreciendo así la imaginación *erótica*”.

Si el espectador se involucra en la trama, las imágenes no mostradas por el espectáculo son reconstruidas en la conciencia del espectador con aquellos elementos de su imaginario que más le afectan. El espectador ve el horror que se le sugiere con aquellas vivencias que más le han horrorizado, así como construye las imágenes del sexo con aquellos deseos y experiencias que más le provocan y que preferiría mantener más ocultos. Con ello, la división que marca el espectáculo con la diferencia *escena/fuera de escena* se introduce dentro de la conciencia del espectador a un nivel profundo. No es simplemente una cuestión normativa, de distinguir lo bueno de lo malo,

sino que se duplica en la conciencia del espectador una estructura que es tanto psicológica como social. Creando un patrón cultural adecuado, dentro del cual los sujetos se pueden integrar socialmente de una manera eficiente.

## 2. ¿SEXO SOBRE EL ESCENARIO?

¿Sexo explícito en el teatro? Si la práctica del sexo se concibe dentro de lo íntimo, de lo privado, ¿cuáles serían los efectos y las consecuencias de que actos sexuales llegasen a ser incluidos dentro de lo teatral, como espectáculo público? Pese a lo mucho que la visión del acto sexual en un espectáculo teatral nos escandalice o nos indigne, podríamos discutir hasta qué punto esto supondría la destrucción completa del dispositivo teatral. La inclusión del sexo en el teatro, al ser el acto sexual cercano a lo real, suponemos que situaría al teatro en un punto extremo, llegando a afectar a la convención teatral y a lo verosímil en escena.

El teatro es el arte del cuerpo del actor. Incluso más que en la danza, en la que el cuerpo se somete a la torsión, a la modificación que la música, el movimiento y el ritmo producen en él. En el teatro el cuerpo sufre una prueba mayor, en cuanto a que a la presión de la mirada del espectador y la tensión física del cuerpo, se añade la tensión psíquica, el esfuerzo por fingir otro personaje, por vivirlo.

Partiendo de lo real presente en el cuerpo y en la pulsión del actor, se crea y se transforma, en un acto de significación. Se crean recortes de lo real, citando la interpretación de Santos Zunzunegui (1992: 60) de la teoría del signo de Hjelmslev, según la cuál “se recortan los significantes” sobre la naturaleza material de la materia de la expresión. Es este caso, la materia de la expresión sería el cuerpo y la pulsión del actor, y sobre estos se produce la operación discriminante de la forma de la expresión: ahí es donde es posible articular códigos de significación.

Es interesante introducir la noción de cuarta pared de Stanislavski (1994:131): “En un círculo de luz, en medio de una completa oscuridad, se tiene la sensación de estar aislado de todos los demás. Dentro de ese círculo, lo mismo que en el propio hogar, no hay nadie que infunda temor ni nada que avergüence.”

Un lugar de protección que la representación y la trama ofrecen al actor, en cuanto que le permite crear y creer en un espacio cerrado e inmune a la presencia y presión del espectador. Un cierre espacial imaginario que rodea al actor, construyendo a su alrededor un entorno *impermeable*. La cuarta pared no es sólo un concepto espacial,

o la base de una convención que crea una discontinuidad entre el mundo de la ficción y el de la realidad dentro de la escena. Es realmente una discontinuidad que el actor juega en su cuerpo. El espacio que habitualmente llamamos escénico es la extensión de la prohibición del acceso al cuerpo del actor. No es el suyo un cuerpo que se entregue a la acción sacrificial del público, de los asistentes, ya sea de forma directa, en la masacre, o a través de la intermediación de un sacerdote o de un verdugo. Pero una vez que el naturalismo derribó el sistema de distanciamiento del teatro griego, que había pervivido en el teatro europeo a través del uso de los personajes tipificados, de la caracterización y del lenguaje establecido de los gestos, al desarrollarse un teatro basado en la identificación, la cuarta pared sería donde resistiría el punto de no entrega del actor. Pese a los procesos de identificación actor-personaje, este concepto permitiría la pervivencia y redefinición de la convención teatral, situándose justo en el eje espectador-actor. Sería una pared imaginaria que podríamos ir reduciendo hasta llegar, en última instancia, al mismo cuerpo del actor. Sobre el cuerpo del actor, definido a partir de aquellos elementos propios del actor a partir de los cuáles éste conforma y define al personaje, reencontráramos en esta esencialización última de la cuarta pared una imagen del signo de Hjelmslev como recorte de lo real.

Así ocurrió con el acto de desnudar al actor, en cuanto a que la cuarta pared se redujo hasta llegar a la intimidad del actor, y a despojarle de ese juego de elecciones distanciadoras que supone la caracterización del personaje. El actor desnudo se entrega de forma completa al espectáculo, y convierte en signo lo azaroso y arbitrario de su cuerpo. Aunque hoy en día el desnudo del actor está asumido en el teatro, supuso en su momento estrechar el círculo de protección y de significación de la cuarta pared, con una ruptura de la convención de orden similar a los que fueron la mirada al espectador hacia el público, el no ocultar la maquinaria escénica o la emergencia del actor de la burbuja escénica. Hoy en día, esta cuestión se ve renovada de forma acusada en la pornografía, en la que la entrega del actuante en la representación es máxima. Siempre podremos debatir si en tal género esta entrega es completa; hasta qué punto la cuarta pared desaparece, estando completamente accesibles actor y espectador. La realización del sexo en escena supondría un último lugar de retraimiento para esa cuarta pared que se ha ido cerrando sobre el cuerpo del actor y ha adelgazado hasta casi desaparecer. Igual que casi desaparece en el momento de la fiesta, en que la representación se entremezcla con la realidad, en que los actores bajan a la plaza, tocan y son tocados por el espectador. Entonces, ¿dónde se refugiaría la intimidad del actor, el espacio de no

entrega que salvaguarda su identidad, que permite el juego de la representación y asumir un rol? ¿Existe aún cuarta pared? Pensamos que siempre debería seguir existiendo una pequeña *película* de ese concepto que robamos a Stanislavski. ¿Será esa cuarta pared capaz de resistir el embate de la fusión, del intercambio de los fluidos íntimos, del sofoco?

Volviendo al problema particular de la pornografía, ¿es posible aquí definir la cuarta pared? Si no es así, peligra la posibilidad de crear un signo en lo pornográfico.

### 3. PORNOGRAFÍA

En el espectáculo pornográfico se da la exhibición del cuerpo, y sobre todo, de los genitales, para finalmente culminar con la realización del acto sexual. Muchas veces, en lo pornográfico hay una estructura narrativa, pero que nada tiene que ver con la que vertebra el hecho teatral. En la pornografía, el relato, no es más que una excusa para desplegar la actividad sexual; es realmente una forma de introducir una demora en la aparición del acto sexual, y aumentar la excitación que conduciría a su consumación, así como una forma de situar al espectador del espectáculo pornográfico. Lo pornográfico, pese al carácter extremo y al margen de lo aceptable de este tipo de espectáculos, sí construye un lugar para el espectador. Lo hace considerándolo primero como (falso) espectador teatral para luego instaurarlo como espectador de lo pornográfico, como *voyeur* o mirón. La ligera trama, la excusa narrativa, pronto desaparece dando lugar al desarrollo físico del acto. Puros cuerpos en escena que se relacionan a través de las estrategias sexuales, anticipadas por el deseo del mirón y finalmente alimentadas por su excitación. Se crea una distancia entre las figuras activas y las pasivas; la participación en la actividad del acto es la que rige la diferencia. El acto sexual se circunscribe al lugar de los actuantes, que vamos a equiparar con el escenario, aunque ese lugar esté reducido a lo mínimo: una esquina, una cama, un bidet. El espectador desde su inmovilidad presencia el acto, forzado a gestionar por sí solo la pulsión escópica, el deseo insatisfecho, enfrentado al lugar del otro, de los actuantes. El lugar del acto sexual, enfrentado al lugar desde el que se mira, y al cuál llega el impacto del espectáculo pornográfico.

Nos encontramos ante la dualidad del exhibicionista y del mirón, pero gestionadas dentro del marco del espectáculo. Que ya no es representación, sino una nueva desviación o variación del comportamiento sexual, y eso es lo que distingue al

espectáculo pornográfico del espectáculo teatral. No es ya lo teatral lo que se pone en juego, sino ese acto sexual nuevo, el acto sexual de mirar hacer sexo y de ser mirado mientras se practica el sexo, que conforman ahora el espectáculo.

En la pornografía acción y acto se confunden. Hablábamos antes de la cuarta pared, y de cómo define un lugar en donde se cruzan el *yo no soy* del actor y el *tú no puedes* del espectador. Un lugar de otredad, un lugar de lo arbitrario, en que la voluntad del actor y la del espectador son subordinadas (*sacrificadas*) en instancias de un Otro que se crea precisamente en esa operación, el del personaje en la trama. Pero no hay ningún Otro en la pornografía, sino un hecho de confusión, en cuanto a que se juega a que el deseo del espectador se confunda con el del actuante. No hay recortes de lo real que configuren signos articulables, sólo hay fusión en lo real. No llega a haber aniquilamiento, en cuanto que no se pretende la destrucción de los cuerpos, pero sí se pretende la destrucción de las voluntades en una entrega a la pulsión; ya que el espectáculo sexual atenta paradójicamente contra el mismo deseo, contra aquello que regula la pulsión, al volver inalcanzable e imaginario el objeto de deseo.

La cuarta pared ha caído; el signo se vacía, y el hecho de la significación se agota con la misma ejecución del acto.

#### 4. ACCIÓN, ESPACIO Y TIEMPO EN LA PORNOGRAFÍA

¿Puede el sexo ser una acción teatral? Hablamos del sexo no como motivación del personaje, sino como acto que puede ser incorporado en la partitura de acciones del actor. Nos repugna el considerar el acto sexual, en cualquiera de sus variantes, como acción para la representación. No concebimos en principio que el actor sea obligado a realizar ningún tipo de acción sexual, nos parece que atentaría contra su intimidad... Y sin embargo, forzamos su libertad de elegir qué decir o qué hacer. Podemos obligarle a fumar aunque el tabaco sea nocivo para él, o a caminar aunque esté lesionado. Pero nos resistimos a obligarle a ejecutar un acto sexual. Pensar en una preparación psicofísica para ese momento nos sería abominable, o si no, ridículo. Pero en cambio no nos molesta ver a un individuo comiendo, no nos molesta forzar a un individuo a comer, aunque no tenga hambre, aunque le repugne comer en ese momento. O aunque ver comer le repugne al espectador. Somos implacables: debe comer. No nos molesta recrear en el actor sensaciones, emociones, incluso deseos. Pero nos es *lógico* pensar lo *repulsivo* que supone forzar al actor a realizar el acto sexual. Aunque nunca llegamos a

planteamos por qué esto nos parece *lógico*, por qué nos resulta claramente *repulsivo*, sintiendo un rechazo visceral, no racional. Un rechazo que ni somos capaces de explicar ni siquiera intentamos explicar, porque nos parece evidente de por sí.

El espacio de la representación se alteraría drásticamente al insertar en él la ejecución del acto sexual. El espacio ya no sería espacio de la representación, sino de la exhibición. El espectador se ve obligado a situarse como mirón. Alimentar la operación exhibicionista de los actores entregados al acto sexual. El espacio entonces se divide entre el hueco clandestino desde el que el espectador, el mirón, defiende su identidad diferenciándose de los actuantes, al tiempo que se abandona al acto de mirar, y el espacio de los actuantes, un espacio de exhibición. Así, al acto sexual ejecutado por los actuantes se le suma otro, que es el dejarse y hacerse ver, el de incitar al que está escondido, aparentando no saberse visto y excitando así al espectador con la morbosidad de no reconocer los actuantes que sí saben que son mirados, por muy patente que es esto al estar en un espectáculo. Esto supone, que si existe una agresión posible por parte del que mira hacia los actuantes (indefensos en ese acto que ya no tiene la protección de lo privado, que ha renunciado al pudor), en correspondencia hay una corriente de crueldad por parte de los que ejecutan el acto hacia el mirón, en cuanto que le apartan de eso que ellos están disfrutando, aunque al dejarse ver le incitan y enardecen con la presión de la pulsión nacida de la exhibición. La cuarta pared ya no sólo se ha adelgazado, sino que se ve afectada por ese intercambio de violencia, que rompe el pacto de la representación. El acto sexual se amplifica al convertirse en simplemente pretexto para provocar la excitación del espectador, y entonces se desplaza desde el escenario, contaminando el eje espectador-actuantes. Una vez que se da esto, se juega a la confusión de los polos del eje espectador-actuantes. Desaparece entonces el espacio de la representación para articularse como espacio pulsional y emerge el espacio pornográfico.

Pero existe en este caso otra posibilidad en la relación espectador-espectáculo. Podría ser que el espectador no entrara en el chantaje de los actuantes y no aceptara esta división espacial en la que se da el intercambio de violencia y agresión y finalmente la fusión en el acto. Pero es imposible mostrarse indiferente al acto sexual, que consume en su realización el espacio de la representación aniquilando la cuarta pared y hace imposible distinguir el lugar del que mira del lugar del que se exhibe. La continuidad de espacios es agobiante, y motiva la repulsa del acto sexual, ya que es imposible ejercer la vergüenza en ese estado contaminado en que la realización del acto destruye la

intimidad y no permite apartar lo que ocurre de una forma *pudorosa* y neutral. El efecto entonces es un rechazo absoluto, una desarticulación del espectáculo pornográfico, y una destrucción de lo poco que quedaba del esquema del espectáculo teatral. Simplemente, este espectador pudoroso no aceptaría que eso fuera un espectáculo, y se negaría a integrarse en él, con lo que desaparece el espectáculo en sí porque ya no hay nadie que lo reciba. Ese hipotético teatro con sexo o se convierte en acto sexual, en espectáculo pornográfico, o simplemente, no existe al ser rechazado por el espectador.

Examinemos ahora el impacto de la inclusión del sexo en el escenario en el tiempo de la representación. La acción sexual introduce diferentes temporalidades. Por una parte, tiempos de estados ligados a una progresión fisiológica: la excitación, la resolución de la excitación. Por otro, el tiempo que proyecta la relación sexual hacia un resultado, hasta un posible efecto: en caso benigno, el tiempo de la reproducción; en caso maligno, el tiempo del contagio. Dos tiempos: el del presente de la progresión fisiológica, que vuelve indistinguible el del actor con el del personaje; y el que afectaría a un futuro, distinto del futuro que la trama crea. Dos temporalidades que afectan nuestra visión del espectáculo, en cuanto que no podemos separar la acción de sus características físicas y posibles consecuencias como acto sexual, y eso introduce una variable en el tiempo narrativo. El espectador vive por una parte el tiempo del acto, es demasiado consciente de lo que está ocurriendo en ese momento, del presente que el sexo produce, y de un presente que comparte en cuanto que es cuerpo de lo real.

Desarticulados un espacio y un tiempo diferenciados entre espectador y representación, emerge una fusión espaciotemporal entre los cuerpos. Los de los actantes, en su acto, los de los espectadores, como testigos obligados de ello. Y el acto sexual en su verdad actual, radical, crea un agujero en la construcción verosímil de la representación teatral y de la ficción que ésta crea. Lo real, al aparecer en el escenario, rasga el leve tejido de realidad que crea la ilusión teatral. Ese desgarramiento sería letal para la representación. Ya no es posible mantener el mecanismo de distanciamiento que con tanto cuidado construyó el teatro: ¿quién hace el sexo en escena, el personaje o el actor?

## 5. LA PARADOJA DEL PORNÓGRAFO

¿Cómo siente el actuante en el espectáculo pornográfico? ¿Cómo llega a crear, mantener y desarrollar la excitación necesaria para el acto sexual? Esta pregunta, un tanto desconcertante, es absolutamente análoga a la que supuso, en el registro de las

emociones, la razón de la aparición del innovador sistema de Stanislavski. La posible inclusión del sexo en el repertorio de acciones del actor no está muy alejada de lo que planteó Stanislavski con su método psicofísico. Ambas no dejan de responder a la paradoja de Diderot (1990). ¿Quién vive la emoción, el personaje o el intérprete?

Pensamos que el sexo es algo diferente a una emoción, aunque el factor emocional del sexo es evidente y lo percibimos en nuestra vida en un grado supremo. Si sí es diferente, es porque en la emoción del sexo el desgarramiento se vive de manera más intensa. Al fin y al cabo, una emoción es siempre un momento de ruptura de la red semiótica, un momento en que lo razonable se ve desbordado por algo que excede sus cálculos y previsiones. En que lo subjetivo sobrepasa lo objetivo. Y sin embargo, pese a todo, suponemos en lo emocional algo que lo sitúa dentro de lo comprensible, de lo soportable, de lo humano, de lo permitido socialmente. Hablamos incluso de inteligencia emocional. Pero nunca pensaríamos que el sexo estaría dentro de ese sistema inteligente de emociones.

Sin duda, en el sexo hay emoción. Pero hay algo más que rompe la economía de lo emocional. Un factor de animalidad, como cita Bataille (1992) en *El erotismo*. Y este autor plantea en el sexo una cuestión de desbordamiento, de exceso en cuanto a la ignorancia de la contención económica que preside lo humano. El sexo se pone del lado del consumo indiscriminado, del gasto innecesario, del exceso. Eso plantea que el entrenamiento del actuante sería un entrenamiento para el desbordamiento. No estamos hablando de practicar la ejecución del acto, sino de abandonarse a él.

Bataille (1992) nos habla de la relación entre el sexo y la prohibición y su trasgresión. ¿Animalidad? O ese punto que la ley no alcanza a normalizar. La ley que dispone una serie de normas para acotar el sexo y la muerte, para contenerlos, y para paradójicamente permitirnos acceso a ambos de una manera metafórica a través del relato y de la trama, sin que ese acceso destruya ni a los espectadores ni a los actuantes. Si rechazamos un entrenamiento emocional en la práctica del sexo es quizá porque consideramos que esto iría en contra de ese carácter de estar fuera de lo permitido que tiene el sexo. No rechazamos el entrenamiento porque esto suponga una animalidad del actuante, sino porque en el sexo hay una operación deliberada de ser animal y de anular la individualidad del otro para convertirlo en objeto. Y esto no es ninguna reminiscencia de nuestro carácter animal, sino es un hecho humano, deliberado y voluntario, que nace impuesto por la estructura cultural de nuestra sociedad.

## 6. TRAMA Y PORNOGRAFÍA EN LO TEATRAL

En cuanto a lo cultural, es decir, a aquello que define a una sociedad o grupo, la trama, la ficción, no es sino una construcción alrededor del sexo (y de la muerte) y que las circunscriben a ambas. Contienen a uno y otra, pero sin incluirlos. No porque en el sexo y la muerte haya rasgos de la animalidad que queramos desterrar de nuestra cercanía. Más bien, son algo esencial a la humanidad, y a nosotros como individuos, a nuestra subjetividad, y la cultura y la normativa los han situado fuera de cualquier tipo de intercambio cultural. Porque el sexo aparece como definición de nuestra singularidad, más allá de la personalidad, más allá de lo emotivo, más allá de la norma y de la ley, y por supuesto, más allá de lo admitido socialmente.

La presencia del acto sexual supone el cortocircuito por el que el espacio de la representación se desarticula, y se convierte en espacio del voyeurismo-exhibicionismo, y eso coarta el pacto de lo teatral. Supone que el tiempo de la representación se ve anulado por la absoluta actualidad del tiempo de los cuerpos. Supone que los personajes pierden sentido porque la vivencia de la acción sobrepasa cualquier intento de distancia con la acción e identificación con un personaje construido...

Y una vez anulado espacio y tiempo de la representación, una vez anulados los mecanismos de implicación con el personaje, ¿qué pasa con la trama? Para empezar, las acciones presentes en la obra, apoyadas en la verosimilitud, pierden entidad frente a un acto de lo real. Las conexiones causa-efecto se ven detenidas y sustituidas por un acto que es presente, que simplemente nace de una excitación y concluye en una relajación, un flujo de sangre que hincha un miembro y que luego, en su reflujo, lo deshinch. Erección de los miembros, manifestación fisiológica de la sangre que anega lo humano y lo desmiente, convirtiéndolo en monstruoso para el marco socialmente aceptado. En un punto opuesto a ese otro flujo de sangre, el del rubor, manifestación fisiológica de una emoción puramente cultural, sin relación con lo fisiológico, como es la del pudor.

La trama se desarticula en cuanto a proyección hacia el futuro, ya que el futuro deja de tener sentido frente a la fuerza del presente. La expectativa se bloquea entonces, ya que el espectador o se ve atrapado por la atracción morbosa de la visión de la escena, de la escena primaria, o la rechaza, y con ella, rechaza y repudia la representación en que tiene lugar el acto sexual. El juego causa-efecto como principio constructor de la trama se ve detenido ante la presencia del sexo en escena. Una escena que narrativamente parece estar fuera de juego, y ya es sólo lugar de lo real.

La inclusión del sexo en el teatro se hace necesariamente al margen de lo teatral. El sexo entonces no es teatro, es otra cosa, que se puede oponer a la progresión dramática. El sexo es un revulsivo. Fingirlo es algo necesariamente falso, *se hace que se hace*, y se denuncia la ausencia de un hecho que no puede darse a través de la simulación. Realizarlo en su verdad más cruda, sin embargo, es algo que atenta contra el resto de los elementos teatrales. La parafernalia dramática se detiene e invalida por la emergencia de lo real que supone el sexo, como ocurriría también por la aparición de la muerte. El telón discretamente cerraría y vedaría el acceso a algo que ya no es espectáculo.

## 7. DRAMATURGIA DEL SEXO

¿Se puede crear una dramaturgia del sexo? ¿Se puede controlar la inclusión del sexo dentro de la trama sin que esta se corrompa y desaparezca? ¿Se puede asegurar la emergencia del sexo explícito dentro del espectáculo? ¿Asegurar la repetición obligada por la rutina de la función programada, mediante un entrenamiento psicofísico, extensión del creado por Stanislavski, o quizá a través de un teatro postdramático?, ¿quizá un teatro del ritual, más allá del formulado por Grotowski y Barba? En el campo de la dramaturgia, específicamente, ¿los personajes desaparecerían, y la trama se vería eclipsada por la contundencia del acto sexual? ¿Qué sentido tiene incluir actos sexuales dentro de la trama? Y desde un punto de vista contrario, ¿por qué descartar de la trama una acción tan importante para el ser humano como el sexo?

Cito ahora de forma extensa mi obra *Juego de 2* (Hernández, 2008: 90-91). En ella se puede apreciar esa tensión que aparece por la inclusión del acto sexual en la trama, esa crisis en la escena a la que tiende lo dramático y que se quiebra y se refuerza a un mismo tiempo por la utilización del sexo en el escenario. Estamos rompiendo la clausura del relato, desgarrando aquello que había cerrado la trama, y abriendo la duda donde no la había, destripando la maquinaria significativa del relato, y mostrando de forma abierta y desnuda ese lugar donde el relato y la realidad convergen y se diferencian:

CUERPO:      Cabrón, hijo de puta.

*(Ella se precipita sobre él, pegándole puñetazos. Le sorprende y caen al suelo, entre fotos en papel, negativos y otro material fotográfico. Ella le golpea, al borde de la histeria.)*

Hijo de puta.

*(La lucha es cuerpo a cuerpo. Y entre exclamaciones de dolor, gritos y gemidos, es difícil distinguir si realmente luchan o hacen el amor. De forma animal, insensible.)*

*Los ojos se cierran.*

*Las gargantas se abren.)*

¿Cuántas han pasado por esta casa? No quiero saber lo que habrás hecho con ellas.

CLIENTE: Sólo estás tú.

CUERPO: No quiero saber nada.

CLIENTE: Sólo puede haber alguien como tú. De ninguna manera puede haber nadie más que tú.

CUERPO: No.

Esto no es real. Tengo mi propia vida, y es sólo mía. Dejaré esta mierda cuando quiera. Nada me ata.

No soy una puta.

No me tienes.

*(El sudor hace que las escasas ropas de ella se peguen a la piel. El CUERPO se estremece sobre el CLIENTE. La muchacha rueda sobre el hombre, con violencia. Él se queja, ella le inflige dolor.)*

No quiero saber nada más. No tenía que haber venido a esta casa.

*(Ella se convulsiona por el orgasmo. Él espera. Invierten sus posiciones. Sobre ella, él continúa moviéndose, una y otra vez, de forma maquinal, sin placer ya. Con esfuerzo. Y provocando en ella dolor, un daño del que ella empieza a quejarse, hasta que tiene que empujarlo, que echarlo fuera de encima suyo. Se arrastran por el suelo, cada uno hacia un lado.)*

No me toques. No me toques.

*(Ella resbala por el suelo. Él se queda quieto.)*

Me haces daño. Nos hacemos daño. No podemos impedirlo.

Es muy tarde ya. No tendría que estar aquí. Debe ser de noche. Una noche llena de estrellas. No debería haber venido.

CLIENTE: No hay estrellas.

CUERPO: Tú no puedes ver las estrellas. No puedes sentir las estrellas. No puedes ver nada. No puedes sentir nada. Nada.

CLIENTE: Hemos hecho el amor.

CUERPO: Yo no hago el amor.

Hemos follado.

*(Ella, aún en el suelo, se huele las manos, con desagrado. Él se sube los pantalones, y se levanta. Él se*

*acerca por detrás de ella. La muchacha se vuelve y sus uñas arañan el rostro del hombre. Él, aguantando el dolor, no se mueve.)*

Tengo que lavarme.

CLIENTE: Entra en el baño, a la derecha.

*(Ella coge su bolso. Se acerca a él y le mira.)*

CUERPO: Nunca más volveré a hacer esto. Es mi último servicio. Nunca más, ni contigo, ni con nadie. Nunca más.

*(Él la va a acariciar. Ella le toca la mano. Él se suelta y le acaricia la mejilla. Ella le abofetea. Ella coge su bolso y sale de la habitación, en dirección al baño.)*

*Él aguarda por un momento. Luego apaga las luces. Sale al pasillo, hacia la puerta de la calle. Se escucha cómo cierra la cerradura con llave.*

*Al fondo queda la luz del baño. La canción empieza a sonar de nuevo, desde el principio, de forma estruendosa. La luz del baño se apaga. Pasos de ella. Aún desnuda, la muchacha, a oscuras, entra en el salón.)*

Enciende la luz, por favor.

Incluir acciones con actos sexuales sería una apuesta arriesgada para una dramaturgia. Sin duda, se toparía con obstáculos relacionados con lo examinado hasta este punto. En mi caso fue así. Mi pretensión no era caer en la complacencia, en el regodeo de la simple exhibición del sexo. Rechazar la utilización del sexo como simple reclamo, como adorno, y teniendo en cuenta lo anteriormente considerado, jugar a integrar el sexo a través de su radicalidad justo en el eje básico en que la trama articula la escena. Es decir, no buscando en la trama una excusa narrativa para la inclusión del acto sexual, sino que la aparición del sexo se dé en el lugar en que la trama se pone en cuestión. Mi intención sería volver a ese punto en que el sexo se convierte en construcción de la trama para ser luego denegado por ésta.

El sexo en escena tiene un aspecto claramente denunciado, el no afrontar la radicalidad de este gesto para acabar cayendo en la complacencia y en el puro exhibicionismo; en el peor de los casos, el sexo sería justificado por un acto de desafío estético que acabaría convirtiéndose en puro reclamo. Grotowski (1972:13) -citado en Ziomek (1990: 264)- se refiere a la inclusión del desnudo en un espectáculo ajeno en este sentido: "la escena que me mostraron tenía que culminar en un acto de extrema sinceridad. La sinceridad es algo que abarca al hombre entero, todo su cuerpo se vuelve un torrente de impulsos tan menudos, que por separado son casi imperceptibles. Y así es

cuando el hombre ya no quiere ocultar nada: sobre la piel, de la piel, bajo la piel. Pero ustedes (pues ustedes mismos me lo dijeron) buscaban el efecto, el recurso que podría «transmitir la sinceridad». (...) En ustedes, la piel desnuda actúa como un traje muy efectista”.

Lo peor sería pues refugiarse en el desnudo como algo bello, hacer de él un segundo vestuario, cuando el desnudo señalaría la indefensión del intérprete, su momento de vulnerabilidad frente a la agresión del espectador.

El sexo es manifestación de lo real, y como tal, su inclusión en el espectáculo teatral supondría un revulsivo que haría temblar los cimientos sobre los que se construye la convención teatral. Pero entrar en su repetición, en su ejecución a golpe de texto, a golpe de indicación escénica, ¿no desvirtuaría ese carácter extremo? En consonancia con esto, remarca Ziomek en relación a la cita anterior de Grotowski (1990: 264) que “probablemente no había pornografía en el caso descrito por Grotowski, pero había un error y un falso acto de valentía que no previó Schechner cuando suponía que la «envoltura defensiva» de la familia no permitiría que el teatro se saturara de sexo y se volviera orgiástico. Orgiástico puede ser el ritual. Pero hasta el ritual más salvaje no será pornografía, gracias a la coparticipación real de todos. El ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual desde un lugar seguro”.

La función diaria, la repetición de la misma partitura de acciones en sesiones diferentes, ¿no haría que el gesto de incluir el sexo explícito dejaría de ser radical para convertirse en habitual? La repetición, ¿convertiría al sexo en algo rutinario y gratuito? Bataille (1992: 194) puntualiza “si la posibilidad de trasgresión llega a faltar, surge entonces la profanación. La vía de la degradación, en la que el erotismo es arrojado al vertedero, es preferible a la neutralidad que tendría una actividad sexual conforme a la razón, que ya no desgarrase nada.”

Bataille plantea una paradoja esencial acerca del sexo. Para poder experimentar el sexo, en toda su radicalidad, necesitamos del interdicto y la trasgresión. Pero también para que el sexo nos dé todo lo que necesitamos de él, porque el sexo nos conforma. El cristianismo acabó con esa posibilidad al condenar la trasgresión el sexo y apartar el sexo de lo sagrado, pero aún así dejaba una vía de escape en la profanación. Una racionalista y libre de toda inhibición desarticularía precisamente el goce violento que encontramos en el sexo, y según Bataille (1992: 194): “si el interdicto deja de entrar en juego, ya no creemos en el interdicto, la trasgresión es imposible, pero un sentimiento

de trasgresión se mantiene, de hacer falta, en la aberración. Ese sentimiento no se fundamenta en una realidad perceptible. Sin remontarnos al inevitable desgarrar para el ser destinado a la muerte por la discontinuidad, ¿cómo captaríamos esa verdad? ¡Sólo la violencia, una violencia insensata, que rompa los límites de un mundo reducible a la razón, nos abre a la continuidad!”.

Si extrapolamos este texto a lo teatral, podríamos deducir que el sexo siempre tiene que ser citado como algo del lado de lo prohibido, y por lo tanto, de algo del lado del escándalo, de la provocación.

Nunca el sexo podrá ser una acción cotidiana, habitual. ¿Qué hacer entonces con el problema de la repetición? Porque lo que nos atrae del sexo en escena es ese valor de hecho único e irrepetible, inserto en un espectáculo pautado por la repetición rigurosa, que quizá proponen el teatro como nuevo ritual en el que se recuperaría su capacidad de amenaza, de la cuál ha sido despojada por la convención.

El sexo en escena está en el umbral de lo imposible. Pero nos permite ir al último límite en el que se juega la capacidad del teatro de llegar e impactar a la subjetividad. En esta contradicción a la que llegamos, apostamos por mantener viva esa tentación de alcanzar ese último límite de lo escénico a través de la profanación de la acción, y desde ahí, buscar y redescubrir la verdad de la palabra, la verdad del teatro, alejándonos definitivamente del juego de los simulacros.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, George (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Antoni Vicens (ed.º original 1957).
- \_\_\_\_\_ (1998). *Teoría de la Religión*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Fernando Savater (ed.º original 1973).
- DIDEROT, Denis (1990). *La paradoja del comediante*. Madrid: Mondadori (Redacción original 1769).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury (1990). “Desentrañando «lo pornográfico»”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM) 79.
- GROTOWSKI, Jerzy (1972). “Cobylo (Kolumbia — Lato. 1970 — Festywal Ameryki Lacinskiej)”. *Dialog* (Polonia) 10. Citado en Ziomek (1990).
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2008). “Juego de 2”. *Primer Acto* 325, septiembre-octubre-noviembre.

\_\_ <http://hernandezgarrido.com>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*.

Revisión online de 2010: <http://www.rae.es>.

STANISLAVSKI, Costantin (1994). *El trabajo del actor sobre sí mismo-en el proceso creador de las vivencias*. República Argentina: Quetzal. Traducción de Salomón

Meriner (ed.º original 1938).

ZIOMEK, Jerzy (1990). "La pornografía y lo obsceno". *Criterios* (La Habana) 25-28,

enero-diciembre.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra-UPV.

## EL DRAMA DE LA ATRACCIÓN EN DANNY Y ROBERTA, CALISTO Y MELIBEA

Mariano DE PACO SERRANO

*Director de escena*

Cuando recibí la invitación del director de este Seminario, el profesor José Romera Castillo, para tratar el tema de *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* pensé en primera instancia que hablar de *La Celestina* de Fernando de Rojas, el último montaje en el que estaba inmerso, iba a resultar algo complicado. No obstante, pronto el camino comenzó a dibujarse a través de la puesta en común de dos espectáculos dirigidos por mí en el siglo XXI, que, aunque aparentemente no tenían nada que ver, encontraron de inmediato multitud de conexiones en algunos de sus conflictos y personajes.

En el año 2005 estrené *Danny y Roberta*, de John Patrick Shanley, un texto tremendo, descarnado, sobre el encuentro, pasión y destrucción de dos personajes al límite, de dos seres cuyas vidas, aun perteneciendo al mismo mundo, discurren de manera irremisible por trayectorias paralelas, destinadas a no confluir a pesar de su esfuerzo por encontrarse. Transcurridos más de seis años, me he enfrentado al reto de llevar a la escena *La Celestina* (una Celestina luminosa, urbana y renacentista basada en la investigación sobre las personalidades de Melibea y Celestina y en la sofisticación de esta última a través de la construcción de un personaje que haga confluir a la hechicera rural, a la bruja urbana y a la cortesana).

Los textos de *La Celestina* y de *Danny y Roberta* rezuman amor y muerte por “los cuatro costados”, el eterno conflicto entre *Eros* y *Tánatos*, y ambos se hallan teñidos de una profunda ironía. La ironía de nuestras pequeñas vidas de seres insignificantes e incapaces no ya de cambiar, sino de desviar un ápice el curso de nuestras limitadas existencias. En ambas historias el desarrollo posterior del conflicto dramático encuentra su punto de partida en la profunda atracción inicial, casi en la bofetada que reciben sus protagonistas. Calisto se siente irremediamente abocado a Melibea con su sola primera contemplación desde las tapias del huerto al que entró por casualidad persiguiendo un halcón, tanto como Danny sentirá la necesidad de abordar a

la solitaria Roberta. La soledad de las protagonistas femeninas vuelve a convertirse en elemento común entre ambas historias. Melibea, aunque acompañada por su criada Lucrecia (que, tras la muerte de la primera, intuyo tomará el testigo de su personalidad) se encuentra sumida en la soledad del encierro al que está reducida en el interior de su casa y de su propia condición y sometida a la férrea vigilancia de su padre Pleberio y de su madre Alisa. Roberta, a su vez, está encerrada entre las cuatro paredes que darían forma a cualquier tugurio, metáfora de su propia vida sin principio ni fin. Los potenciales amantes (Danny y Calisto) se acercan a ambas, las abordan impulsados por una irresistible fuerza que va más allá de ellos mismos, de sus inquietudes y de los designios conscientes de su voluntad. ¿Por qué se produce esta atracción irrefrenable? ¿Por qué ese primer acercamiento que los llevará a la total destrucción? ¿Por qué esas primeras palabras tan distintas pero tan iguales en sus consecuencias?: “En esto veo Melibea, la grandeza de Dios” pronunciará Calisto mientras que Danny, menos elevado, se limitará a preguntar “¿Me das una patata?” “No, son mías”, contestará Roberta, mientras que, como es conocido por todos, Melibea, con ironía, se limitará a preguntar al intruso: “¿En qué, Calisto?”. La atracción física primigenia se perfila en ambas historias como el detonante de un anhelo encubierto, como la necesaria ansia de comunicación y de liberación. Danny pedirá a Roberta que rompa su soledad, su aislamiento, la individualidad que la hace fuerte, mientras que Calisto se creará galardonado con el más preciado tesoro que su breve cortejo podría imaginar. Un impulso erótico irrefrenable se apodera del lenguaz y desdichado Calisto que no hallará desde este momento consuelo para su descontrolada pasión tan brevemente disfrutada. Pronto, tras ser tachado de torpe y expulsado con violencia por su *diosa*, Calisto se fundirá en la nada del muro que a partir de ese momento los separará y que sólo la intervención de la alcahuetta a través de sus hechizos podrá romper. Melibea domina este momento y su situación es muy diferente a la del triste Calisto que, desesperado de amor, rogará a su criado que cante la más triste canción que sepa. Y Sempronio recitará: “Mira Nero de Tarpeya/ a Roma cómo se ardía/ gritos dan niños y vicjos/ y él de nada se dolía”. Pero a pesar de la triste letra Calisto, embelesado, asevera: “Mayor es mi fuego y menor la piedad de quién yo ahora digo”. También de dominio, aunque amargo, será la posición de la pragmática Roberta al final del tercer acto del drama cuando abre con violencia los pegados ojos de Danny y le rompe el corazón, bajándolo a la cruda realidad tras pasar la noche en un fingido paraíso.

De la forma más sintética posible, el argumento de *Danny y Roberta, una danza apache*, podría resumirse de la siguiente manera: en el acto primero, en un tugurio cualquiera de mala muerte, se produce el encuentro de dos seres sin futuro, de dos muertos en vida. Unidos por una fuerte atracción sexual y vital, en el acto segundo, ambos crean una fantasía de felicidad que estalla y se desvanece pronto, en el tercer acto, por la brusca bajada a la realidad de Roberta originándose una auténtica debacle emocional. La historia de Danny y Roberta es, pues, algo más que un simple encuentro por azar, algo más que el simple relato de una vida difícil, del hastío y de la pérdida de esperanza. No es sólo una historia de amor sino también de la atracción de dos seres que ya no pueden atraerse. *Danny y Roberta* es una obra de profunda sexualidad cuyo conflicto dramático se fundamenta en la atracción imposible de dos seres que se encuentran en mundos absolutamente paralelos y nunca llegarán a alcanzarse.

Para su autor, John Patrick Shanley, los dos personajes pertenecen a la noche, a un ambiente pobre y resentido, donde la ambición tiene mucho que ver con las cosas pequeñas y aparentemente sencillas. La obra nos muestra de la manera más cruda dos vidas rotas, dos vidas ciegas, que tropiezan y creen verse. Dos seres que en este destello reconocen no ser ni tan distintos, ni tan raros aunque sí desgraciadamente infelices. El violento barrio del Bronx permitió al autor tomar prestada la realidad para explorar en ella y dramatizar sobre los extremos en los que se dividen los sentimientos relacionados con la vida y el amor y lo que es más importante, Shanley reflexiona sobre si es posible o no cambiar el sentido de nuestra vida sólo con proponémoslo. ¿Hasta qué punto tiene capacidad de convicción nuestra voluntad para dar la vuelta a nuestra existencia? ¿Basta con perseverar para reconducir las cosas, para dotar de horizonte al futuro y mitigar ese pasado hiriente que parece dispuesto a no olvidar? Como podemos comprobar, estas preguntas nos acercan de inmediato al conflicto celestinesco y en concreto a la postura de Melibea con relación a las demandas del obcecado Calisto y al trágico desenlace posterior de los acontecimientos. “Pues aún mayor galardón te daré yo si perseveras” espetará una irónica Melibea cuando Calisto asegura que si Dios le “diese en el Cielo su silla sobre sus santos” no lo tendría por tanta felicidad como la de alcanzarla.

Pero volvamos por un momento al Bronx: *Danny y Roberta* es un texto explosivo, te golpea. Los personajes y su situación te llevan de un extremo a otro, te vapulean de un modo visceral y consiguen que el espectador se sienta tocado y emocionado. El mundo de Danny y Roberta gira a otro ritmo, mira hacia otro lado. Son personajes que caminan, al margen de todo, por una vía estrecha y poco iluminada.

Hagan lo que hagan nadie se fijará. No son más que sombras que permanecen ocultas en sus escondites familiares (Roberta vive en una habitación en casa de sus padres, con su hijo, “que ya está loco”; Danny vive con su madre). También Melibea se encuentra presa de su entorno familiar y social pero, a diferencia de la postura decidida y activa de esta última, los primeros son dos personajes que han llegado a un punto muerto en el que ya no son capaces de hacer nada.

Con estas premisas, el encuentro entre Danny y Roberta se produce a partir de lo que anuncia el subtítulo de la propia pieza: *una danza apache*. Esta danza tan *políticamente incorrecta* muestra la atracción y forcejeo entre los amantes y compondrá un baile furioso donde cada uno desfoga su ira sin miramientos, todo como una manifestación combativa y feroz de amor morboso.

La danza apache supone una coreografía libre de la pasión entre amantes como una manifestación arrebatada del amor físico. Es un baile descarnado, descarado e hiriente. No importa si hay público, si llueve, si hace frío. La danza apache es un intenso combate cuerpo a cuerpo por sobrevivir. En abstracto y de un modo metafórico, Danny y Roberta bailan desde que se conocen. Desde que comparten un poco de cerveza y patatas fritas en ese bar decadente y solitario. Uno de esos bares con música en vivo a la que nadie presta atención.

Stephen Gilman (1978), en *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”* apunta de manera acertadísima que Rojas “contempla *La Celestina* como una danza del amor, un baile tan fatal, tan horrendo e insensato como su predecesor (se refiere a las danzas de la Muerte, tan populares en el siglo que precede a *La Celestina*) con el agravante de la perversidad de la su promesa engañosa de gozo”. Paradójicamente, en ambos textos la delgada línea entre ambas danzas, la del amor y la de la muerte, se diluye abocando a los amantes a su destino fatal.

A Danny y a Roberta les mueven sus palabras, sus incomprensibles existencias, su escasa conversación con el resto de los mortales. Su tímido acercamiento al principio y luego la absoluta necesidad de saber que han encontrado a alguien que escucha, que asiente, que apuesta por la vida, cuando se pensaban muertos de hastío, de remordimiento y, por qué no, de amor. A Melibea y a Calisto los une el sino de un halcón extraviado (a mi parecer, claro signo de anticipo de la tragedia), y la hechicera intercesión de Celestina, la alcahuetta entre las alcahuetas y, al final, una vez despeñado

y muerto Calisto de la manera más absurda, Melibea se servirá a la misma muerte que le arrebató a su amado para regresar junto a él.

Los cuatro amantes serán castigados en el presente por todo lo que han ido haciendo y amontonando en su pasado. No hay finales felices. El futuro se acaba antes de soñarlo, es una ilusión, una broma a la que no podrá sobrevivir ninguno de ellos. Danny y Roberta han roto su silencio, su singular manera de hacer pasar los días en los que nadie les escucha. Se sienten dos seres libres, pero son presas de sus destinos. Danny es radical, violento, vehemente. Su acercamiento a Roberta es inquietante. Quiere hablar con ella, en realidad quiere matar su hastío. Quiere estar allí sin sentirse observado ni analizado por ella, la única chica del bar. Esa que tiene los ojos puestos en todas y en ninguna parte; esa que no deja de levantarse y sentarse, de mover las piernas, de descentrarse para hacer que el tiempo y la noche, “otra maldita noche”, pasen más aprisa. Danny y Roberta acortan distancias. Ya bailan, aunque ellos no lo saben todavía. El bar es el principio del fin. El puente que les conduce a la intimidad de una cama, de un cuarto abierto al mundo a través de una pequeña ventana por la que se filtra la fantasía de ambos. En la habitación de Roberta desaparece la hostilidad, la influencia de los otros, la amenaza continua que les hace estar a la defensiva. Allí el mundo cambia. Es de otro color. Hay otra luz. La litera raquílica y ruidosa de Roberta establece un doble plano de la realidad dividiendo el espacio en dos, como también sucederá con el infranqueable muro que circunda el huerto de Melibea. Aunque, pasado el tiempo, ambos lugares se convierte en un limbo donde los amantes flotan, se desnudan y, en todos los sentidos, pierden la virginidad. Este es el lugar en el que se sienten libres. Alejados del fracaso y de la culpa. Ahora la luz penetra en ellos, dulce y esperanzadora y les inunda. Fuera es de noche, siempre es de noche.

Aquí podemos encontrar un curioso matiz: mientras que Danny, en la cumbre del placer, proyecta una vida en común, y una boda por todo lo alto, con arroz tirado “con suavidad”, con Roberta vestida de blanco y él a su lado, cruzando un hermoso jardín, lleno de flores, Melibea, tras escuchar a sus padres planear su posible enlace, expone de manera clara y meridiana los parámetros de su decidido pensamiento y anticipa irónicamente su propio desenlace (utilizo la versión de Eduardo Galán):

*Déjenme mis padres gozar con él si ellos quieren gozar de mí. No piensen en casamientos, que más vale ser buena amante que mala casada. No tengo otra pena sino por el tiempo que perdí de no gozarlo antes, de no disfrutarlo más. No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio. Mi amor fue*

*con justa causa. Requerida y rogada, cautivada y correspondida, que desde la primera noche no ha faltado ninguna. Faltándome Calisto, me falte la vida, la cual, porque de mí goce, me place.*<sup>3</sup>

Melibea podría haber optado también por intentar su boda con Calisto pero parece claro que esto nunca formó parte de sus planes.

Como hemos apuntado anteriormente, Danny y Roberta bailan su propia danza. Ese es el castigo. No hay final feliz. Ella será siempre una mujer atormentada, sucia, herida. Él será un pobre náufrago, una “bestia” que regaló su último trozo de alma una noche y lo perdió para siempre. Danny se hunde. Roberta se hunde. Él la perdona por todo lo que ha hecho, cree en su historia. Piensa que es posible. “Si todos pueden, nosotros también podemos” le dice, pero no podrán, porque ellos también están muertos.

Hemos caracterizado a Melibea como una mujer de fuerte personalidad, iracunda en ocasiones y totalmente decidida a sujetar las riendas de su destino. Sobre si Melibea se siente o no atraída por Calisto en ese primer encuentro, si hubiera deseado de él la estricta observancia de las reglas del amor cortés, se ha escrito tanto y tan acertadamente que no entraré a desentrañar la incógnita. Mucho más si tenemos en cuenta que todas las teorías y explicaciones sobre el tema ofrecen una sólida argumentación que justifica con creces cada una de las posturas. María Rosa Lida de Malkiel (1962) en su imprescindible trabajo *La originalidad artística de “La Celestina”* deja entrever que Melibea se muestra airada obedeciendo a un canon, a unas normas de conducta que establece su condición de “graciosa doncella y de alto linaje”, tal y cómo la caracterizará la propia Celestina en sus primeros intentos de ganarse su voluntad. Por otra parte resulta también de gran interés la caracterización que el profesor Peter E. Russell (1978) hace de Calisto como representación del amor cortés parodiado. Aquí me parecen también de extremo interés las palabras del profesor Ignacio Amestoy (1999) en su prólogo a la obra cuando afirma que “*La Celestina* es el grito de libertad de un Renacimiento que comenzaba a alarmar a los censores”. *Mutatis mutandis*, así entendemos la desenfrenada atracción de Melibea por el paródico Calisto frente al que inicialmente se niega a aceptar la posición pasiva de la mujer en el amor cortés.

Melibea vive encerrada entre los muros de una casa que le presta la seguridad apetecida por la nueva burguesía, vigilada por la atenta mirada de un padre que la controla y vigila sus pasos con frecuencia de forma casi carcelaria, aunque, como luego se podrá comprobar, no será nada diligente en sus pesquisas. También fiscalizada por

una madre que, casi siempre desde el interior de la vivienda, es informada puntualmente por el improvisado carcelero. Calisto representa, pues, la libertad, la posibilidad de saltar el muro como y cuando se desee. Por todo ello, el punto de partida de su relación potente y desenfrenada, la atracción que quema a Melibea a partir de la visita de la alcahueta, bien podría no ser tanto la atracción por Calisto como la búsqueda de la esa libertad personificada en este caso de manera utilitaria en la figura del amante. Melibea vive, como hemos dicho, bajo la batuta de unos padres que decidirán su futuro en una sociedad que la encierra.

Me pregunto: ¿por qué Melibea se sentiría tan atraída por un sujeto como Calisto, egoísta, lenguaraz, pesado y fastidioso? Las respuestas podrían ser claramente dos: la eficacia absoluta tanto del hechizo de Celestina como de su trabajada dialéctica o el hecho de que Calisto represente para ella, más que el hombre, el icono de la libertad, una salida, una espita por la que la encerrada Melibea pueda acceder a un mundo diferente del que vive.

A efectos de la puesta en escena pensamos que es el efecto del hechizo el que hace que Melibea descubra esa grieta por la que asomarse a su liberación. En este sentido, como hemos visto, la decisión de Melibea es doble: una, la de perder la virginidad en pos de otro tipo de vida, sujetando con firmeza las riendas de su propio destino y en segundo lugar cuando decide quitarse la vida porque en esto encuentra la única manera de volver a alcanzar esa libertad perdida con la muerte de Calisto. El suicidio de Melibea sería, pues, su única salida hacia la libertad, tal y como lo fue para Thelma y Louise el despeñarse por el desfiladero en su Thunderbird descapotable del 66 en la película de Ridley Scott.

Para terminar, y si se me permite la chanza, resulta curioso que la evolución del lenguaje haya convertido al término *Celestina* en sinónimo de alcahueta, desterrando en la mayoría de las ocasiones a este último (o Narciso para el egocéntrico o Adonis para el bello o Romeo para el amante) y que no se utilice la frase “estar hecho un Calisto” para denotar un alto nivel de estulticia en un sujeto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMESTOY, Ignacio (1999). Prólogo a *La Celestina*. Madrid: Unidad Editorial.
- GILMAN, Stephen (1978). *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*. Madrid: Taurus.

- LIDA DE MALKIEL, M.<sup>a</sup> Rosa (1962). *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba.
- ROJAS, Fernando de (2008). *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Castalia.
- RUSSELL, P. E. (1978). *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel.

## LA INTERPRETACIÓN DEL ÉROTISMO POR UNA ACTRIZ

Pepa PEDROCHE

*Actriz*

El día en el que, por fin, me disponía a comenzar el escrito para esta intervención, me pregunté si, realmente, yo tenía algo que decir sobre el tema a tratar.

Había dado muchas vueltas sobre el enfoque que debía darle hasta que llegué a la conclusión de que lo mejor que podía hacer era hablar de mi experiencia escénica durante esta década y mi relación profesional con Eros.

En primer lugar, busqué la definición de erótico para saber exactamente sobre qué iba a hablar. Cuál fue mi sorpresa cuando leí: “Amor sensual exacerbado. Exaltación de todo lo que pertenece al instinto sexual o está relacionado con él. Pasión de amor.” Lo de “pasión de amor” me quedaba más cercano, pero “exaltación” y “exacerbado” me parecían dos términos muy alejados de lo que yo creía haber transitado en esos trabajos escénicos sobre los que pretendía hablar. Así que, volviendo a ese primer día frente al ordenador, decidí repasar los textos con los que me había enfrentado en estos diez años, intentando encontrar en ellos, si es que lo había, lo “exaltado” y lo “exacerbado”. Si no, debía renunciar a estar aquí frente a ustedes.

Y creo que lo encontré. El recorrido por todos esos textos, teniendo presente la búsqueda del erotismo en ellos, me hizo comprobar algo, quizá obvio, pero que yo no supe apreciar cuando los estudié para la representación: el erotismo se manifiesta de muy diversas maneras con un objetivo que, realmente, siempre se cumple: la exaltación del amor sensual, como muy bien lo afirmaba la definición académica.

### **Año 2001: *Dom Juan* de Molière, el erotismo de la palabra**

“Carlota”, una aldeana soñadora, oye, en boca de su novio, el relato del naufragio y posterior salvamento de unos señores extraños. Narrado con un lenguaje que Molière utilizó originalmente lleno de errores y disparates, consigue que la curiosidad de esta muchacha se desate y quiera, pese a todo, conocer a este fenómeno.

El remate de este proceso de seducción, que ya está iniciado anteriormente, se completa cuando aparece este ser “especial” que, con un lenguaje absolutamente

opuesto al de Perico, el novio, cumple todas las expectativas que la imaginación de ella había formulado. La palabra de don Juan acaricia, envuelve, es elevada, recurre a todo lo necesario: belleza, Dios; manipula y conduce. Pero tiene que recurrir al exceso para conseguir su objetivo: prometer matrimonio.

**Año 2002: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, el erotismo de la ambición**

“Inés” desarrolla una envidia, en principio “sana”, al casarse su prima con el hombre al que ama. Casilda le cuenta cómo es su vida de casada, lo que excita el imaginario de Inés. Cuando Leonardo, hombre del Comendador, corteja a Inés, la ambición dispara sus deseos y para conseguir ascender desde su condición de plebeya, no duda en traicionar a su prima y facilitar la entrada del Comendador a la casa.

Lo erótico empuja al personaje hacia lo exacerbado. Esto será castigado con la muerte.

**Año 2003: *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, la erótica de lo tapado**

Sólo la mano de Magdalena desata una pasión desenfadada en Melchor. Cuando las circunstancias permiten que él la conozca, es incapaz de reconocer la mano que le admiró y la dama es rechazada. Este increíble equívoco produce una gran desconfianza en ella. ¿Cómo es posible que una pequeña parte (la mano) tenga más poder de seducción que el todo al que pertenece? Este despropósito lleva al personaje al límite, a tener celos de sí misma. De esta manera desarrolla toda una estrategia retorcida de enredos para conseguir al hombre que ha despertado en ella esa lucha contra la ceguera del amor.

**Año 2005: *La entretenida* de Cervantes, la erótica del incesto**

Entre varias tramas de amores mal enfocados, Cervantes desliza, en tono de comedia, el descubrimiento que hace “Marcela” del amor que su hermano le profesa. Lo que al principio aparece como motivo de escándalo, poco a poco se va transformando en un juego que da lugar al cosquilleo de lo prohibido: “Todavía, a lo que siento, / anda un poco apasionado; / no se le cae de la boca/mi nombre, y aún todavía / descubre una fantasía / que en lascivos puntos toca; / mas yo no le doy lugar/de que esté a solas conmigo”.

El personaje se entrega a una fantasía erótica que se derrumbará al descubrir que su hermano estaba enamorado de alguien con su mismo nombre y de ahí la confusión. Lo extraordinario tiñe este enredo desde el principio y culmina cuando Marcela verbaliza su decepción al conocer que ella no es la “amada”, reconociendo el placer que se siente ante la ilusión de lo imposible.

**Año 2005: *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca, la erótica del amor imposible***

Ya el título de esta función nos introduce en la pasión exaltada, recordemos, propia del erotismo. Una historia de amor situada en la revuelta que protagonizaron los moriscos en las Alpujarras como reacción a la orden acatada por don Juan de Austria para expulsarlos de Granada. Doña Clara, deshonrada por una afrenta hecha a su padre, rechaza a su amado, don Álvaro Tuzaní, para que él no se vea manchado por dicha afrenta: “Porque es tan grande mi amor, / que tu mujer no he de ser, / porque no tengas mujer / tú, de un padre sin honor”. Su amor, oculto hasta este momento, tropieza con el orgullo, primer peldaño en una escalera llena de obstáculos que culminará con el tropiezo definitivo, el asesinato de ella a manos del soldado Garcés. Cada impedimento, dispara lo erótico más y más arriba hasta llegar a la despedida de doña Clara muriendo en los brazos de don Álvaro, y las palabras del Tuzaní, componiendo uno de los más bellos monólogos de nuestro teatro clásico.

**Año 2006: *Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina, el erotismo de lo ambiguo***

Doña Inés es una rica heredera, poco interesada en el amor y mucho en el coqueteo frívolo, con pretendiente machote, apasionado y celoso. Una tarde conoce en la huerta a alguien completamente distinto al anterior: “un primor”, “la gracia, la sal, el donaire, el gusto que amor en sus cielos guarda”, “un ángel”, “una cara como un oro, de almíbar unas palabras, y unas calzas todas verdes, que cielos son, y no calzas”. En unos pocos minutos la exaltación del instinto sexual (erotismo) se dispara. La ambigüedad con la que juega doña Juana al disfrazarse de Don Gil y el conocimiento que tiene sobre la seducción femenina, por ser mujer y víctima del engaño de don Martín, hace que lo erótico alcance el clímax cuando, transformada en doña Elvira, seduce nuevamente a doña Inés apoyándose en el parecido que tiene con don Gil. Esto provoca en doña Inés una confusión tal que no es capaz de reaccionar y el desconcierto durará incluso después

de saber que son la misma persona. Cuando se descubra todo el enredo tendrá que entregar el “amoroso fuego” que en ella se ha despertado a su rudo y siempre fiel pretendiente don Juan.

**Año 2007: *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorrilla, el erotismo de la tierra**

Erotismo de lo popular: las canciones, el gusto por la comida y las labores del campo. Blanca representa todo esto y su sencillez despierta el deseo en don Mendo. Querrá comerse su “mano”, jugando con el símil de la comida preparada para la merienda. Lo más terrible sucede cuando su marido, García del Castañar, decide matarla al saber que su pureza está en peligro. Afortunadamente Rojas hace que se desmaye al levantar el puñal y permite que ella escape de lo que hubiera sido una absoluta injusticia animal. La pasión exacerbada viaja en cada estrofa de esta función.

**Año 2008: *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca, la erótica del despecho**

Esta es la pasión más absurda de todas las que me he encontrado. Lisarda, despreciada por Federico, se empeña en ir tras él y destrozarle sus planes para casarse con la princesa Serafina: “Y pues lo que en un instante / previne, suceda, ea, ingenio, / a nueva fábula sea/mi vida asunto, que puesto / que de celosas locuras / están tantos libros llenos, / no hará escándalo una más”. Cuantos más problemas encuentra, más empeño pone. Al final, conseguirá su mano y, probablemente será una desgraciada toda su vida. Esto no es de Calderón, pero la propuesta de Eduardo Vasco dejaba abierta esa posibilidad.

**Año 2009: *De cuándo acá nos vino* de Lope de Vega, el erotismo de lo dormido**

Doña Bárbara, madre soltera de buena posición, recibe la visita de un supuesto sobrino que viene de Flandes, el alférez Leonardo. Ella insiste en que se quede alojado en la casa junto a su compañero Beltrán. Tan sólo un abrazo de bienvenida hará resucitar el volcán erótico que dormía dentro de esta mujer. Ella misma se asombrará de lo que siente, pero la fuerza de la pasión buscará la forma de conseguirle. Cuando compruebe que su hija Ángela está enamorada de él, será capaz de mentirle diciendo que es su hermano, por lo que su amor es imposible. Bárbara llega a olvidar su condición de madre para rivalizar con su hija, de mujer a mujer: “Si tan ciega de afición

/ te vi inclinada a tu primo, / y yo le adoro, ¿qué quieres? / Así somos las mujeres: / Ángela, mi gusto estimo". Para resolver todo este entuerto, llegará el capitán Fajardo, hermano de doña Bárbara. Esta tendrá que conformarse con Beltrán al que posiblemente conquistará con su ardor. En esta comedia, Lope juega magistralmente con un triángulo amoroso en el que la sensualidad y el erotismo están en lucha constante. Ángela es el amor puro; y Bárbara, la pasión, el deseo desesperado de recuperar el tiempo perdido. Se siente joven, "gallarda" y con derecho a vivir plenamente lo que le ofrece la vida.

### **Año 2010: "El alcalde de Zalamea" de Calderón de la Barca, erotismo en la supervivencia**

La "Chispa" dice: "para estarme, en rigor, / regalada, no dejara / en mi vida, cosa es clara, / la casa del regidor; / y pues a venir aquí/a marchar y perecer/con Rebolledo, sin ser/quejosa, me resolví". Esta mujer deja lo que tiene (bueno o malo, poco o mucho) para seguir a un soldado por los caminos de España. Les une las ganas de medrar, de liar fiesta y de estar juntos. La "Chispa" lucha apasionadamente por su hombre, su fuerza le apoya, mientras que otras "a cada cosa lloran, / yo a cada cosica canto".

Entrando ya en el comentario de cómo interpretar cada tipo de erotismo señalado, creo que la "Chispa" es el personaje que me ha ofrecido un comportamiento más contemporáneo respecto a lo erótico. Al ser un personaje fuera de su entorno femenino, esto le libera de convencionalismos. Ni siquiera Blanca, de *Del rey abajo ninguno*, a pesar de vivir entre campesinos, muestra su erotismo de una manera directa. Son sus palabras, imágenes de la naturaleza, las que sugieren: "No quieren más las flores al rocío, / que en los fragantes vasos el sol bebe; / las arboledas la deshecha nieve, / que es cima de cristal y después río; / el índice de piedra, al norte frío, / el caminante al iris cuando llueve, / la obscura noche la traición aleve, / más que te quiero, dulce esposo mío; / porque es mi amor tan grande, que a tu nombre, / como a cosa divina, construyera / aras donde adorarle, y no te asombre, / porque si el ser de Dios no conociera, / dejara de adorarte como hombre, / y por Dios te adorara y te tuviera".

Voy terminando. La mano juega un papel erótico importantísimo en todos estos personajes. Es obvio que en el siglo XVII no enseñaban mucho más, pero es maravilloso descubrir cómo lo sugerido es mucho más eficaz que lo mostrado. Así pasa con doña Magdalena, de *La celosa de sí misma*. Cuando su rostro no enamora y su mano sí, se produce una frustración inmensa por la incapacidad de seducir: "Cubierta, doy ocasiones / a su pasión amorosa; / vista soy fea y odiosa; / enamoro y desoblijo; / y

compitiendo conmigo, / de mí misma estoy celosa". Don Álvaro Tuzaní habla en *Amar después de la muerte* de los brazos de doña Clara, pero en seguida vuelve a la mano, símbolo de entrega en matrimonio, pero también como algo físico, concreto, que acaricia, acerca, rechaza y juega.

El oído también participa en el proceso de atracción crótica. Carlota escucha a don Juan embelesada. Viaja a través de sus palabras hacia donde él la quiere llevar. Ella dice: "No sé si decís la verdad o no, pero lograris que se os crea". También Inés en *Peribáñez* se deja convencer y abre la puerta de la casa de su prima al Comendador convencida de que es la única manera de conseguir la palabra de casamiento prometida.

La fantasía es la compañera constante del erotismo. Traslada a los personajes a lugares donde puede suceder cualquier cosa que les produzca placer. Así, Marcela en *La entretenida*, imagina qué puede sentir su hermano por ella y tiembla ante sensaciones desconocidas. Inés en *Don Gil de las calzas verdes*, descubre el erotismo de lo diferente pero cercano a la vez, de lo que no se corresponde totalmente con lo que debería ser. El juego de la entrega y el recato abre posibilidades que la comedia aprovecha.

La obsesión también puede formar parte en la construcción de lo erótico. Lisarda, en *Las manos blancas no ofenden* llega al delirio cuando afirma: "Pues no ha de ser, que en tu daño / he de estar (viven los ciclos), / impidiéndote el favor, / y que has de morir de amor, pues que yo muero de celos". Prefiere destrozar la vida del hombre al que ama antes que consentir que esté con otra mujer.

Bárbara, en *De cuándo acá nos vino*, pisotea la felicidad de su hija por su loco desco. Olvida la imagen de honorabilidad que durante tantos años ha mostrado a los demás y sólo tiene un objetivo: conseguir casarse con su sobrino y disfrutar de los placeres del matrimonio.

Ahora bien, ¿cómo llegan estas manifestaciones de lo erótico en los textos clásicos al público de hoy? Creo, sinceramente, que al igual que los clásicos lo son por ser universales y, en esencia, atemporales; también lo son la sensualidad, la pasión, el erotismo y todos los matices que descemos dar al amor. Hubo una época en la que el erotismo parecía ir unido por definición a lo pornográfico. Comprobado, por definición, que no es así y defendido como exaltación de la sensualidad, estoy convencida de que no estamos tan lejos de percibir, como los personajes de estas obras comentadas, las maravillas alrededor de la sexualidad, desde lo más pequeño y sugerente, hasta lo más grandioso y exaltado.

Mi suerte ha sido poder comprobar esto, día a día, en los miles de espectadores que presenciaron las representaciones de los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) que he citado. Durante estos diez años, público de todas las edades y de diferentes lugares dentro y fuera de la geografía española, se identificaron con los amores y desamores de estos personajes, y se dejaron llevar por el erotismo que desprendían. Sólo queda resaltar lo obvio, que cada actor, cada actriz, impregna al personaje de su propia sensualidad, erotismo y pasión. Por eso, la maravilla del teatro hace que cada trabajo sea único y cada día irrepetible.



## ¿QUÉ EROTISMO?

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

*Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T*

*fgutierrez@flog.uned.es*

Las modalidades de erotismo que intentaré presentar aquí se reducirán a las preguntas que formule a algunos textos y espectáculos teatrales que yo como sujeto receptor he leído o presenciado. Se trata, por tanto, de unas modalidades determinadas ya por mi enciclopedia de espectador y de lector. Las teorías sirven para poner en la práctica el ejercicio hermenéutico o interpretativo, y más que erigirse en esquemas metodológicos para encasillar la realidad o formular juicios dogmáticos y categóricos las concibo como instrumentos para formular una episteme conjetural o una hipótesis abductiva. El horizonte de expectativas y lo que Gadamer (1961) denomina “anticipación de la comprensión” iluminan de alguna forma lo que el sujeto proyecta en el texto o en el espectáculo y orientan el sentido de la interpretación. Nuestra “enciclopedia” de espectadores coincide con nuestro equipaje vital y a la inversa.

Un fenómeno semejante al que se produce en filosofía con la introducción del sujeto trascendental de Kant tiene lugar en ciertas manifestaciones artísticas como el teatro con la incorporación de lo que podría denominarse el sujeto receptor. Si en la teoría literaria la “enciclopedia del espectador” de Umberto Eco, y la estética de la recepción de la Universidad de Constanza, de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y de otros investigadores, son las que confieren un nuevo estatuto a la interpretación de los textos, y en el cine es la práctica filmica de Hitchcock la que permite hablar de un giro copernicano, más difícil resulta situar este proceso en el campo teatral, donde, a pesar de la importancia concedida al espectador en el drama moderno, la apelación al mismo es casi una constante. Ernesto Caballero observa que el “actor (...) siempre actualiza, y lo que se deja en el camino lo actualiza el espectador” (Caballero, 2005: 15).

En los últimos tiempos el teatro ha incrementado sus llamadas al receptor invitándolo en algunos casos a que se incorpore a la representación, como en el *happening*. Se trata de involucrar al yo del lector o del espectador en el proceso de lectura, de representación y de interpretación.

Con Heidegger, Gadamer, Ricoeur y Habermas el problema hermenéutico se ha ido transformando en el problema de la filosofía universal que todavía hoy se sigue cuestionado el principio de autoridad interpretativa (Bernárdez, 200: 69). Es una característica de nuestro tiempo pero que procede de los textos clásicos, entre ellos el *Peri Hermenias* de Aristóteles. Como dice Emilio Lledó, “somos *ermeneia*, hermenéutica, interpretación. Estamos continuamente interpretando” (Lledó, 2007: 27). En la hermenéutica se encuentra la capacidad de hacer nuevos los problemas del ser humano y de hacerlo a través de la lectura y de la interpretación de la representación. Ello explica el liderazgo ejercido en los últimos setenta años por los estudios semióticos y hermenéuticos, que consideran al personaje y al espectáculo teatral no como meros signos con existencia autónoma en el escenario, sino que amplían los modelos metodológicos para no dejar fuera al sujeto espectador, sea como constructor de la intriga o como receptor emocional de los discursos y las imágenes dramáticas.

En este sentido, en los distintos modelos taxonómicos y operativos se le otorga un papel destacado al receptor, se privilegian las relaciones entre el observador y el objeto observado y cobran especial importancia las preguntas formuladas en estas intercomunicaciones o intercambios. Sin aceptar las afiliaciones escolásticas ni los códigos restrictivos, se trata de determinar en este caso desde qué perspectiva puede plantearse el erotismo y preguntar a los textos seleccionados cómo realizan ese planteamiento.

## 1. ¿SEX O NO SEX?

El título de la película *Sex o no sex* (1974) de Julio Diamante, en la que con la interpretación de José Sacristán, Antonio Ferrandis, Ágata Lys, Lola Gaos, Carmen Sevilla... reelabora lúdicamente el texto shakesperiano, nos sirve para formular la primera y quizá principal pregunta que es necesario plantear: ¿al erotismo le es consustancial el sexo? Si hacemos caso al discurso de Diotima que en *El Banquete* de Platón está hablando con Sócrates, el *eros* es el resultado o la consecuencia del acto sexual: en el cumpleaños de Afrodita, *Poros* (la abundancia) se acostó con *Penia* (la pobreza) y concibieron a *eros* (Platón, 1987: 203b-204b). El diccionario de la RAE impone su contención característica en estos temas, cuando define el erotismo como “amor sensual” y “carácter de lo que excita el amor sensual”.

En el *Diccionario del español actual* de Seco, Andrés y Ramos (1999; I: 1900) ya

se identifica lo erótico con “el amor o el placer sexuales”, y se añade: “frecuentemente con independencia del acto de la procreación”. Resulta muy pertinente la aclaración de los lexicógrafos, ya que, según la tradición judeo cristiana, con un carácter más pragmático que ideal, la relación sexual debe estar siempre encaminada a la procreación, a la reproducción. Atendiendo a las teorías de Judit Butler (1990), la reproducción social de las personas forma parte de la esfera económica misma y de allí que pueda vincularse de manera directa la sexualidad con la cuestión de la explotación y la extracción de plusvalía. Scout McCloud define las manifestaciones artísticas como aquellas acciones que se realizan sin estar encaminadas a la supervivencia y a la reproducción. Para la tradición y el contexto en el que se desarrolla el teatro que analizamos, si sólo se pretende el placer se conculca la norma y surge la conciencia de la culpa. De esta manera es vivido por algunas de las protagonistas de *El día más feliz de nuestra vida* de Laila Ripoll. Así, Amelia le dice a Marijose: “¿Lo ves, lo ves? Te estás tocando. El demonio lo disfraza de picores y tú te tocas justo donde empieza lo que no se puede tocar”, y Conchi insiste: “Y cuando te lo laves hay que hacerlo sin tocarlo y si lo rozas tienes que rezar un Padrenuestro y dos Avemarías porque si no se te pudre y se te cae al suelo...”. El discurso de la niña acude al criterio de autoridad de la Iglesia: “El cura dice que las niñas malas se tocan mucho y que por eso se quedan ciegas y se les derriten los huesos” (Ripoll, 2004: 415). Marijose confiesa tener miedo, ha introyectado el sentimiento de culpa, y se minusvalora porque reconoce que ha podido cometer una acción deleznable. Castillo del Pino, al estudiar la hermenéutica del sentimiento de culpa, lo explica claramente: “La conciencia de la culpa no es sino el reconocimiento del carácter disvalorativo de la acción. El sentimiento de culpa conlleva la concienciación de la desvaloración de la conciencia de sí...” (Castilla del Pino, 1973: 91).

A Castilla del Pino no le interesa preguntarse por el sentimiento de culpa desde el punto de vista ético o jurídico, aunque se refiera también a estos conceptos, sino por el trastorno psíquico que dicho sentimiento puede generar en el sujeto. Y a la dramaturga, ante la pregunta, parece responder que esas represiones de la sexualidad son comportamientos eróticos desviados.

Abundando en esa defensa del principio del placer, y en una vuelta de tuerca más, Antonia Bueno en *Si... pero no se calienta* considera incluso como una patología el comportamiento sexual que se limite a la simple relación conyugal o de la pareja. La propia dramaturga formula la pregunta y la respuesta: “¿Qué decir de su provocadora

actitud sexual? A sus cincuenta años solo se le ha conocido una relación, la de Paquita, actualmente, doña Francisca, esposa del relapso. Nada de promiscuidades, sodomías, pedofilias, zoofilias...Un caso, como ven, patológico, ¿estará loco don Gonzalo? Sería un alivio. Pero no es lo que me han mostrado las pruebas periciales” (Bueno, 2009: 22). Aunque sólo sea por atenerse a la consigna de don Francisco de Quevedo, según la cual “todo lo cotidiano es mucho y feo”, el texto de Antonia Bueno invita a seguir la variedad. Estos comportamientos sexuales del sujeto pueden ser analizados también desde las preguntas que se formula Michel Foucault en *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* cuando plantea la “hermenéutica del sí” como un conjunto de técnicas o de procedimientos con los que uno se presta atención a sí mismo y a sus deseos para en el fondo descubrir la esencia de lo que uno mismo es y desvelar la verdad que lo constituye (Foucault, 1984).

## 2. AMOS O ESCLAVOS

La dialéctica del amo y del esclavo, presente ya en Aristóteles y formulada después con esos términos por Hegel, Alexander Kojève (2006) y Lacan, entre otros, atiende a cuestiones anteriormente enunciadas, como la atención a uno mismo y la conciencia del sí y constituye uno de los referentes básicos para interrogarnos sobre el sadismo y el masoquismo como comportamientos eróticos y su representación en el teatro.

La vertiente erótica de estas conductas ha sido subrayada por Bataille, que ejemplifica en Sade y Masoch dos de las consideradas perversiones fundamentales. Deleuze, por su parte, argumenta, con otros investigadores, que el sadismo y el masoquismo, además de su vinculación al dolor-placer sexual, están claramente relacionados con la humillación y la pérdida de dignidad que el amo impone al esclavo.

Georges Bataille considera que el lenguaje de Sade es paradójico porque es esencialmente el de una víctima (Deleuze, 2001); sólo las víctimas pueden describirnos las torturas; los verdugos necesariamente emplean el lenguaje hipócrita del orden y del poder establecidos: “Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de una violencia que él ejerce en nombre del poder establecido, sino el de poder que aparentemente le excusa y le justifica de modo honroso. El violento se calla, acomodándose a la trampa” (Bataille, 1957: 2009-2010).

Si el lenguaje del amo, del sádico, según Bataille, es el logro más alto de una

función demostrativa en relación con la violencia y el erotismo, sus descripciones adquieren una nueva significación. Las descripciones, las actitudes ya no desempeñan otra función que la de ser figuras sensibles que ilustran demostraciones execrables. Y los mandatos, las órdenes imperiosas proferidas por los libertinos son, a su vez, como los enunciados del problema que nos remiten al entramado más profundo de los postulados sádicos (Deleuze, 2001). Una ejemplificación de estas actitudes execrables la encontramos en el personaje de la sargento María o Marie de *El escuchador de hielo* de Alfonso Vallejo que lleva a cabo un auténtico ejercicio de erotismo sádico con Mortimer, llegando incluso a torturarlo con perros adiestrados.

La sargento comienza su discurso con un tono aparentemente moderado: "...Si me dejaran elegir yo me iría contigo a un buen hotel de una buena playa...porque no sé por qué me da que debes de ser un amante de fábula...Sí. Pero...qué le vamos a hacer".

El sadismo de Marie se manifiesta en sus actitudes imperiosas como diría Bataille: "¡Vamos, desnúdate! (*Silencio*). Desnúdate o te vuelo la cabeza (*Marie saca una pistola y apunta al prisionero a la cabeza. Marie va cambiando de expresión. El prisionero se va desnudando*) (...) Tú tenías que comprenderme. Lo veía en tus ojos: Y además...para que lo sepas..., he sentido el deseo con que me estabas mirando".

Como observa Deleuze, este tipo de textos pone el lenguaje en relación con sus propios límites, con una especie de "no lenguaje". La violencia es un lenguaje que no necesita palabras, pero si, además, se acompaña del discurso, la violencia se intensifica en sus diversas modalidades. Según Deleuze (2001) la función imperativa y descriptiva del lenguaje con Sade llega a convertirse en pura función demostrativa; con Masoch, en función dialéctica, mítica y persuasiva. En el texto que comentamos domina la función imperativa del sadismo, acompañada de la risa perversa: "¡No, no! ¡Todo! ¡Integral! ¡Vamos! (*Le vuelve a apuntar a la cabeza. De pronto, cara de asombro de Marie*) ¡Pero, chico, qué tienes ahí. Si eso es... ¡un tesoro! ¡Una reliquia oriental! (...) Vamos, tócate! ¡Me da igual las esposas! (...) Cumplo órdenes, ¿entiendes? O eliges activo o pasivo. O das o te dan. Así es de cruda la cosa. Y...hay que determinarlo antes. Te tienes que tocar y prepararte como mandan las relaciones sexuales más elementales" (Vallejo, 2007: 71). La sargento cumple a la perfección los imperativos del sádico. La orden lleva aparejada la amenaza: "(*Gritando*) ¡Tócate o te vuelo la cabeza, hijo de puta! ¡Hace tres días estalló un coche bomba y murieron cuatro compañeros míos! ¡Y dicen que fuiste tú, hijo de perra! (...) Verás cómo ahora sí te empalmas. (*Marie se baja la cremallera del pantalón y le enseña el sexo*) ¿Te gusta, cerdo? ¿Ves como ahora no

hace falta disparar para llegar donde se quiere (*Ladridos de perros*) ¡Callad a esos perros hasta que yo lo diga, coño!” (Vallejo, 2007: 72).

Las alusiones a comportamientos sádicos de la historia reciente resultan contundentes, con la misma contundencia que hay que condenar la violencia como defensa contra la violencia, sobre todo cuando el oponente es un prisionero, un esclavo, alguien con el que no se puede luchar en igualdad de condiciones.

La respuesta del dramaturgo, según nuestra *episteme* conjetural, se incardinaría en el sentido que Bataille aplica a Sade, considerando el discurso sádico como el de un esclavo. La misma sargento reconoce que actúa recibiendo órdenes y que su lenguaje imperativo deriva de esas órdenes. En cualquier caso, el comportamiento del sádico siempre es esclavo de otro amo o, lo que viene a ser igual, de sus propios instintos.

El comportamiento sádico es totalmente rechazable cuando su práctica conlleva su imposición a otra persona. Así se evidencia, por ejemplo en el discurso que la encarcelada le dirige al teniente en la obra *NN 12* de Gracia Morales: “Levántate, decías, ven, acércate aquí, no me gusta cómo hueles, échate de esto, me decías, un perfume de tu bolsillo y un lápiz de color rojo, y tú mismo me pintabas y luego sacabas despacio la pistola ¿te gusta?, ¿sí, verdad? ¿te gustaría usarla?, ven, ven, tócala así, abre la...la...despacio ¿te gusta su sabor? Y yo sentía el frío dentro y empezaba a temblar, está cargada, decías, no te muevas tanto que está cargada, y después entrabas tú y la pistola seguía en tu... ahora muévete, ahora sí no te quedes quieta, joder, así, muy bien, así, más rápido, más, nadie hace esto como tú. El sabor ácido de tu semen entrando en mí (...) y yo me repetía: ¡no soy yo! ¡no soy yo!” (Morales, 2010: 63-64).

La sexualidad como perverso instrumento de dominio sádico, la religión como aparato de poder, la idea de pecado como atrofia de la libertad constituyen también algunos de los componentes básicos de la obra *El jardín de las delicias* de Fernando Arrabal representada del 8 al 17 de abril de 2011 en el teatro madrileño La Cuarta Pared, y que según el autor, nunca había visto puesta en escena en español. Reclama especialmente el interés en la representación el transformismo brutal de Mercè Rovira de monja y alumna en mujer feroz e implacable, así como la figura de Teloc (Carlos Domingo) que arrastra al sujeto espectador por los vericuetos múltiples de un ser redentor, cruel e inquisitorial (Villán, 2011: 45). El recurso al vídeo, los cambios en escena, el lenguaje del cuerpo son manejados con especial habilidad por el montaje de Rosario Ruiz, siempre al servicio de un discurso crótico subversivo.

### 3. LA LEY DE SODOMA

No descubriremos si el personaje de *El escuchador de hielo* fue sodomizado ni tampoco la misión que se les encargó a los perros. La sodomía como un comportamiento sexual ha tenido distinto tratamiento a lo largo de la historia, y como en otros casos, la religión la ha considerado como una perversión. La identificación de sodomía con sexo anal la encontramos ya en San Agustín y en el *Liber Gommorrhianus* del monje benedictino Petrus Damianus, del siglo XI, entre otros.

Para el marqués de Sade, la sodomía no era un acto nefando sino absolutamente normal y, dada su preferencia por esta práctica, la mujer no tiene nada que ofrecerle y cualquier relación erótica con ella debe ser transgresora.

La obra que ahora ocupa nuestra atención con el título de *La ley de Sodoma* no se centra en la sodomía sino en el funcionamiento y en los mecanismos de la justicia, en ocasiones más deleznable que los actos sexuales considerados perversos. Sin embargo, el erotismo de Sodoma es un referente a lo largo de toda la representación.

La acción se desarrolla en la Sala del Tribunal Supremo de la Confederación de las ciudades de Sodoma y Gomorra, con cuatro personajes: Juez, Fiscal, Abogado y Acusada, nombres genéricos y prototípicos. Comienza el juicio con la inculpación a la acusada por “decir la verdad”, entre otros delitos. La imputada acepta la culpa y solicita autorización para inyectarse una papelina de heroína. El juez accede a su petición con la condición de que lo haga en público.

Junto con el juicio crítico de los mecanismos de la justicia, el erotismo es uno de los núcleos fundamentales sobre los que se sustenta la intriga. Así, en un momento del proceso, el abogado de la inculpada se dirige al juez y le dice: “Mi defendida desea poseer y ser poseída por su persona, si así lo estima conveniente”. El juez, con el espíritu más elevado, según se anota en la acotación, responde: “Admito la proposición de la acusada”. El fiscal, en ejercicio de sus funciones y de forma inquisitiva, hace notar que el intento de coaccionar al Tribunal por parte de la inculpada denota convencimiento de culpabilidad, pero el juez sentencia con firmeza: “Siempre la admisión del delito es bien recibida por todos los tribunales del mundo progresista... La acusada pasará a mi despacho (*golpea la mesa con el mazo*) Queda suspendida la causa por el tiempo de... (*mira a la acusada*) indeterminado (*Vuelve a golpear con el mazo*)./ Se retira el juez del estrado con evidente y acusada dignidad. La acusada le sigue, despojándose del tocado y posiblemente de los guantes. El fiscal y el abogado

*quedan solos..., fríos en alma y cuerpo* (Gordon, 2009:29).

Para el abogado, “se confían los que creen que la Ley del Sodoma es tan sólo culto al becerro de oro, al poder... y a la libertad de ejercer lujuria con todos los seres descabales”. El fiscal por su parte replica: “Oro, poder y lujuria es solo folklore para las masas... Un baile de máscaras con vísceras y glándulas humanas, rociadas en tedio y alcohol y nada más (*Se apasiona*). La inmortalidad de Sodoma, su influencia”. El abogado no duda en ratificar que la Ley de Sodoma se sustenta sobre comportamientos sádicos: “Y la Universalidad de su Ley radica en haber inculcado a sangre y fuego, en el corazón humano, que el único enemigo del hombre es el hombre (...) La fe absoluta en que todo ser humano es nuestro depredador natural... y sólo su esclavitud o exterminio nos hace superiores a él... hace de esta Ley nuestra grandeza” (Gordon, 2009: 31).

La acusada recuerda en el estrado los tiempos felices de Sodoma antes de que cayese sobre la ciudad la lluvia de fuego y azufre: “... Yo no pensaba... no sufría. ¡Tiempos felices! Vivían en la orillas del mar Muerto, pero nada me hacía recordar la indefinible imagen de la muerte... me bañaba en los manantiales de agua caliente... y jugaba con las estatuas de sal que pueden ver en cualquier lugar de ambas orillas... tenían forma de mujer, niño... de perro”, y aunque el fiscal protesta, alegando que se pretende sentimentalizar el caso con abominables escenas de la infancia por parte de la acusada, esta insiste: “Era un mundo repugnantemente sincero en el que la piedad y la conciencia todavía no habían herido el corazón de la humanidad..., la diosa de la Pasión nos iluminaba a todos” (Gordon, 2009: 36-37).

El Juez, por su parte, mantiene un comportamiento en cierto modo análogo al del fiscal y se pregunta: “¿Qué es el hombre sino residuo de la bestia? Perdonen que pronuncie como juez la palabras más aberrante de la historia del ser humano... ¡Dignidad! ¿de qué le sirve al pobre animal que somos revestirse de dignidad? ¡Soberbia inmundada!” (Gordon, 2009: 38).

El abogado insistirá más tarde en el sentimiento de culpa, al que nos hemos referido con anterioridad y en un giro de la acción dramática, el juez comunica que la acusada ha sido absuelta de cargo y de sentencia. El abogado ocupa el puesto de la acusada y esta se incorpora al estrado como abogada y muestra sus instintos más primarios: “Me siento como la lombriz que solo se alimenta de la tierra... y siempre está hambrienta, jamás se siente satisfecha” (Gordon, 2009: 41). El fiscal protesta porque la antes acusada y ahora letrada del Tribunal parece retomar una actitud victimista. Ella, sin embargo, argumenta que sólo intentaba ser consecuente, vivir en un

mundo de disidencia...pero una llamada la integra de nuevo en todo lo que aborrecía. Considera que como la búsqueda de un sentido a nuestra vida nos está vedado solo resta una actitud: vivir por vivir.

El inculpaado reivindica la animalidad sobre la condición del ser humano, porque los humanos, según él somos antagonistas o no somos nada, pero su discurso lo delata como un ciudadano convencional, lo que merece la recriminación del fiscal: “¡Protesto! El acusado habla de “esposa”, vocablo decadente y prosaico. Le recuerdo a este Tribunal que no se puede discriminar a nadie, aplicando términos obsoletos y clasistas. Definir a una hembra de cama como “esposa” es una discriminación y, como tal, está penado por la ley” (Gordon, 2009: 43). El juez ruega al ministerio fiscal que no interrumpa al acusado con nimias apreciaciones legales sobre semántica.

Conforme avanza el acción dramática los usos sociales convencionales se consideran una aberración, y un amor en armonía y transparencia carece de sentido, y esa absurda normalidad es la que conduce al acusado a clavar las tijeras en los párpados de su hembra. La antigua acusada se ha convertido en la Jueza del Tribunal y deja al inculpaado libre de todo cargo.

En la línea que venía anunciándose, el propio fiscal considera el placer no como una obligación sino como el primer derecho de todo ciudadano de Sodoma. La jueza así lo ratifica: “Negar el placer y la ambición de las pasiones es crimen de lesa patria que se paga con ejecución sumarísima” (Gordon, 2009: 51).

Se argumenta que la máxima riqueza de Sodoma se encierra en su leyes permisivas, aunque se lamenta que “el saneado mercado de Sodoma del placer de la carne... se esté desplazando a Europa y a los mercados de Oriente y el Caribe” (Gordon, 2009: 51).

En cualquier caso frente a la existencia del dolor y la conciencia de culpa se proclama el poder del erotismo y la fuerza del placer.

#### **4. INTERPELACIÓN AL FALO**

Si Sodoma cuenta con referentes clásicos no menos abundantes son las leyendas y las representaciones del falo en la India, Egipto, Grecia, Roma, Japón, la América Precolombina y la antigua Escandinavia. Lo fálico ha sido también objeto de la formulación psicoanalítica, y de la crítica de estos conceptos psicoanalíticos parte la teoría del género sobre el falo y el falocentrismo, para proponer una elaboración acerca

de los discursos androcéntricos del poder. Lo fálico desempeña un papel fundamental en la concepción psicoanalítica lacaniana, con referencia especialmente al complejo de Edipo. Las elaboraciones de Freud y Lacan sobre lo fálico han sido criticadas y reelaborada por Judith Butler, en *Gender Trouble* (1990) y en *Bodies that Matter* (1993).

Una representación del asunto que se aborda en estos trabajos nos la ofrecen la pieza breve *¡Gatillazo!* (2009), de Ángel Camacho Cabrera y el entremés *Pena y Pene* de Jesús Campos García (pieza representada, con el resto de los *Entremeses variados*, el 24 de octubre de 2005 en el teatro López de Ayala de Badajoz). Obras que podrían ser interpretadas por la enciclopedia del receptor como discursos dialogales con *Monólogos de la vagina* (*The Vagina Monologues*) de la norteamericana Eve Ensler, que ha gozado de varias representaciones durante la primavera del 2011 en el Teatro Maravillas de Madrid, pero que no parece ser ésa la intención de los autores ni ahora la nuestra como receptor.

En la obra de Camacho, el protagonista, un hombre de entre cuarenta y cuarenta y cinco años, que el autor caracteriza como guapo, seductor, presuntuoso y seguro de sí, estilo *play boy*, un play-boy venido a menos, comienza la obra, interpelando a la parte de su cuerpo que más valora: “¡Ya está bien!...¿Me puedes decir qué coño te pasa? ¡Oye que estoy hablando contigo, así que no te hagas la loca!... ¿Crees que merezco lo que me estás haciendo?... ¡No, y mil veces no! Yo siempre pensé que seríamos buenos colegas para toda la vida, o para la mayor parte de ella; pero ya veo que esa buena relación se ha roto antes de tiempo... Hasta hace poco no había quien te ganara a obscena y perversa... ¿Por qué entonces, en un plisplás, te has vuelto tan remilgada” (Camacho Cabrera: 2009: 25). Después de una breve pausa, le comenta que en otros momentos solo pensando en un “personaje femenino despampanante” se erigía dura y firme como si estuviera escayolada.

A continuación reproduce el mencionado discurso androcéntrico del poder y se asocia la autoestima con la potencia del falo: “¿Sabes lo que te digo? Que estás consiguiendo que pierda la confianza en mí mismo y eso no te lo perdono..., como tampoco el cachondeo y las afrentas, que nunca esperé aguantar... La última fue anoche, no la habrás olvidado, cuando aquella tía se descojonó de risa, porque tú no dabas señales de vida, por más que te machacara y te enroscaste como un repugnante burgado...”.

Desde el punto de vista del psicoanálisis freudiano, la fase fálica, abordada ya en

*Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) de Freud, remite a la etapa infantil y cualquier pulsión en este sentido supondría un retroceso en su psicosexualidad. Sin embargo, su teoría no está exenta de críticas. En el imaginario de nuestro personaje el culto a Príapo y la potencia fálica es el distintivo de la hombría: “Mira, no pretendo hacerte la pelota, pero siempre causabas admiración y me hacías sentir como el Coloso de Rodas... Más de una vez, alguna te grabó en vídeo, para envidia de sus amigas, y no ha faltado quien me sugiriera que merecías figurar en el *Libro Guinness*... ¡y la mar de contenta y orgullosa que te ponías!” (Camacho Cabrera, 2009: 26).

Más tarde le comenta que su virilidad está en juego y que no piensa acudir a ningún psicólogo o psiquiatra. Finalmente parece que encuentra la ratificación de lo que él piensa que es su erotismo. El personaje espera la respuesta y a la vez está respondiendo a lo que entiende por placer erótico: “Y bien, estoy esperando tu respuesta, conque anímate, campeona ¡como en los viejos tiempos!... Tú puedes... ¡claro que sí!... Venga, sin nervios, tranquilita... ¡De bien para arriba, y cuanto más arriba, mejor!... ¡Ánimo!... ¡Arriba!”.

Con el erotismo fálico se relaciona también la autoestima en el entremés citado de Jesús Campos *Pena y Pena*. En la conversación que mantienen esta pareja madurita, el Pene expresa que lo urgente es propinarse unos buenos deseos de autoestima y Pena le pregunta si no estará pensando en volver a forrar el dormitorio de espejos para vérsela en todas la direcciones. Pene la tranquiliza explicándole que no se trata de un delirio fálico. Piensa en casas discográficas, en alcanzar la cumbre y ahí no hay pene capaz de alzarse con un disco platino. La mujer replica que en otro tiempo lo utilizaba como banderín de enganche para reclutar el club de fans y Pene argumenta que eso sucedía en otro tiempo pero que hoy la audiencia ya no es lo que era.

En esa órbita gira también la cultura del falo en la citada obra *El escuchador de hielo*, con las mencionadas referencias al mismo por parte de la sargento Marie, a las que puede añadirse esta otra: “¡Que glande más grande!” (Vallejo, 2007: 72).

Estas obras, por tanto, parecen responder a lo segunda de las proposiciones disyuntivas en las que Judit Butler (1993) se pregunta si el sexo es una marca indeleble de la biología o una producción que fija los límites y la validez de los cuerpos.

## 5. LOS CUERPOS, EL SEXO, LA AMBIGÜEDAD ERÓTICA, LAS MÁQUINAS

Los estudios sobre el cuerpo, entre ellos de forma especial los de las teorías

feministas, resultan muy pertinentes para interrogar a algunas de las obras del teatro actual en las que parece constatarse lo expuesto en algunas de estas formulaciones según las cuales no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo que nos integra y nos constituye. Lo vemos ejemplificado claramente en *Retablo de ninfas* (2010) de José Manuel Corredoira Viñuelas. Juan Goytisolo en la “nota prologal” a esta obra, considera al autor “un lector atento de Rabelais y Joyce, preso asimismo del Julián Ríos de *Larva*” y añade que “alterna los breves intercambios plurilingües de personajes estrafalarios con monólogos cuya erudición exhaustiva, de una inigualable comicidad, sorprende y cautiva a quien se adentra en ellos y sueña en su representación escénica” (Goytisolo, 2010:9).

La apelación al cuerpo la encontramos muy pronto en esta obra, en la que con una peculiar gramática jocosa, dos hombres y una mujer entrelazan y cruzan sus discursos. La mujer no va a hacer caso de esa división entre alma y cuerpo que se estableció ya en el siglo IV antes de nuestra era, que defendió el mismo Platón, que la teología y la patristica medieval incorporaron a sus doctrinas, que propugnaron incluso médicos como Andres Vasallo en el su *De corporis humani machina libri septem* y que ratificó Descartes con su división entre la *res cogitans* y la *res extensa*. Para la protagonista existe una unidad esencial, y en la primera parte de la obra, titula “La prostituta apocalíptica”, después de hablar de putifarras y de putas tumultuarias, concluye que el crotismo es algo psicossomático (Corredoira Viñuelas, 2010: 18). Más tarde confesará que “todos escondemos algún secreto so las bragas”, e insistiendo en lo valoración del cuerpo, le habla al hombre 1 de surcarlo, ararlo y segarlo como un capricho extravagante y que se le hace migajitas la “ropa interior amigajada” y que solo desea bailar desnuda al reverbero.

El autor no evita lo intertextual con referencias a Coetzee y Thomas Bernhard, a novelas en las que un profesor universitario cincuentón se cuesta con una alumna, y el hombre 1, con un claro discurso irónico, aborrece las representaciones teatrales, a las que califica de “asquerosas, fiñes y meados” y prefiere un buen manual de literatura dramática y nos proporciona incluso el nombre del autor. En la línea del crotismo sádico mencionado se nos habla de follar salvajemente, de rasgar las bragas y tirar del pelo de una joven (Corredoira Viñuela, 2010: 43). La protagonista recomienda que “los mancebos que después de haberse dado a delcites y vicios de carne quieran entrar en religión, procuren ejercitarse con toda atención y vigilancia en esos trabajos... ¡bazuqueantes del bum!”, y en relación con lo expuesto más arriba, se refiere a los

“sodomíticos fechos”. En el contexto del capítulo anterior, describe el cuerpo de su marido de forma metonímica: “Mi marido no quería que le acompañase por varios motivos. En primera persona, porque me podía quedar impresionadísima de las lavativas de globo a que someten de contino su armígera verga, aguaduchos y grupadas de semen, y donde quiera que esta palabra SEMEN PEGUNTOSO la entienden San Pablo y sus acólitos...” (Corredoira Viñuelas, 2010: 80). Por otra parte, su marido no desea que le contagien las zorrastronas una de esas enfermedades de transmisión sexual, como la gonorrea espermatorea, causada por tisis medular o prostatorea. El hombre 1, cuando al final define a la mujer, también acude a la metonimia degradante llamándola “coñarrón”.

Frente a esa visión degradante de cuerpos, en la línea siniestra de algunas de las representaciones abordadas por Bataille y Artaud, en la obra de Emiliano Pastor Steinmeyer, *Que no quede ni un solo adolescente en pie* (2009), Premio Calderón de la Barca del año 2008, asistimos a una exaltación gozosa de los cuerpos y a una visión entusiasta del erotismo. El texto se abre con este *pos-it* en la nevera: “He dejado tus fotos sexy en mis imágenes / personal / porno gay urbano / llévatelas en tu *pen drive* o bórralas ya no las necesito”. En esta misma página una breve acotación nos anuncia que la noche está apunto de empezar, unos jóvenes está están poniendo los colchones en el suelo, cierran los ojos después de las bebidas mezcladas, incluso leche de vaca y se añade: “con razón pasará lo que pasará”. Si en el tratamiento del cuerpo, se ha prestado atención a los *cyborg*, aquí uno de los jóvenes nos dirá que está cibersexuado y en línea de la exaltación de lo fálico se nos describe un miembro genital masculino flotando cerca del forum en un remanso de espuma. Nenufares” (Pastor Steinmeyer, 2009: 22). Se disfruta frente al mar y se invoca nuevamente lo fálico, aunque despojado ahora de toda imagen hiperbólica: “Masturbándonos en esas rocas pareceremos la marea esperada (...) Pequeño pene, llévanos hacia la antártida”(Pastor Steinmeyer, 2009: 32).

El cuerpo se presenta ligero, volátil, como el aire, los recuerdos impregnados de felicidad y las evocaciones cargadas de nostalgia: “Tiene una mano medio metida en el bolsillo del chaleco, y esta imagen de seis o siete segundos me basta. Por fin somos nosotros, sin gloria. Hasta morir en paz, los dos, como dicen que mueren los que han amado mucho” (Pastor Steinmeyer, 2009: 40).

Los cuerpos gozosos aparecen también en *Los esclavos 2. Los engranajes* (2009) de Raúl Hernández Garrido. La relación entre Sergio y Nina es la de una máquina sexual en el mejor sentido del término. No importa que se trate de un acto que los usos

sociales llaman adulterio y que la relación haya sido planificada por el propio marido de Nina. Como en otros casos, el amor no está alejado de la muerte, y en la obra se plantean, como en la citada de Rafael Gordon los problemas de la justicia, los conflictos laborales, la represión y toda una serie de actuaciones que algún personaje juzga como obscenas. Pero ahora Miguel y Nina hacen el amor y suspiran de felicidad: “Miguel alza a Nina sobre su cabeza. Nina le abraza el torso con sus piernas. Miguel hunde la cabeza en su vientre” (Hernández Garrido, 2009: 268).

Tampoco está ausente de la obra el erotismo sádico y masoquista, como el que practica Miguel con la prostituta. Si la mujer le dice que le hace daño, Miguel replica que ha pagado para eso: “Eres una puta. Clávame las uñas en la espalda”. No hay que olvidar que en el contexto de las perversiones, la obra se inicia con el juicio contra Miguel por asesinato y contra Nina por asesinato y antropofagia. El periodista sintetiza el conflicto: “El país se remueve de indignación y horror ante el triste caso de Miguel Gutiérrez y Nina Velilla. Acusados de asesinar a Sergio Espinosa, amigo de la familia y al parecer amante de Nina Velilla, tras un enfrentamiento entre la víctima y el marido. Nina Velilla decidió trocear el cadáver y picar su carne para cocinar con ella hamburguesas” (Hernández Garrido, 2009: 199-200).

Junto a la vertiente canibalista del erotismo, que ya aparece en los clásicos, una de las representaciones de la pulsión erótica es la del travestismo y la ambigüedad, que también cuenta con una rica tradición. El travestismo y la imposición del sexo en una determinada dirección son dos de los procedimientos dominantes en *La boda de medianoche* (2011) de Jerónimo López Mozo. La madre del protagonista considera que los hombres a cierta edad sacan a galopar al impetuoso caballo que sujetan sus dos nerviosos muslos y le trae al hijo una amazona a la que le pide que se desnude y realice ante él “los gestos más impúdicos”. El hijo se aparta, la rechaza con un gesto de asco y comenta que no le gustan las mujeres. La amazona que ahora tiene delante, según él, no es lo que aparenta: “Bajo su ingenua envoltura oculta una inmensa astucia, una exagerada inclinación al vicio” (2011). Cuando más la mira, más le recuerda a una muchacha delgada que cuando era niño lo seguía a distancia. Quiso besar su rostro, sus labios, su pecho, las distintas partes de su cuerpo armonioso y perfumado, pero en su boca, destrozado a dentelladas, tenía un pájaro negro, que lo hizo retroceder.

El joven le dice a su madre que se trata de la misma mujer que tiene frente a frente. Alcanza el paraguas, arremete contra ella: “la contera se hunde en su sien y por la herida abierta fluye un hilo de sangre” (López Mozo, 2011). Las representaciones

grotescas y siniestras del cuerpo a las que se ha hecho referencia más arriba aparecen ejemplificadas en personaje con el que se enfrenta el protagonista: “Cuando la mujer se acerca, los rasgos del rostro se iluminan a la luz del farol. Reproducen un cuerpo femenino en el que los senos ocupan el lugar de los ojos; el ombligo, el de la nariz; y el sexo, el de la boca” (López Mozo, 2011). Este ser monstruoso no nos remite a una subjetividad perversa sino a los pliegues de la piel y a las transformaciones del cuerpo. La monstruosidad resulta de un efecto de la perversidad de la carne, de un cuerpo que experimenta una infinidad de entrecruzamientos.

La amazona ensaya un nuevo acercamiento pero el hombre no está dispuesto a cumplir los dictados de su madre: “Usted solo quería que mi verga la penetrara y la regara con ríos de esperma viscosos para recibir la recompensa que le ha ofrecido mi madre, preocupada en exceso por mi porvenir”.

El hombre se enfrenta no solo a la que rechaza sino también a maniqués que descienden suavemente de las alturas. El cuerpo se revuelve contra cuerpos que no desea, a especie de replicantes en un juego fantástico.

En este juego escénico onírico, aparece el Ángel de la Guarda con rubios tirabuzones en su cabello y asomando por su largo camión dos senos femeninos desnudos. El Ángel le pide que confíe en él y que le siga pero se interponen la amazona, “la mujer que tiene por rostro su propio cuerpo y otras figuras femeninas que asoman por las puertas de los burdeles”. Cuando por fin los dejan solos y le arranca el velo, descubre que es su madre. Le ordena volver a casa de la que no saldrá hasta que no cambie su conciencia extraviada y vaya pareciéndose a los demás hombres. El hijo pone las manos en el cuello de su madre y aprieta con fuerza hasta ahogar sus palabras.

Si en la obra de López Mozo el joven manifiesta un rechazo a las mujeres, en la de Pedro Manuel Villora, *Bésame macho* (2001), Premio Calderón de la Barca 2000, en la capa patente al menos se manifiesta en algunos casos un rechazo a los hombres y a las fantasías masculinas (Villora, 2001: 46). El travestismo y la ambigüedad se combinan aquí con la bajada a los infiernos. Como escribe en el prólogo Marsillach: “O el abismo está en nosotros (Sartre) o en nuestra propia destrucción (Rimbaud). En cualquier caso, la autopsia del yo nos fascina” (Marsillach, 2001: 7). Es lo que lleva a cabo Villora en esta presentación del erotismo repleta de sugerencias y de ambigüedad. Dos personajes, que con un poco de suerte aspiran a ser personas, “hablan, se hurgan y se interrogan – como advierte el autor- “innecesariamente”. Algo huele a puerta cerrada en la atmósfera hasta hacerla irrespirable. Quizá la llave de esa puerta la tenga Samuel Beckett. O

Harold Pinter. O Genet, sobre todo Genet, que se la metió en un bolsillo para perderla en algún tugurio marinero jugándosela a los dados con Koltés” (Marsillach, 2001: 8). En este tratamiento de un erotismo ambiguo, Helena le comenta a Clara: “Mi joven y pequeña confundida, no sea perversa. Si hay aquí algún hombre, se trata de usted. Fetiches de hombre, fantasías masculinas... Las describe muy bien” (Villora, 2001: 46). Más adelante Clara le replicará: “Mucho cuidado con lo que dice. Yo no soy “un” joven. Si acaso “una” joven. Una y no uno, ¿estamos?” (Villora, 2001: 55). Este discurso se lo reiterará más tarde. Por su parte Helena le echará en cara lo que juzga un comportamiento erótico masoquista: “Lo quería más salvaje, más brutal, bestial. Que le hiciese sangre, que la llenase de mordiscos (...) Que le arrancase los pezones (...) Que la arrastrase por el suelo (...) Que la tratara como una perra que es usted. La perra en celo, hambrienta de macho, desesperada, que va pidiendo ansiosa y por favor que se la tiren, no importa quien; que le echen un polvo tras otro...” (Villora, 2001: 73).

El autor, como se ha apuntado, nos sitúa en el inquietante mundo de la ambigüedad: de la ambigüedad sexual y de la ambigüedad existencial. No sabemos siquiera si estos personajes existen. Lo que importan son sus palabras que transforman los objetos convirtiéndolos en ideas. “Un sutil caso de travestismo que huye de la propia evidencia del tema que afronta” (Marsillach, 2001: 9).

La complejidad de los comportamientos eróticos se abordan igualmente en *La máquina de abrazar* (2009) de José Sanchis Sinisterra, aunque en la obra se presenten otros asuntos. Al autor le interesa interrogarse por el fenómeno del autismo, que la medicina explica como un trastorno del desarrollo de la persona que da lugar a diferentes grados de alteración del lenguaje y de la comunicación, de las competencias sociales y de la imaginación. El autismo no debe considerarse como una enfermedad sino como un conjunto de síntomas asociados a perturbaciones neurobiológicas e intelectuales.

Las preguntas que nosotros formulamos a los textos sobre el erotismo son algunas de las que le plantea Iris a la doctora Mirian en esta obra: “¿Qué sabes tú de mi sexualidad? ¿Cómo te atreves a...? ¿Y con qué derecho? (*Al público, airada*) ¿Deseo, dijo? ¿Mi deseo, dijo? ¡Es solo una máquina! (...) ¡Mi máquina de abrazar! ¡Ella no entiende! ¡Nadie entiende! ¡Solo abrazar! “Tío”, le dije, “inventa para mí una máquina de abrazar”...”Sí, me dijo, “Una máquina de abrazar”...Presión constante, presión variable, presión pulsátil...Cinco minutos, dos minutos... No necesito más. ¡Basta! ¡Stop!....Yo elijo... Yo decido... Tres modos de abrazar (...) Pero esas palabras: deseo,

sexualidad, amor... ¿Qué son? ¿Qué significan? No lo sé... ¡Sí lo sé! Ansia, impaciencia...Acechar, cazar, devorar...Yo elegí la quietud. Absorber... Irradiar...Y solo a veces, a ratitos, cuando...cuando me pierdo allá dentro: mi máquina de abrazar..." (Sanchis Sinisterra, 2009: 56).

El discurso de Iris parece remitirnos a ciertos presupuestos de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari a propósito de las máquinas deseantes, los devenires animales y las bodas rizomáticamente contra naturales.

En este contexto la doctora Miriam estima que a nadie puede extrañar que su paciente se haya traído su máquina de abrazar y se pregunta ¿O acaso no tenemos todos nuestra "máquina de abrazar"? Atendiendo a la enciclopedia del receptor, el recurso a la máquina puede interpretarse como una manifestación del autismo de la paciente, que no desea comunicarse con otros semejantes. Ello no impide interrogarnos si con las lecturas de el *Antiedipo* de Deleuze-Guattari no podemos delinear para este texto una suerte de de hermenéutica dramatomítica, que nos permita situar el lugar que ocupa el cuerpo- como espacio de experimentación y metamorfosis- en el imaginario de esta época dominada absolutamente por las tecnologías y por las máquinas. En este sentido, la concepción del erotismo y la presentación de la corporalidad podrían relacionarse con las conexiones maquinaicas y mecánicas trazadas por la filosofía del deseo.

El imaginario erótico en la época de las tecnologías y de las máquinas se nos presenta, por tanto, no como el resultado de una afirmación sino de una pregunta.

Como interrogaciones se han planteado en estas obras seleccionadas los comportamientos sádicos y masoquistas, la ley de Sodoma, el papel de lo fálico y el discurso androgénico, la ambigüedad erótica, la máquina del sexo, etc

Ante lo erótico, como ante casi todo, prefiero la interrogación o la hipótesis conjetural que la tesis categórica. A la luz de las obras citadas, el sexo, como una de las dimensiones del erotismo, se formula siempre como una pregunta: ¿qué damos, que recibimos, qué intercambiamos en este tipo de escenarios en los que la modalidad discursiva dominante es diálogo pero en los que tampoco está ausente el monólogo?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges (1957). *L' Erotisme*. París: Minuit.
- BERNÁRDEZ, Asun (2000). *El sueño de Hermes (La recepción en la esfera comunicativa)*. Madrid: Huerga & Fierro.

- BUENO, Antonia (2009). "Si... pero no se calienta". En *Maratón de monólogos 2008* (2009), 17-24. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. [*El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001].
- \_\_\_\_\_ (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York and London: Routledge [Versión española: *Cuerpos que importan*, Barcelona: Paidós, 2003.]
- CABALLERO, Ernesto (2005). *Verosimilitud y verdad en la interpretación del actor*. Lección inaugural del curso 2005-2006. Madrid: RESAD.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1973). *La culpa*. Madrid: Alianza Editorial, 2.ª ed.º
- CAMACHO CABRERA, Ángel (2009). "¡Gatillazo!". En *Maratón de monólogos 2008*, 25-27. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- CORREDOIRA VIÑUELAS, José Manuel (2010). *Retablo de ninfas*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- DELEUZE, Gilles (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_ y GUATTARI, Félix (1985). *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*. París: Gallimard.
- GADAMER, Hans-Georg (1961). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- GORDON, Rafael (2009). *La ley de Sodoma*. Madrid: Huerca & Fierro.
- GOYTISOLO, Juan (2010). "Nota prologal" a José Manuel Corredoira Viñuelas, *Retablo de ninfas*, 9. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- KOJEVE, Alexander (2006). *Dialéctica del amo y del esclavo según Hegel*. Buenos Aires: Leviatán.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2011). "La boda de la medianoche". En Francisco Gutiérrez Carbajo, *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces-UNED.
- LLEDÓ, Emilio (2007). "El lenguaje de la identidad". En *Literatura y periodismo. Actas de IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*, 17-32. Jerez: Fundación Caballero Bonald.

- MARSILLACH, Adolfo (2001). Prólogo a Pedro M. Villora, *Bésame macho*, 7-9. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- MORALES, Gracia (2010). *NN 12*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- PASTOR STEINMEYER, Emiliano (2009). *Que no quede ni un solo adolescente en pie*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PLATÓN, [1987]. *El Banquete o Del amor*, trad.º de Luis Gil. Madrid: Aguilar.
- RIPOLL, Laila (2004). “El día más feliz de nuestra vida”. En Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, 407- 421. Madrid: Cátedra.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2009). *La máquina de abrazar*. Madrid: Huerca & Fierro.
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 2 vols.
- VALLEJO, Alfonso (2007). *El escuchador de hielo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro / Comunidad de Madrid.
- VILLÁN, Javier (2001). “Arrabal, pánico, inocente y cruel”. *El Mundo*, 11 de abril, 45.
- VILLORA, Pedro M. (2001). *Bésame macho*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.



## EROTISMO EN EL TEATRO CATALÁN A PARTIR DEL AÑO 2000: SOBRE PROYECTO T-6, ÀNGELS AYMAR Y EVA HIBERNIA

María-José RAGUÉ-ARIAS

*Universidad de Barcelona*

raguemariajose7@gmail.com

### 1.- ¿QUÉ ENTENDEMOS POR EROTISMO

El primer aspecto a tener en cuenta para hablar de erotismo en el teatro, es saber qué entendemos por erotismo.

*Eros*, en Grecia, designaba el amor apasionado unido al deseo sexual. Es también nuestra interpretación actual: todo lo que emana de nuestra zona libídica y está relacionado con el placer, el sexo y el amor. Pero posiblemente haya que matizar. La palabra griega *eros* une el amor, la pasión y el deseo. Habitualmente hoy la palabra suele relacionarse muy directamente con la sexualidad, aludiendo tanto al acto físico sexual como a lo que en una vertiente freudiana se llamaría *libido*, con lo que “erotismo” se relacionaría con la sexualidad y con el amor físico. También puede considerarse como una sublimación de la sensualidad. Son muchas las acepciones posibles para la palabra erotismo. Una cosa sería el amor romántico y otra el amor erótico aunque lo normal, por lo menos visto desde hoy y desde una perspectiva actual, sería que ambos se asociaran. Pero la sublimación del erotismo nos lleva a otros ámbitos aparentemente alejados de cualquier fisicidad: el misticismo, religioso o no.

Es evidente el erotismo de los textos místicos, de la poesía de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Ávila. Lo es también el de la escultura de Bernini, como la Santa Teresa que podemos ver en su iglesia de la Piazza Navonna en Roma. Ambas sobrepasan lo humano para dirigirse a Dios. No menos evidente es el erotismo que dimana de las pinturas eróticas hindús (ej: templos de Khajuraho) y también de otras religiones, pinturas eróticas que se consagran al honor de los dioses, como una especie de “prostitución sagrada”.

Si nos atenemos a una visión más próxima, vemos que María Moliner destaca en su diccionario que *erotismo* viene de *Eros*, el dios griego del amor, mientras que la

palabra *erótico* se refiere al amor sexual y el término *erotomanía* se refiere a una obsesión sexual o amorosa de carácter enfermizo. Y el *Diccionario del Español Actual* hace equivalente el término erótico al amor o el placer sexuales... Y si nos atenemos a la historia de la literatura, el teatro y el arte, veremos que se ha adjetivado como erótico desde los chistes, las coplas, los bailes, las pinturas, los libros, las películas.... Quizá determinar qué entendemos por erotismo, valdría ya un congreso dedicado al tema.

Voy a intentar delimitar ligeramente el significado al que mayormente me acojo para hablar de erotismo en el teatro. George Bataille en su libro *El erotismo* (editado en Tusquets) afirma: "Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta la muerte". Bataille establece que el erotismo es una apertura para acceder aunque sea en pequeña medida, al vacío inaprensible de la muerte, buscando transgredir la posibilidad del placer para perpetuar la búsqueda de lo Imposible, algo preferido al orgasmo por su misma imposibilidad, que responde a la voluntad del ser humano de fundirse en el universo. En esta concepción del erotismo, éste se basa en la excitación y no en la resolución, coincidiendo con el *Tantra* en considerar que el orgasmo es inadecuado para resolver la tensión sexual puesto que rompe el "todo" hacia el que tiende el erotismo, una experiencia sagrada que nos conduce hasta el límite de todo lo posible.

Es una concepción que dota al erotismo de una dimensión espiritual, que transgrede en cierto modo los límites del placer, para tratar de alcanzar lo imposible en una tensión constante entre el placer y su resolución. No se trata de excluir el placer sino de hacer de su búsqueda un ansia de totalidad que un orgasmo rompería porque no es adecuado para resolver la tensión sexual puesto que sustituye el Todo por un desliz insidioso y no trasciende la búsqueda erótica sino que la desvía de su apctito de totalidad absoluta. Para Bataille el erotismo es un problema filosófico fundamental, en tal medida que, sin dejar de ser una actividad humana, nos enfrenta sin cesar a nuestra naturaleza animal.

El amor, la pasión, la muerte y el significado de la transgresión, la relación entre santidad y voluptuosidad están en la base de la indagación de Bataille sobre lo crótico. Para Bataille el erotismo es una experiencia de naturaleza divina que la Iglesia ha querido desvalorizar. Nos interesa este concepto de erotismo este ansia de totalidad que incluye el dolor para llegar al placer.

## 2. SOBRE EROTISMO EN EL TEATRO CATALÁN EN ESTE PERIODO

Para hablar del erotismo (estudiado, además y entre otros, en la obra de F. Sanz, *Psicoerotismo femenino y masculino*, publicada por la editorial barcelonesa Kairós, en 1992) en el teatro catalán, a partir del año 2000, me ha parecido adecuado pensar en dramaturgos que han iniciado su andadura en este siglo. Los hay que, teniendo ya una trayectoria, siguen escribiendo y, en algunos casos, incorporando el erotismo en algunas de sus obras. Pero resulta difícil considerar sólo la trayectoria de éstos a partir del año 2000 puesto que nos llevaría a romper una línea dramática que no siempre conservaría su identidad. Es cierto que hay erotismo en muchas obras de Josep María Benet i Jornet, pero sería complejo y seguramente falso tratar de establecer características eróticas de su obra a partir del año 2000 y que no se dieran por ejemplo, hace treinta años. Lo mismo y en grado todavía más acusado ocurre con la abundante obra de Manuel Molins, obra que en el sentido de Bataille puede considerarse como claramente erótica en su gran mayoría, y también de gran calidad e interés, pero... ¿hablamos del teatro del siglo XXI o del teatro que nace en el siglo XXI?

Los temas de este Seminario comienzan con una gran pregunta, o con varias preguntas. Hemos tratado de responder a nuestra idea de erotismo. Queremos ahora respondernos qué teatro es el teatro de la primera década del siglo XXI. Y he de decir que la clasificación texto / espectáculo me parece viable y adecuada, pero no así, la de dramaturgias masculinas, femeninas y, como tercer apartado, dramaturgias bisexuales, gays, lésbicas y transexuales como si al leer un texto tuviéramos que conocer la opción sexual del autor.

Quisiera añadir que, al saber Eva Hibernia que iba a hablar del erotismo en su teatro, no le pareció muy apropiado que se hiciera un apartado distinto para hablar del teatro de las mujeres y del de los hombres. Estoy de acuerdo. Ocurre sin embargo que al plantearme el panorama teatral catalán de las generaciones que surgen a partir del año 2000 sólo he sabido hallar erotismo en el teatro de dos autoras y he de decir que en una de ellas se trata más de sexualidad que de erotismo... aunque, claro, ¿dónde están los límites? Porque ¿cuántas veces no hemos considerado que sensualidad, sexualidad y erotismo podían ser equivalentes?

Por otra parte ¿cómo establecer qué autores surgen en la primera década de nuestro siglo? Pero aquí Sergi Belbel, al crear desde el TNC, el proyecto T-6, nos lo ha puesto fácil. Posiblemente, entre los autores que han participado en el programa, no están todos los que son, pero sí son todos los que están.

Por lo tanto, para esta aproximación al tema, he partido de los veinticinco autores que desde 2000 hasta hoy han participado en los proyectos T-6 del TNC, una actividad por la que los autores se convierten en residentes del teatro y estrenan allí las obras escritas durante este período. Nuevamente, no todas las obras han tenido o tienen interés, pero todas tienen un nivel mínimo de calidad. Son veinticinco autores, cincuenta obras. Para mí, el erotismo brilla casi por su ausencia. Hay sin duda sexualidad; incluso en alguna obra reciente, como la de Josep María Miró, *Bing Band*, hay obscenidad sacrílega... pero no erotismo.

Diría quizá que, según mi parecer, los jóvenes, en general, parecen no querer establecer vínculos entre el sexo y las emociones, quizá por cierta voluntad de protegerse de unos sentimientos que podrían herir a sus protagonistas y, por ende, a los propios creadores de los textos, como si el cuerpo y la persona pudieran separarse sin consecuencias, como si la plastificación de las emociones fuera el único modo seguro de establecer una relación sin acabar con heridas indelebles cuando ésta acaba. Por lo tanto, se prescinde del erotismo para dejar sólo la sexualidad.

Para tratar de ser fidedigna en mi análisis, pregunté directamente a los autores de este proyecto T-6 cuyos textos me podían parecer acaso dignos de consideración, cómo veían ellos el erotismo en su obra.

Pero ellos mismos, en gran mayoría, confirmaron o la no existencia de ningún erotismo o bien que el erotismo aparecía ocasionalmente como simple sexualidad o como tema muy marginal.

Al examinar las obras consideré que podía citar a Carles Batlle por una de sus primeras obras *Combat* en una escena entre el soldado y la mujer, o por la escena final de su obra *Temptació*, quizá también por *Trànsits* o igualmente por una escena final con eutanasia y masturbación incluida en su última obra *Zoom*, pero, como me dijo Batlle, todo lo que pudiera haber sería todo verbal, sin nada explícito ni directo.

Gemma Rodríguez en *Estem quedant fatal* evidencia el machismo de los personajes y en *T'estimaré infinit* muestra el sexo como un mundo frío y gris, puerta de escape hacia las emociones y las relaciones personales; quien habla más abiertamente de sexo es el personaje femenino, hecho a destacar, puesto que normalmente son los personajes masculinos quienes lo hacen. Pero no hay un tratamiento crítico ni tan sólo emocional de la sexualidad.

Enric Nolla -de escritura profunda a varios niveles- me comentaba personalmente su obra en relación con el erotismo, afirmando que no se ve a sí mismo

como autor de material erótico. Según afirmaba este autor, en varias de sus obras hay materiales vinculados a la sexualidad, pero no en un sentido erótico, sino como recurso para marcar el intercambio comercial en la prostitución, el abuso de poder, la genitalidad como jerarquía, la dolorosa situación de ser mujer en un mundo que la desprecia y somete. Nolla no cree que en ningún caso pueda hallarse en su obra la sexualidad como una fiesta para los sentidos, que es su modo de entender el erotismo.

Ni en Jordi Silva, en *La millor nit de la teva vida*, ni en Albert Espinosa, en *El club de les palles*, puede considerarse erótico su tratamiento primario, humorístico y más bien vulgar del sexo. Ni tampoco Marta Buchaca en *A mí no em diguis amor* utiliza el erotismo para describir ese mundo que crea en su obra en el que la pareja está prohibida.

Por su parte, Pere Riera tampoco se siente consciente de haber dado ningún tratamiento erótico a las escenas de su obra. Cita como pequeños apuntes sobre el tema, su pieza *El factor Luxemburg*, no publicada, en la que la pareja protagonista mantiene una relación sexual rápida y aséptica ante los ojos de los espectadores, absolutamente vacía de cualquier erotismo. En *Desclassificats*, también inédita, comenta que en la primera escena hay un deje erótico al comienzo cuando la protagonista proyecta una mirada de deseo hacia el Secretario de Prensa del Gobierno, un equívoco que se mantiene a lo largo de la obra. Sin embargo en la pieza estrenada en el proyecto T-6, *Lluny de Nook*, no se puede ver ningún erotismo a excepción del momento en que la tía cuenta a sus sobrinas jóvenes cómo ella perdió la virginidad.

Aparte de los indicios citados, entre ellos sólo hemos encontrado una utilización frecuente de la sexualidad más que del erotismo en Àngels Aymar y una utilización expresa de él en Eva Hibernia. Por lo tanto, voy a dedicar el resto del trabajo a estas dos autoras, y, en especial, a Eva Hibernia.

### 3. LA SEXUALIDAD ERÓTICA EN ÀNGELS AYMAR

Àngels Aymar, en dos de sus primeros textos, escritos al final de los años 90 y publicados en 2009, *Esquerdes* y *Tres homes esperen*, da algunas muestras de erotismo en su escritura.

*Esquerdes* es un poema, un monólogo en tres tiempos y tres personajes entrelazados que nos hablan de ternura, amor, soledad, miedo, violencia... Es en el primer tiempo, "Ritual" -recuerdos de humillación y deseos de venganza-, donde

hallamos cierta mezcla de erotismo y sexualidad. Habla a su viejo amor como un “río desbocado”, con un espejo, laberinto de evocaciones. Mueve sus cabellos para evocar la imagen que un día fue, habla de pasión y de amor, suspira con deseos de sexualidad. Tiene escalofríos que hacen que la habitación se inunde con su olor, “intrigante, conspiradora, sensual”. El amor contenido brota efervescente, expandiéndose por todo su ser y flotando por cada poro de su piel. El sudor corre entre sus pechos... Es un monólogo, llamado “Ritual”, plagado de deseo sexual que se expresa en una poesía ciertamente erótica.

En su segundo texto, *Tres homes, esperen*, Aymar nos presenta a tres hombres (mayor, joven y de media edad) que esperan a una mujer que nunca llegará, pero que les ha citado enviándoles una postal. Están en el desierto árabe, donde han pasado la noche para nada. Esperaban vida, pero se han hallado con la muerte. Hay en la obra una reflexión sobre el valor de la palabra, inferior al de las sensaciones y es ahí donde hallamos cierto erotismo. Ella es sinuosa y seductora. Uno de los hombres cuenta una experiencia en África observando a unas leonas que devoraban a un animal y que “se relamían y lamían con delirio cada rincón de su víctima...y entonces, inesperadamente (le) invadió una sensación de erotismo, de erotismo salvaje y voluptuoso...mirando a las leonas, la vio a ella...”.

En *Magnolia Café*, del año 2000 (publicada en 2008 en castellano), hay una descripción del recuerdo de un beso que hizo que al personaje “se le acelerara la respiración, el sudor resbalaba entre sus pechos”, dándose cuenta del calor que había pasado durante el recuerdo.

En *Les Falenes* (publicada en castellano en 2003) hay también una breve escena crótica. El hombre recuerda un momento de su infancia cuando una niña, desnuda, le espiaba a través de las cortinas de una ventana vecina y sabía que ella, en algún momento, descendería las cortinas y se mostraría. Se miraban fijamente ambos y en unos “instantes dramáticos de silencio y cuando la tensión se hacía insoportable, ella, se levantaba la falda”.

Hay también apuntes de erotismo en algunas obras breves de Aymar, como en *Fes-me riure* (Hazme reír) y en *L'ull* (El ojo). En la primera, una mujer sentada, cerca de un hombre, expresa con un erotismo poético, pero claro, con una larga descripción de sus sensaciones, el deseo que siente por el hombre, un deseo que se quedará dormido en el silencio de una frase banal, “hazme reír”, al final de este breve texto. En *L'ull*, también hay un largo fragmento que describe cómo una mujer, que sale de la ducha, abre la

puerta a un fontanero dispuesto a arreglar algo que no está estropeado. Ella siente el deseo animal y ejerce una especie de violación violenta que acaba siendo interrumpida...

Àngels Aymar es una autora con una personalidad en sus textos que le proporciona cierta densidad de significado y una variedad temática; utiliza cierto tono de erotismo en los aspectos que ejemplifican la sexualidad, pero yo no diría que se pueda hablar de erotismo como característica habitual, ni esencial, en su obra.

#### 4. EL EROTISMO EN LA OBRA DE EVA HIBERNIA

##### 4.1. Su primera etapa

Sí, creo que podemos hablar de erotismo, en un sentido más profundo, más cercano a la concepción de Bataille, en toda la obra de Eva Hibernia, incluidos los textos cuyo argumento no se relaciona con ningún aspecto erótico, porque en todo lo que escribe - también escribe poesía- late el erotismo.

Ya en una de sus más tempranas obras, *El evangelio Perro*, aparece un personaje llamado "La Furia del Sexo", una especie de demonio o de ser poseído que llevan atrapado y al que se le teme. Pertenece a un grupo de obras que la autora llama "del desierto". En palabras de la dramaturga: "en ellas el sexo, crudo, estático, voraz, salvaje e indomable está asociado por su misma condición esencial a cierta necesidad de canibalismo, de comunión mística con el otro. En estas obras, el sexo es una mística terriblemente temida por los personajes".

También de sus inicios es *Mu-fragmentos*, texto publicado en 1996. Aquí el personaje de El Ángel se describe en las acotaciones como alguien "turbadoramente sensual, procaz, con tintes travestidos, o mejor aún, hermafroditas y sus monólogos eran salvajes, calientes...". Un obra también primeriza, *Los días perdidos* (1997), refleja el ambiente de guerra -se refiere a la de Bosnia sin explicitarlo- y se plantea su acción, a partir de personajes viejos y decrépitos (Borracho, Enterrador, Usurera, Funerarios...) en una ciudad cementerio. El clima es el de los muertos, una vida cotidiana de cutrerío, mezclada con las entrañas que arden por los muertos por un obús, es el ambiente de guerra en la población civil. Y en las entrañas de la madre hay un niño muerto por el obús, pero que volverá porque es la vida. Entierran a una niña, sueñan con ese niño que volverá, es el tiempo de la espera. No hay aquí elementos eróticos dibujados con claridad, pero en esa ficción, que mezcla la vida y la muerte en las entrañas de la mujer,

hay una sensualidad que quizá no llegue a un erotismo explícito, pero que resulta implicada de esa misteriosa escritura de Hibernia que siempre parece llevar cierta carga erótica.

Como en *Mu*, también hay un ángel en *La hija de Barrabás*, obra construida en torno a un triángulo de personajes que conforma también el triángulo del deseo, la atracción y el rechazo entre los tres protagonistas: el ángel Kea, Herta, la hija del tirano y el esclavo encargado de guardar las fronteras: El Hombre Oscuro. Es una obra compleja que explora lo mítico de los desiertos, y en la que se funden el Antiguo Testamento con tragedias de la actualidad (como los hijos de los desaparecidos y otros abusos de poder). Hay una ingenuidad pérfida en la escritura que remonta la fábula a metáforas sobre los orígenes, sobre el mal primigenio, sobre la diversidad del pecado original. El lenguaje sonoro, barroco, de latinos mestizajes tribales, da fuerza a una palabra poética que contiene potencialidad escénica y es ahí, en el lenguaje, donde reside siempre, en Hibernia, un erotismo que impregna cualquier acción.

El incesto y la relación carnal están en el subconsciente de los personajes para acabar revelándose. Es la relación erotismo-poder la que sostiene y hace avanzar la acción de la obra. Pero también hay otra relación tabú, además del incesto, y es el deseo de relación física con el ángel, un ser de otra especie. Es la voracidad del deseo encarnada en el Ángel la que conduce a una especie de bestialismo.

Hay en toda la primera etapa de Hibernia, una espesura de tabúes, de sexualidad animal, de bestialismo unido a la mística que está presente también en *El arponero herido por el tiempo* (1998), una historia mítica basada en una leyenda nórdica que nos trae reminiscencias ibsenianas de *La dama del mar*. Aquí nos enfrentamos con el incesto, la violación y el asesinato en un ambiente de sordidez en el que se impone el silencio. Una muchacha que se cree loca, quiere romper los silencios que lastran a la familia, todo un pasado oculto de violencia, violaciones y humillaciones; para salvar a la familia quiere ser poseída por su padre como un acto ecuménico, como una comunión que le permitiría asumir todo el pasado silenciado, pero doliente, del padre. También madre e hija han querido salvarse a partir de un personaje ausente El incesto deseado, pero no consumado, de la hija por el padre, el deseo de Ilia por el Arponero, más allá del mito de Edipo preside *El arponero herido por el tiempo*, una obra sobre el misterio paralizante que ha sumergido a la familia. Madre e hija esperan enamoradas al arponero, pero también aparece un extranjero que para la madre podría suponer la libertad. Todo es cíclico en este texto que apoya su estructura en los períodos horarios del día. El sexo

está en la base de una escritura profundamente erótica, y el sexo es una medida de poder despojador del valor e integridad de una persona. Está presente en escenas como el intento del patrón de violar a la madre, en el silencio que asfixia los hechos, en esa hija que en su locura se atreve a hablar y a ser poseída por el padre y por los fantasmas del padre para que éste se libre de ellos... Podríamos hablar de sordidez, pero lo que hay en Hibernia es una cierta magia espiritual llena de erotismo.

Me parece importante, en la trayectoria de Hibernia, *Juana Delirio* (2001), un texto que no es estrictamente erótico, pero que, como he venido repitiendo, late casi siempre en la escritura de esta autora. Es un texto onírico, con algo de realismo mágico, pero es a la vez histórico. Es femenino, siendo también feminista, puesto que defiende a Juana de Arco, un personaje que tiene que expulsar la sangre de la menstruación que ha aparecido en su vida. Es Juana vista desde ella misma y desde una locura que sólo es diferencia con lo que la rodea... quizá una transposición poética de los sentimientos de la autora en relación a su postura ante el mundo.

#### **4.2. Las obras que formaron parte del proyecto T-6**

Las obras que presentó durante su residencia en el TNC con el proyecto T-6 fueron: *Una mujer en transparencia* (2007) y *La América de Edward Hooper* (2009). Como en toda su obra, en éstas late también ese halo de irrealidad y ese pulso poético que trasluce un misterio en el que siempre hallamos tintes eróticos.

En *Una mujer en transparencia*, Clara, y un chico de origen árabe se encuentran en un estado de conciencia alterado que trastoca la linealidad del tiempo y del espacio. Allí, ayudados por las vías que abren las preguntas de tres enigmáticos seres, toman conciencia del pasado donde se originó su inminente futuro: la decisión de Clara de morir a los 33 años. Ambos personajes han experimentado la vulnerabilidad del amor, su pérdida devastadora, y cada uno ha respondido de diferente manera: Clara renunciando a su talento y reinventándose desde el esfuerzo, y el chico desenraizándose de toda identidad y creencia. La única manera de superar la promesa de muerte que Clara se impuso a sí misma, es atravesar la herida que, como un abismo, la separa de la vida y de sí misma. El chico acepta acompañarla hasta el fondo de esa herida. Cuando se encuentran en lo que llamamos «realidad», y a contrarreloj con la muerte, el amor se abre como una inmensa pregunta. Así presenta Eva Hibernia su obra, en la que, de modo muy poético, la muerte es pulsión de amor y de erotismo.

*La América d'Edward Hooper* (2009), obra de gran interés y que ha tenido un éxito considerable, está en la tónica del misterio poético con apuntes de erotismo, aunque no podemos considerarla dentro de los textos más claramente eróticos de Hibernia. Aquí la dramaturga pone a Vera en escena, la imagina escritora y coloca a su lado a un compañero sentimental al que ella propone jugar a crear historias y a vivirlas en primera persona. En las escenas siguientes, cada uno de ellos se bifurca en varios personajes que se entrecruzan a su vez en un laberinto de ficciones. Vera juega a ser sucesivamente Scherezade, reina de los relatos, y Miranda, judía errante, mientras que Tomás se transforma unas veces en doble de sí mismo y otras en el padre de Miranda. La obra es un juego entre realidad y ficción que, al saltar en el espacio y el tiempo, nos permite reflexionar sobre el presente y el pasado, pero aquí el erotismo sólo puede estar subyacente: apenas se explicita.

#### 4.3. *Fuso negro*

He dejado para el final el comentario de *Fuso negro* (2005) -pcse a ser anterior a la etapa de colaboración de la autora con el Teatre Nacional de Catalunya- porque es aquí donde el erotismo, que siempre aparece en Eva Hibernia, adquiere su mayor potencia. Ésta es la obra más emblemática, en relación al erotismo, que es habitual siempre en la autora. La obra, premiada en 2004 por la SGAE y editada en 2006, está dedicada a: “las personas frontera, como Iseo y Silverado, que viven el riesgo de su verdad; a las personas como el Inspector, que se dejan vulnerar por el amor; a las personas que, como Alicia, son fuertes por ser pacientes y poseen el instinto de la felicidad...”.

Estos son los cuatro personajes de la obra que protagoniza un ausente Fuso Negro, que apareció en un Hospital Psiquiátrico, lleno de cortes y rasguños con un tatuaje en la cadera que ponía “Fuso Negro”. Un Inspector interroga a Iseo, misterioso personaje que gusta de pasear por el bosque, ese bosque al que huyó Fuso Negro, un ser considerado como muy peligroso y que pronto veremos que tiene un contacto físico con Iseo. El Inspector se enamora de Iseo. Iseo tiene un amigo, Silverado, seropositivo y enfermo a quien le cuenta su relación con Fuso Negro. El se enamoró una vez de un Cristo colgado en el Prado y se desnudó ante él para amarle, pero la policía le cogió y expulsó. Toda la trama y los diálogos son como un poema erótico que busca una sinceridad y una naturalidad muy reales, alejadas por completo de nuestro “civilizado” mundo. Paralelamente, el Inspector va a visitar a Alicia, una profesora universitaria para hablarle de su hija Violeta quien a los ocho años se fugó al bosque con un lobo que le

dijo que cuando ella fuera mayor tenía que ir al bosque a liberarlo de su cuerpo de lobo y que entonces se amarían para siempre. Alicia resultará ser la madre de Iseo pero no sabe quién es el padre. En esta escena hay frases del Inspector como las siguientes:

*Ya no sé lo que es amar. Antes, amar no me ponía así (...) Como si me hubiesen desnudado de todo. Hasta de la carne. Y por eso me duelen las cosas de dentro que antes no sentía. Me duelen las venas y adentro de las venas la sangre y adentro de la sangre cada partícula. Me duelen los huesos, y su médula y todos mis jugos como heridas.*

Creo que este fragmento es por sí mismo emblemático del erotismo más bello y profundo. Bella es también la siguiente escena muda en el bosque entre Iseo y Fuso Negro. Todo el texto es de un simbolismo poético y misterioso. Como la respuesta de Alicia a Iseo entre la vida y la muerte:

*Quiero decirte que el dios desconocido se llama Amor. Cada cual absorbe ese Nombre como puede, lo alza hasta la cima de sí mismo. Uno se conoce cuando conoce su semilla desconocida, y no antes.*

En todo el texto late un erotismo poético que une la vida y la muerte. La vida, al final del texto, la hallaremos en el Inspector peinando a Iseo...La última frase de Iseo es: "Yo duermo desnuda y con los brazos abiertos". En toda la obra de Eva Hibernia hay poesía, misterio, amor y un erotismo que se acerca al concepto de Bataille.

Citaré ahora el texto que la autora me envió a propósito del erotismo en este drama:

*"Fuso Negro" es la obra más abiertamente sensual y sexual que he escrito. Aquí sí que el tema es uno de los protagonistas, pero no como algo separado o en sí mismo, sino como parte de la naturaleza salvaje, de lo instintivo, que es el gran sol central de la obra. El Inspector y Alicia, son seres claramente eróticos, abiertos a su sexualidad y que ejercen la sensualidad con los otros de forma abierta y confiada, lúdica, lúcida. Iseo y Silverando son seres excesivos, complejos, heridos, taciturnos. Son dos formas de vivir la sexualidad, desde la tristeza de la juventud y desde la serenidad de la madurez. El encuentro de dos seres de mundos diferentes, El Inspector e Iseo provoca una tensión sexual, creciente e intensa. Sin embargo el encuentro entre dos seres del mismo mundo, El Inspector y Alicia, provoca el reconocimiento y el humor. Lo mismo les pasa a los jóvenes en su ámbito, "follan desesperadamente" pero se rien y hablan y comparten con naturalidad. Lo misterioso de la pulsión erótica viene evidenciado por Fuso Negro, personaje ausente pero presente en los destinos, las emociones, las reacciones y las interacciones de todos los personajes.*

Si puede hablarse de erotismo en el teatro catalán a partir del año 2000, creo que he realizado una incursión sobre algunos autores y obras que se acercan con más o

menos intensidad al tema que estamos tratando, culminando con la obra de Eva Hibernia, y muy especialmente en *Fuso Negro*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÀFICAS

### a) Edición de los textos del proyecto T-6

- PLANA, David, *Paradís Oblidat*; SALGADO, Dani., *El Clavicèmbal*; LABUTE, Neil, *Excès*. Barcelona: Proa, 2002, vol. 1.
- SPUNZBERG, Victòria., *L'aparador*; NOLLA, Enric, *Àrea privada de caça*; GALCERÀN, Jordi. *El método Grönholm*. Barcelona: Proa, 2003, vol. 2.
- ALBEROLA, Carles, *Almenys no és Nadal*; RODRÍGUEZ, Gema, *T'estimaré infinit*; ESPINOSA, Albert, *El club de les palles*. Barcelona: Proa, 2004, vol 3.
- BATLLE, Carles, *Temptació*; DÍAZ, Isabel, *El Plan B*. Barcelona: Proa, 2004, vol. 4.
- VIEGA, Manucl, *16.000 Pessetes*; SIRERA, Rodolf, *Raccord*. Barcelona: Proa, 2005, vol. 5.
- VÁZQUEZ, Gerard, *Uuuuh!*. Barcelona: Proa, 2005, vol. 6.
- ESCODÉ I GALLÈS, Beth, *Aurora De Gollada*; SOLER, Esteve, *Jo sóc un altre*. Barcelona: Proa, 2009, vcl .7.
- AYMAR, Àngels, *La indiana*; MESTRES, Albet, *Temps real*. Barcelona: Proa, 2007, vol. 8.
- SILVA, Jordi, *La millor nit de la teva vida*; SÀRRIES, Mercé, *En defensa dels mosquits albins*. Barcelona: Proa, 2007, vol.9.
- MIRÓ, Pau. *Singapur*; HIBERNIA, Eva, *Una mujer en transparencia*. Barcelona: Proa, 2008, vol. 10.
- SILVA, Jordi, *Un fill, un llibre, un arbre*; MESTRES, Albert, *Dos de dos*. Barcelona: Proa, 2008, vol. 11.
- AYMAR, Àngels, *Trueta*; SÀRRIES, Mercé, *Informe per un policia volador*. Barcelona: Proa, 2009, vol.12.
- HIBERNIA, Eva, *La América d'Edward Hooper*; MIRÓ, Pau, *Lleons*. Barcelona: Proa, 2009, vol. 13.
- BUCHACA, Marta. *A mi no em diguis amor*. Arola Editors. Tarragona, 2010.
- MALLOL, Carles. *M de mortal*. Tarragona: Arola Editors, 2010.
- RIERA, Perc. *Lluny de Nuuk*. Tarragona: Arola Editors, 2010.

## b) Textos dramáticos de Àngels Aymar

- Esquerdes* (1995). Estrenada en el Festival Internacional de Teatro de Sitges. Publicada por Edicions Tres i Quatre, 2009.
- La furgoneta* (1995). Premio Casandra. Estrenada en Festival Grec 96 Sala Beckett. Publicada por la Editorial Millà, 1995. Publicada en francés por Editions l'Amandier, 1999.
- Tres homes esperen* (1996). Publicada en francés por Editions L'Amandier, 2000. Publicada por Edicions Tres i Quatre, abril, 2009.
- La riulla inacabada* (1999). Publicada por la ADE, abril, 2003.
- Magnòlia café* (2000). AADPC, junio 2002. Anglo-Catalan Society-Cambridge julio 2007. Teatro Español del Siglo XXI: Actos de Identidad Wake Forest University- North Carolina (USA) 2008.
- Entre el dubte i el matis* (2001). Teatre Artenbrut, 2001 y AADPC, 2008.
- Les falenes* (2002). Premi Internacional Casa Teatro. Menció d' Honor del Jurat República Dominicana 2003. Publicación en castellano, Casa Teatro, 2003. Publicación en francés por Éditions de l'Amandier, 2007
- El tapís humà* (2003). Publicada en *Entreacte* – AADPC, 2003.
- Cut & Paste* (2005). 25.ª Mostra de Tallers de Teatre Fundació “La Caixa” CCGranollers. AADPC, 2006.
- La indiana* (2007). Proyecto T-6. Teatro Nacional de Catalunya. Teatre Tantarantana. Publicada por Proa, 2007.
- Fleurs* (2007). Teatre Ponent de Granollers, junio, 2007.
- Petites comèdies de l'aigua* (2007).
- Chevellure d'eau – D'eaux à dos* (2008). Estrenada en el Festival de l'Ho Gare au Théâtre 2008- Paris. Publicada en francés por Les Éditions de la Gare.
- Trueta* (2008). Teatre Nacional de Catalunya-TNC. Estreno Sala Tallers-TNC, enero 2009. Barcelona: Proa, 2009.
- Solavaya* (2010). Traducida al inglés y presentada en New York, l Prelude Festival 2010. Y en el Teatro del Repertorio Español.

## c) Textos dramáticos de Eva Hibernia

*La pieza del adiós.* RESAD, 1995.

*El bestiario del tiempo.* Asociación de Autores de Teatro (AAT), 1997.

*Los días perdidos.* AAT, 1997.

*Mu.* RESAD, 1996.

*Almada.* Círculo de Bellas Artes, 1996.

*El arponero herido por el tiempo.* Accésit Premio Nacional Marqués de Bradomín, 1997. Injuve, 1998.

*La hija de Barrabás,* 2001.

*Juana-Delirio,* SGAE, 2005 y Cuarta Pared, 2009.

*Fuso Negro.* Accésit del Premio de Teatro SGAE 2005. Ed. Fundación Autor, 2006.

*Una mujer en transparencia.* Barcelona: Proa, 2008. Sala Tallers, TNC, 2008.

*La América de Edward Hooper.* Proa, 2009. Teatre de Ponent y Sala Beckett, 2009.

*Aves de paso.* Revista de Creación Artística y Literaria, Codal, Logroño, 2009.

Link sobre erotismo:

[http://www.psykeba.com.ar/articulos/HF\\_erotismo\\_bataille.htm](http://www.psykeba.com.ar/articulos/HF_erotismo_bataille.htm)

**AMOR Y EROTISMO EN LA DRAMÁTICA GALLEGA ACTUAL.  
BREVE PANORÁMICA**

Manuel F. VIEITES

*Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia*

*Universidad de Vigo*

*mvieites@uvigo.es*

Quisiera comenzar por agradecer la amable invitación de los organizadores de este simposio, y, más concretamente, la que me hizo llegar su director, el profesor José Romera Castillo. Para quienes desde hace tiempo nos venimos ocupando de intentar divulgar y proyectar nuestra literatura, hablo de la gallega en este caso, tanto en el interior como en el exterior de nuestro territorio, siempre es de agradecer oportunidades como ésta, que permiten que los textos fluyan, y, con ellos, las ideas que nos trasladan. Lo agradezco doblemente, tanto por la oportunidad que se me brinda de estar hoy aquí, en el marco espacial del encuentro, como por estar más tarde en la página impresa de las actas del mismo, lo que amplía considerablemente la recepción de estas palabras si nos atenemos a la excelente acogida que el público lector dispensa a las actas de estos Seminarios Internacionales, que ya son un punto de referencia obligado de la investigación escénica en el ámbito de la expresión en lengua castellana. Gracias pues, y por partida doble.

Dicho lo cual, diré que este trabajo se divide en tres partes. En la primera, ofreceré una brevísima panorámica del acontecer en la literatura dramática gallega para ver como el amor, el erotismo, y sus formas, la impregnan de principio a fin; en la segunda, mostraré algunas consideraciones en torno a lo que pueda ser el erotismo, y en lo que puede derivar, y sobre lecturas diferentes que se hacen del mismo en algunos textos; y en la tercera, se presentan algunas obras que se pueden vincular con el tema que nos ocupa. Se trata de una visión personal, incompleta y casi aleatoria, pues si bien son todos los que están, los que son, son muchos y muchas más. Disculpen las ausencias.

Finalmente no quiero dejar de señalar que las representaciones del hombre, de la mujer, y de sus relaciones, del amor y de la sexualidad y de sus juegos, alegres unos y

perversos otros (incluso malignos), adquieren en nuestra dramática especial relevancia en tanto se vinculan con cuestiones relativas a la identidad colectiva y a los juegos de contraste y oposición entre propios y foráneos, entre gentes del campo y gentes de la ciudad, entre oprimidos y caciques, entre éstos y aquéllos... Un campo muy interesante de investigación todavía por explorar y que podría dar lugar a interesantes trabajos en relación al modo en que la literatura se vincula con los procesos de construcción social e incluso de construcción nacional (Vicites, 2005).

## 1

El amor ha estado presente en la literatura gallega desde sus inicios; sea en las cantigas de amigo sea en las cantigas de escarnio y maldecir, ya tenemos ejemplos de lo que conocemos por amor cortés (o romántico) y amor físico (o erótico), aunque el uno y el otro están más unidos de lo que parece, y la sublimación, sea más o menos cortés, no deja de tener una enorme carga física y erótica como nos muestra la poesía mística. La distancia que media entre Teresa de Ávila y su amado, y la que separa a Abelardo de Eloísa, no es tan grande. Cada quien ama y desea a su manera y crea la imaginaria interna que más conviene a sus emociones y sentimientos. Así, las obras dramáticas de Roswitha de Gandersheim<sup>7</sup> admiten muchas lecturas, entre ellas una en clave erótica, en tanto el martirio pueda tener una dimensión sadomasoquista; una clave que aumenta considerablemente si imaginamos una puesta en escena en la que las vírgenes inmoladas por su fe se adornan con suaves tules que cubren cuerpos turgentes. Llamo la atención sobre esta cuestión de la puesta en escena para señalar que también nosotros como lectores hacemos nuestra propia puesta en escena con todo aquello que leemos, en tanto en la lectura acabamos por ver espacios, personajes, objetos... Y cada cual ve lo que las palabras le sugieren y por eso un poema como el que sigue puede interpretarse en clave pietista o en clave erótica, incluso pornográfica:

*Si el amor que me tenéis,  
Dios mío, es como el que os tengo,  
Decidme: ¿en qué me detengo?  
O Vos, ¿en qué os detenéis?  
-Alma, ¿qué quieres de mí?  
-Dios mío, no más que verte.*

<sup>7</sup> Canonisa benedictina alemana que vive en el convento de Gandersheim, Roswitha (ca. 935-ca. 1002) sigue los modelos de Plauto y Terencio para encomiar la virtud y mostrar el camino del sacrificio.

-Y ¿qué temes más de ti?  
-Lo que más temo es perderte<sup>8</sup>.

El amor y el erotismo siempre han estado presentes en la dramática popular gallega, aquella que se vincula con las fiestas cíclicas, desde las bien conocidas y estudiadas y que todavía perduran, como el Carnaval, en la que se leían sermones y se representaban autos (muchas veces con una procacidad extrema), a las menos conocidas y ya perdidas como las que se vinculan con la recogida de la cosecha, sea en las siegas, la realización de labores propias de molinos, o el cardado del lino. Aquí se realizaban juegos en las que los chicos y las chicas se retaban con canciones con una fuerte carga erótica o representaban pequeñas escenas con la misma fuerza erótica. Nicolás Tenorio en su libro *La aldea gallega*<sup>9</sup> dejó abundantes muestras de esa dramática popular presente en tantas fiestas anuales.

La que podríamos denominar literatura dramática “culta” tiene un antecedente en *A casamenteira*, un sainete de Antonio Benito Fandiño publicado en 1849 aunque escrito en 1812, y sus inicios en *A fonte do xuramento*, publicada en 1882, año en que también se estrena el espectáculo homónimo en La Coruña, de la mano del Liceo Brigantino con dirección de Francisco Lumberas (Vieites y otros, 2007). Su autor, Francisco María de la Iglesia, era profesor en la Escuela Normal de la ciudad. En ambos textos ya aparece la cuestión del amor como fuente de conflictos en el ámbito personal, familiar y colectivo, constante en tantas literaturas.

Pero a lo largo de varias décadas se genera en Galicia un movimiento que pasa del regionalismo al nacionalismo literario, por lo que los temas y motivos desarrollados en los textos van a tener esa dimensión instrumental propia de manifestaciones artísticas en las que el objetivo último no es sino trasladar un ideario de “amor patrio”, unido a representaciones de la región o de la nación. En esas representaciones la mujer tiene un papel importante, aunque en la mayor parte de los casos es más objeto que sujeto. Todo se resume en el siguiente párrafo de Henrique Rabunhal (2007: 12-13):

*(...) as pezas da nosa dramática abordan os casamentos amañados, as disputas culturais, sociais ou territoriais exemplificadas nunhas relacións sentimentais, esas mozas oprimidas pola pobreza e a explotación que padecían mesmo no interior das súas familias...*

<sup>8</sup> Un buen ejemplo de los poemas encendidos de nuestra Teresa de Ávila.

<sup>9</sup> Se publicó en Cádiz en 1914 y lo reeditó Xerais en Vigo en 1982.

*O noso teatro está invadido de triángulos amorosos –que instrumental!- nos que obviamente sobra un, triángulos que representan as tensións sociais dunha comunidade machista que fai da muller carnaza, coñquista e territorio vedado.*

Con frecuencia, los triángulos en los que se concretan esos conflictos amorosos están integrados por dos personajes masculinos antagónicos; uno representa los “valores patrios” y otro representa los “contravalores”, no patrios. Así, en numerosas piezas el amante con rasgos positivos es un mozo gallego, en tanto el amante representado con rasgos negativos es un mozo de otra comunidad o de la ciudad, que no comparte la cultura propia, o es un cacique y por tanto enemigo declarado de las clases populares, las que mantenían viva la lengua y la cultura gallega. Esto ocurre en muchas otras literaturas<sup>10</sup>.

El profesor Xoán González Millán dedicó numerosos estudios a analizar la conformación del campo literario gallego, prestando especial atención al tránsito entre lo que cabría considerar como regionalismo y nacionalismo literario, y lo que pudiera ser una literatura nacional. En los dos primeros casos, estamos ante una creación literaria que tiene una fuerte dimensión instrumental en tanto se hace necesario justificar el derecho a la existencia, mientras que en el tercer caso estaríamos ya en una fase en la que esa pulsión instrumental desaparece, y la creación literaria tiene una dimensión mucho más finalista y plena autonomía como campo. A lo largo de nuestra historia literaria ha habido autores que han sabido o querido realizar ese tránsito, uno de los primeros sería Xaime Quintanilla, y son numerosos los creadores que han escrito una obra que en buena medida sirve para problematizar la que sentían como situación marginal y periférica del campo literario gallego frente al campo literario castellano.

Es una cuestión compleja que no abordaremos aquí pero que conviene señalar en tanto a lo largo de los últimos años, y sobre todo desde los primeros setenta del pasado siglo esa tensión entre nacionalismo literario y literatura nacional se deja sentir con fuerza. En 2002 la revista *Casahamlet* reunía en su número 4 un conjunto de autores y autoras que aportaban un total de 12 textos, y en algunos de ellos todavía late esa pulsión instrumental y crítica que caracterizaba la escritura dramática de la resistencia ante la dictadura franquista. En ese mismo número de la citada revista, Nuria Araúxo

<sup>10</sup> A modo de ejemplo, señalaremos los textos titulados *El amor de la estanciera*, un sainete que se considera texto fundacional del teatro argentino escrito a finales del XVIII, o *Our American Cousin*, Una farsa de Tom Taylor de 1858.

García (2002: 2) publicaba un artículo que comenzaba con una reflexión muy pertinente en relación con el tema que nos ocupa:

*Se algo se pode decir da escrita dramática galega contemporánea, é que non ten nada de gratuita. O teatro como mero xogo, como puro divertimento, aínda está por chegar na nosa dramática; seguramente porque para chegar a concibirse entre nós o teatro como puro espectáculo visual, plástico, sonoro, teríamos que ter acadado para el o pleno e xeral recoñecemento de xénero literario, de arte ó fin e ó cabo. E se cadra isto aínda está por vir no noso inconsciente colectivo.*

En efecto, estamos en una situación de tránsito permanente entre un nacionalismo literario que impone una dimensión metaliteraria y de autorreflexión en torno a la posibilidad y a la necesidad de que una literatura periférica ocupe un espacio central en la esfera pública, y una literatura nacional que, queriendo ocupar ese espacio, aspira al juego, el divertimento, al acto literario como algo gratuito, que se justifica por si mismo. Y todos sabemos que la variedad de registros sólo es posible cuanto un sistema literario o cultural está plenamente normalizado, pues en determinadas situaciones en la que el sistema presenta problemas o disfunciones, debidas a factores muy diversos, determinados registros o estilos se consideran inapropiados, periféricos, prescindibles o simplemente inaceptables. Por utilizar algunas ideas de Pierre Bourdieu (1995: 322), en determinados momentos en la historia de un sistema literario se prima especialmente el campo de la producción restringida, en tanto el subcampo de gran producción, “se encuentra *simbólicamente* excluido y desacreditado”. Recordemos cómo en la España franquista última e incluso en los primeros años del postfranquismo, géneros como la novela erótica o la de ciencia ficción eran totalmente marginales en un momento en que se primaba aún una orientación realista y crítica. Recordemos aún cómo en España se hablaba de un “teatro ínfimo” frente a otros géneros considerados canónicos o cultos. Curioso que lo corporal se considerase ínfimo.

Con todo, hay que decir que en los últimos treinta años se ha avanzado mucho, sobre todo en esa apuesta por una escritura dramática deudora únicamente de sí misma. Conviven en la actualidad en nuestro campo literario autores y autoras de varias generaciones o promociones, y son particularmente activos los integrantes del “grupo de Ribadavia”, de la “promoción de los ochenta” y de la “promoción de los noventa” (Vieites, 1998). A ellos hay que sumar los integrantes de una nueva promoción que asoma a principios de este nuevo siglo y que conforma una nómina interesante, o el hecho de que en los últimos años, particularmente con la transición de milenio,

comienzan a emerger en Galicia nuevos formatos de espectáculo que privilegian un uso más determinante del cuerpo como elemento de significación o que exploran formas como el cabaret, lo que genera nuevas formas de entender la escritura dramática y, sobre todo, la relación entre actor y espectador. Con todo, esos textos, al modo de los que escribiera en su día Karl Valentin<sup>11</sup>, están por llegar.

No podemos dejar de decir que esa lucha permanente entre subcampos que tan bien muestra la dinámica del campo, y del sistema que éste configura, es una constante en nuestra historia literaria, escénica o cultural, sea a causa de la confrontación de campos con expresión lingüística diferente (antinomia gallego/castellano) o de los intentos de simbiosis entre campos con expresión lingüística próxima (confluencia gallego/portugués), sea a causa de la confrontación entre formas artísticas diferentes en un mismo campo o en varios campos. Así, por ejemplo, en la Galicia de principios del siglo XX, se mantenía una lucha permanente entre un teatro gallego que quería ser, un teatro en castellano con aspiraciones artísticas que recorría ciudades en provincias, y un teatro en castellano que atraía a una buena parte del público y que ofrecía un conjunto muy variado de propuestas, pero todas ellas marcadas por una dimensión erótica manifiesta, y que unos y otros rechazaban. Los espectáculos de variedades, musicales o de revista dominan la cartelera de algunos de los teatros más importantes del país, y una parte significativa de los mismos se construyen para programar ese tipo de propuestas.

## 2

El tema propuesto, el erotismo, cobra especial significado tanto por su trascendencia, en tanto el “amor” ha sido y será uno de los temas recurrentes en literatura configurando muy diversos motivos, cuanto por su vinculación con otros muchos temas y motivos. También cobra especial relevancia al ser un tema que hasta hace bien poco era considerado tabú y la presencia de Eros en escena, incluso en la página impresa, con frecuencia provocaba no pocos escándalos, tanto porque lo que atañe a Eros se entiende como algo íntimo y personal, como por esa pulsión púdica que sienten tantas sociedades, aunque luego amores y desamores se vendan al mejor postor en el circo mediático o todo se compre y se venda en la esfera más íntima.

---

<sup>11</sup> Recordamos su *Teatro de Cabaret*, publicado en España por la Asociación de Directores de Escena de España en 2007, con traducción y edición de Edición de Hiltrud Hengst y Pedro Álvarez-Ossorio.

El tema además gana complejidad en función de que todo cuanto el ser humano construye acaba siendo “representación”, de lo real, de lo imaginado, de lo deseado, de lo temido... Y entonces cabría pensar en quién construye las representaciones del erotismo y cómo son esas representaciones, y qué relaciones se establecen entre los sujetos o objetos del furor de Eros, o de su timidez. Todo ello tiene unas enormes derivaciones porque podemos pensar en cómo construye Rojas a Melibea pero también considerar como nuestro colega Mariano de Paco construye la Melibea de su espectáculo teatral, o cómo la construimos nosotros en ambos casos (como lectores y espectadores), y considerar ambas representaciones y los valores, normas o principios que a ellas asociamos. Estaríamos entonces ante un objeto de análisis que se podría abordar desde muy diversas perspectivas y entre ellas tal vez tengan especial interés la sociológica, la psicológica, la antropológica o la política. En los textos que leemos nos leemos, y leemos a cuantos nos rodean.

Y digo política en tanto entendamos la política como un ordenamiento de relaciones que tiene mucho que ver con el poder, y en el erotismo no sólo debemos de considerar los juegos del amor que provoca Eros sino muchos otros juegos, esta vez perversos, que acaban por generar relaciones de sumisión, opresión o cosificación. No olvidamos la profunda carga erótica que para determinados sujetos tienen los juegos de sumisión y dominación. También es cosa digna de análisis considerar como se “leen” y descodifican esos juegos en su recepción, lo que puede informar de formas de considerar lo erótico. Un buen ejemplo de todo ello lo tenemos en la polémica que generó en su día el estreno de la obra de Sarah Kane, *Blasted*, con la reacción airada de una parte de la crítica londinense ante lo que consideraban “a disgusting feast of filth”, según palabras de Jack Tinker (Sierz, 2000). Se consideraban impropias determinadas escenas de sexo casi explícito o de canibalismo fingido, pero poco se decía de la brutal relación entre un periodista corrupto y una chica indefensa, que tal vez pudiese ser su hija. El texto así lo insinúa.

Algo parecido ocurría en Sada, La Coruña, cuando el grupo La Picota presentaba en 1978 el espectáculo titulado *El señor Galindez*<sup>12</sup>, en el que el desnudo de dos chicas provocaba un escándalo que, sin embargo, no generaba el hecho de que aquellos cuerpos desnudos fuesen un simple objeto para el aprendizaje de la tortura. Estamos

---

<sup>12</sup> Texto del dramaturgo argentino Eduardo Paulovsky, de 1973.

pucs ante un territorio amplio y complejo, que admite lecturas diversas y que por eso mismo es especialmente atractivo.

El *Diccionario de la Real Academia Española* define el erotismo como (1) amor sensual, (2) carácter de lo que excita el amor sensual, y (3) exaltación del amor físico en el arte. Se trataría entonces de una actividad humana que trasciende la actividad reproductora básica y que tiene un alto componente emocional en tanto se vincula con el deseo, la seducción, la sensibilidad.... Georges Bataille en su *Breve historia del erotismo* hablaba del erotismo de los cuerpos, del erotismo de los corazones y del erotismo sagrado, indicando ya la diversidad de perspectivas desde las que cabe analizar un fenómeno por el cual el ser humano se distingue de otros animales, en tanto es posible ir más allá de la simple reproducción, y nuestra sexualidad está marcada por la posibilidad de trascender ese carácter reproductor. En todo caso, sí parece importante señalar esa dimensión física que en teatro implica una mayor visibilidad del cuerpo humano, pero también es importante señalar esa dimensión emocional que hace referencia a una actividad mental en el ser. El erotismo a veces no nace de lo que se ve, sino de lo que en la mente genera lo que se ve. Volvemos a Teresa de Ávila.

Del erotismo se han publicado muchos tratados y no es cuestión ahora de considerar una posible definición del término, en la que deberíamos además establecer, como señala Franceso Alberoni (1996), una perspectiva de género para diferenciar el masculino y del femenino, y ambos de la pornografía, y ver como todo ello ha evolucionado en los últimos años (Giddens, 2008). Para los objetivos del presente trabajo basta con analizar cómo los juegos del amor (y el desamor) han tomado cuerpo en nuestra dramática y considerar hasta qué punto esos juegos han generado o han devenido en estrategias de seducción entre seres que se buscan, o se han transformado en mecanismos de sumisión y cosificación, en tanto los juegos del amor nacen de un deseo del otro que puede dar lugar a todo tipo de patologías. Como señalaba Alberoni (1996: 224):

*El gran erotismo, el verdadero, sólo se presenta cuando este milagro se realiza. Cuando cada uno hace exactamente lo que le gusta y está haciendo, no obstante, lo que le gusta al otro. Es un error concebir el erotismo como una forma de intercambio, en la que cada uno concede algo al otro para obtener de él aquello que le agrada. El arte erótico no es el arte de dar placer para recibir otro en cambio. El erotismo sublime es la expansión del propio erotismo y, a un tiempo, la identificación con el erotismo del otro y la capacidad de tomarlo para sí.*

Por ese camino pocos ejemplos encontraremos en nuestra literatura de una dramática de corte erótico. Más bien de todo lo contrario, es decir, de un erotismo negado, frustrado y enormemente problemático, en ocasiones marcado por diversas patologías ya señaladas: una sexualidad traumática, marginal y esquiva. Y no es que no se hayan presentado en nuestra dramática motivos, tópicos, argumentos, personajes o conflictos con una marcada dimensión erótica y en esa dirección cabría señalar las diversas versiones que Manuel Lourenzo realiza de viejos conocidos como Hipólito, Fedra, Electra o Clitemnestra, sino que todo ese material dramático se ha considerado desde la óptica de numerosas batallas y combates en los que apenas se podía dejar sitio al amor y la seducción. Lo que nos lleva a considerar cómo viven nuestros personajes el erotismo, o la sexualidad, y comprobar cómo en la mayoría de los casos lo hacen desde la violencia, la represión, la imposibilidad, la sumisión y el dolor. Es esa, por ejemplo, una de las fuerzas dominantes en la obra dramática de Dorotea Bárcena, escrita en los años ochenta y noventa del pasado siglo y estrenada con Teatro da Lúa<sup>13</sup>.

Pero esa misma visión problemática y traumática de lo amoroso y de lo erótico asoma en la obra de otros autores y autoras. Tal vez debamos citar el texto titulado *Neuras*, de María Xosé Queizán, que muestra diferentes formas de sentir y vivir la sexualidad, de relación con los otros. Su explicación del texto, escrito en 2006 y publicado en 2008, no puede ser más elocuente (Queizán, 2008: 13-14):

*Pola consulta dunha psicóloga fago desfilar persoas que amosan problemas e aturan conflitos característicos da sociedade actual. En clave de humor, aparece a depresión, a bulimia, a inhibición sexual por medo a ser xulgado, a transexualidade, os prexuízos de xénero... e outros aspectos que producen traumas e sufrimentos nas persoas de principios do século XXI. A sexualidade, como é habitual neste tipo de perturbacións humanas, é o leitmotiv.*

Una visión política de la sexualidad, en tanto ésta, para serlo verdaderamente, exige personas libres que libremente se relacionan. Y tal vez sea de libertad, y de ese tipo de libertad especialmente (la del otro/a), de lo que no andemos sobrados. No lo está, por ejemplo, la chica que encontramos en la pieza breve que Raúl Dans tituló

---

<sup>13</sup> Cualquier visión de nuestra literatura dramática en una perspectiva de género, y con ella de los juegos del amor y el desamor, no puede ni debe renunciar al análisis de obras de Dorotea Bárcena como *Mullieribus*, estrenada en 1987, *Sigfrid era só unha boneta rota*, estrenada en 1989, o *As troianas*, estrenada en 1997. En todas se nos ofrecen viejos conflictos tamizados por una mirada crítica y desde la perspectiva de una dramaturgia en femenino. Vid. *Directoras en la historia del teatro español* (vol. III) y *Autoras en la historia del teatro español* (vol.III), títulos editados por la Asociación de Directores de Escena de España en 2005 y 2000, respectivamente.

*Petite Fleur*<sup>14</sup> y que remite a una situación permanente y recurrente en nuestra sociedad, cual es la del maltrato sexual en el hogar. Un hombre acude en busca de su hija que acaba de fugarse de casa. Ambos están en el coche; ella muda y paralizada de miedo, aferrada a un bolso que tiene en el regazo, él no cesa de hablar (Dans, 2008: 194-195):

Dámo. (*Pausa. Finalmente, arríncale o bolso das mans con violencia.*) ¡Que mo deas! (*Pausa. O home abre o bolso e busca no seu interior. Pausa.*) ¿Que é isto? (*Silencio.*) É unha proba de embarazo, ¿non si? (*Silencio.*) ¿Que pasa? ¿Tiveches un atraso? ¿Estás...? (*Mira a proba.*) ¿Isto é que si? (*Silencio. Desconcertado.*) Crin... Crin que tomabas precaucións, que ti te ocupabas de que... Isto... Isto non podía pasar. ¿Non o entendes? (*Pausa.*) Vale. Non importa, non pasa nada. Podes... Podes abortar. Podes...

Esas relaciones llenas de deseo pero también de una dimensión patológica, traumática o delirante, es la que predomina en un buen número de textos en los que también están presentes el amor, el juego o la seducción, pero también la violencia, como en el texto de Cándido Pazó titulado *A piragua*, en el que asoman esas formas traumáticas de vivir la relación entre humanos, particularmente entre Delio y Rosa, sujeto y objeto. Formas traumáticas de vivir el amor que están en la raíz del duro desgarramiento interno que vive Agustina Otero Iglesias, más conocida por Carolina Otero, en el momento en el que el regreso al país de su infancia<sup>15</sup> supone avivar el recuerdo de su tragedia más íntima (Guede, 2007: 12):

*¿Que fago aquí neste regreso furtivo, no medio dun túnel que me leva a un país que desprezo, un lugar que con trazos de miseria debuxou os mapas nos que fundei o meu odio? ¿E que é o que vou buscar? ¿A paisaxe da miña violación? ¿A infancia que con dez anos me roubou «O lobo da Xubela»? ¿A voz que durante oitenta e seis anos acosou as miñas noites ata torturarme?*

En otras ocasiones el amor aparece como quimera o ilusión, o como un simple juego que forma parte de otros juegos de mayor calado. Eduardo Alonso da cuenta de ambas posibilidades en textos como *As damas de Ferrol*, una comedia hilarante en la que abunda el humor negro y en la que dos hermanas aisladas del mundo verbalizan frustraciones, rencores y deseos en ocasiones con una alta dimensión sensual, o en *Alta*

<sup>14</sup> La obra se incluye en un volumen recopilatorio de su obra dramática breve, titulado *En un mundo hostil*, que ya refleja con claridad meridiana los mundos que cabe encontrar y la naturaleza de sus personajes.

<sup>15</sup> En esta obra, Manuel Guede recrea los últimos días de la "Bella Otero", mujer nacida en las proximidades de Santiago de Compostela. Otro regreso interesante es el que encontramos en la obra de Inma Antón, *Era nova e sabia a malvaíscos*, editada en 1991, en la que una actriz ya entrada en años regresa a su ciudad. En el bar de la estación se produce un juego de galanteo a tres bandas.

*comedia*, que muestra un triángulo amoroso en el que se combinan rupturas, traiciones y luchas académicas. Y siempre destaca la imposibilidad del amor entendido como una relación entre iguales. Pues parece como si el amor fuese algo furtivo, marginal, periférico, incluso secundario en nuestras vidas. Y es que a veces el erotismo no sólo proviene del deseo por el otro, sino también del deseo por lo otro. En su obra *Sempre quixen bailar un tango*, Teresa González Costa (2009: 52-53) nos presenta una escena muy sintomática de la erótica del poder:

*María colle os utensilios axeitados e ponse a limpar a alfombra de xeonllos. Ás veces desaparece detrás dun moble para volver aparecer pouco despois.*

SUSANA: (*Rematando de colocarlle a gravata. Intrigante, baixando a voz.*) Que me dicías que dicían to teu xefe?

LUÍS: (*Misterioso.*) De todo. Malversación de fondos, pelexas de galos tailandeses, contas bancarias en Suíza, explotación de minas de diamantes en Serra Leoa... Un tipo con carácter, emprendedor, sen falsos escrúpulos. Como me gustan a min. (*Expresa con mímica todo o que di. De cando en vez mira para María.*) Esta noite vaime chamar á parte, despois da cea, cando todos estean tomando café e licor. Eu erguereime para seguilo con naturalidade, coas mans nos petos do pantalón, ata a porta dun cuarto reservado. Xa dentro, o meu xefe pechará a porta. De súpeto inclinará a súa cabeza maxestosa, e despois de premer o meu ombro cunha man, coa outra abrirá a súa caixa de puros. Eu collerei un coa mesma naturalidade, e despois de humedecelo coa lingua e de morder...

SUSANA: (*Extasiada.*) Ah!

LUÍS: Que pasa?

SUSANA: Nada, nada. Segue.

LUÍS: Despois de humedecer o puro coa lingua e de morder o bordo, fumareino, e ao mesmo tempo finxerei estar pensando en cousas importantes. El pousará os seus ollos nos meus, e logo volverá inclinar a cabeza para murmurar na miña orella o contrasinal para entrar no club que rexenta, o selecto Golden Chapeu.

Hay aquí diferentes niveles a considerar. De un lado las evoluciones de María, la asistente a quien Luís no quita ojo, mientras su mujer inicia un juego sugerente al manipular su corbata; del otro el juego de Luís, que narra su deseada iniciación en el mundo de los elegidos con una indudable carga erótica que aumenta considerablemente si consideramos la polisemia de la palabra “puro”, que para su mujer tiene su propio significado. Un lenguaje elíptico que permite muchas interpretaciones, también para considerar esa iniciación de Luís en su entrada al club de los elegidos, y la fascinación de su mujer. Elipsis que está presente en numerosos textos como algunos de los firmados por dramaturgos del prestigio de Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal o Roberto

Vidal Bolaño, y en los que el amor siempre acaba por jugar un papel importante, muchas veces como logro imposible<sup>16</sup>.

En buena medida todas esas formas de vivenciar el amor, el deseo, la seducción, el erotismo, están presentes, en efecto, en el volumen número 9, de mayo de 2007, de la revista *Casahamlet*, que nos ofrece un monográfico sobre el amor, con textos breves de diecinueve autores y cuatro autoras, acompañados de textos críticos como el de Afonso Becerra (2007a: 5), que introduce el tema y señala:

*O teatro, como arte, adoita ser sintese dos polos de tensión que cifran os nosos desacougos, nunca escolle os intras da indeferenza nin da abulia senón os liminais nos que o ser humano se mide. Neste senso fluctuamos entre dous enormes vértices que, por veces, poderían tocarse: Eros e Tánatos.*

Una literatura erótica, en el caso del género dramático, para ser dramática, no puede renunciar a la tensión, a la lucha, al conflicto. Y tal vez por ello no sea posible una celebración festiva de amor, salvo en aquellos casos en que la perspectiva elegida nos lleve por el sendero de la farsa, de la comedia o de la sátira. Curiosamente uno de los pocos textos que de forma gozosa recrea el encuentro gozoso entre dos amantes es el titulado *Unha rosa entre as pernas*, del propio Afonso Becerra. Se trata de una escena breve entre dos hombres que acaban de pasar una noche juntos y que intercambian apenas unas frases de mutuo reconocimiento, mientras uno de ellos se dispone a ducharse, a vestirse, a marchar. Un encuentro fugaz, del que emerge el deseo de permanencia y el miedo a esa misma permanencia, la decisión de no atarse a nada ni a nadie. Se trata además de uno de los pocos ejemplos de literatura dramática con orientación gay.

Especial interés tienen títulos como el de Gustavo Pernas<sup>17</sup>, *Elevador 05*, en el que asistimos a un verdadero muestreo de conductas posibles en un ascensor, del que entran y salen personas que se miran, se tocan, se descan, se besan, mienten... En primer plano, la peripecia de los personajes denominados El y Ela, que mantienen un juego de comunicación en dos niveles: con la persona con la que hablan por teléfono y entre ellos mismos, siendo las frases dichas en el primero aplicables al segundo. Por eso

<sup>16</sup> En esa dirección podemos destacar textos como *Labirinto da memoria* de Ruibal, *Rastros* de Vidal Bolaño, o *Aquelas cousas do verán* de Lourenzo.

<sup>17</sup> De este autor tenemos que destacar sus obras *Fábula. Comedia de amor e medo*, estrenada en 1996, y *Ladraremos, Comedia nun só acto... sexual*, estrenada en 1997. Ambos textos fueron publicados en 2000 por Xerais en un volumen titulado *Comedias paranóicas*. En ambos textos el amor como temática ocupa un lugar central.

cuando ambos se despiden de su interlocutor telefónico con “Un beso”, no pueden dejar de apagar el teléfono y besarse apasionadamente.

Otro texto destacable es el de Juan de Oliveira, *Crédito*, que parte de una situación conocida y típica entre una directora de oficina bancaria y un cliente que acude a pedir un préstamo. La concesión del mismo dependerá del grado en que el cliente satisfaga las singulares peticiones de la directora, al objeto de conocer su grado de solvencia. Finalmente descubriremos que se trata de una pareja realizando un juego de rol lleno de provocación y erotismo con la finalidad de aumentar el deseo carnal del varón, que, pese a todo, no consigue entrar al juego y abandona. Algo similar ocurre con *Amor móvil* de Henrique Rabuñal, igualmente una breve escena tensa y divertida, en la que se recrea la llegada al hogar de un alto ejecutivo a quien su mujer prepara una cena deliciosa, que supone la antesala de una noche de pasión y placer. Finalmente, cuando ambos inician un juego de besos y caricias, suena el teléfono del hombre, por el que su jefe, Don Arturo, reclama su presencia para solucionar una urgencia. El desenlace no puede ser peor, y de una escena plena de pasión pasamos a otra plena de violencia, y en apenas un instante.

Como vemos el amor, el erotismo, la misma sexualidad, está presente en nuestra dramática, pero siempre presentada en la forma en que habitualmente se vive cuando es causa de conflicto. Con todo, hay algunos textos que la presentan en una óptica hasta cierto punto diferente, y a ellos dedicaremos el siguiente apartado.

### 3

Galicia entraba en el nuevo siglo con dos obras que tal vez sean las que mejor se ajustan al campo temático propuesto en este seminario. En primer lugar, tenemos que comentar un texto de Roberto Vidal Bolaño en el que se recrea el mito de Don Juan, que, en opinión del autor, estaría presente en nuestra cultura a través de diferentes manifestaciones de la tradición oral. En la presentación del volumen que recoge el texto del espectáculo homónimo, *A burla do galo*<sup>18</sup>, Vidal Bolaño señala además, haber tomado la anécdota argumental de un relato que Don Álvaro Cunqueiro había recogido

---

<sup>18</sup> El texto fue creado a raíz de una propuesta formulada a nuestro dramaturgo por Manuel Guede, a la sazón director del Centro Dramático Gallego, compañía con la que se estrenaría en marzo de 2000, con dirección de Xan Cejudo y con Xosé Martins en el papel de galán portugués.

en su conocida obra *Merlin e familia*, el titulado “O Galo de Portugal”. La profesora Carmen Becerra nos ofrecía en el mismo volumen en el que se publicaba el texto, un amplio estudio en torno a esa versión que Cunqueiro hace del mito de Don Juan en la figura de Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha, a la que dota de características propias que convierten al Don Juan portugués en un personaje singular y muy alejado de la tradición hispana.

La obra de Vidal Bolaño recrea una especie de sueño premonitorio de Don Esmeraldino, en el que tras haber sido coronado “gallo” de Portugal por sus muchas conquistas, acaba por convertirse en gallo, lo que da pie a un viaje a Compostela, de la mano de su criado Porfirio, para lograr el perdón del Apóstol Santiago y recuperar su figura humana. Y la llegada de Don Esmeraldino a Compostela provoca las reacciones encontradas, unas de admiración, entre las mujeres deseosas de acabar en sus redes, y otras de rechazo, sobre todo las de los hombres que ven amenazados sus dominios. El erotismo, la seducción y el desco recorren de forma transversal toda la obra, pero se manifiesta en su forma más carnal en algunas escenas realmente sorprendentes, como aquella en la que una beata de nombre Purificación, aconsejada por su confesor, decide poner a prueba su fe y su santidad encontrándose con el galán al que considera personificación del maligno. La escena 46 de la obra recrea ese encuentro lleno de pasión reprimida que finalmente acaba por emerger con una fuerza inusitada, cuando la beata Purificación, encendida en sus carnes y en sus sienes más allá de toda medida, acaba por rogar al galán portugués que la lleve por la senda de la perdición. Especial relevancia tiene todo el proceso que va de la aproximación y el rechazo inicial al momento culminante en que Doña Purificación reclama del noble que termine lo empezado, “unque coa perdición do meu corpo, perda tamén a alma” (Vidal Bolaño, 2000: 190).

En ese mismo año, en 2000, Roberto Salgueiro lograba el Premio Álvaro Cunqueiro para textos dramáticos, con una obra titulada *Eliana en ardentia ou Bernardo destemplado*, una divertida comedia en la que se ofrece una desternillante parodia del amor cortés. El título de la obra ya lo dice todo pues los ardores íntimos de la noble Eliana buscan el complemento de un no menos noble Bernardo que trata de vivenciar todo cuanto Aldiano de Lúpula habría dejado escrito en su *Tratado de Amor Cortés*, buscando “o tremor con que amor estremece o corpo do namorado” (Salgueiro, 2000: 11). Para ello, en palabras de la vieja Gerda (Salgueiro, 2000: 14), “corre polas rúas de Verona como o can doente na procura da femia que enzoufa co cheiro da sua

quentura as rúas da cidade!”. Bernardo es pues un amante desbocado que anhela sin descanso sentir una vivencia de amor inconmensurable, pero finalmente imposible (Salgueiro, 2000: 58):

*BERNARDO: O estremeceamento do amor, o golpe súbito, fulminante con que o amor fere o corazón do namorado. Qué hai da obnubilación do amante, do aleteo, do zunido que fica no espírito cando amor atravesaba veloz. ¡Non sinto nada! ¡Nada! ¡Bicarvos a vós é como bicar o xeo!*

En realidad todo parece indicar que lo que Bernardo persigue con su alocada carrera en pos de doncellas con las que experimentar la fiebre del amor, no es más que esa dimensión erótica vinculada con la fiebre del deseo que prometía el amor cortés tal y como él lo entiende en la lectura del manual de Aldiano de Lúpula..., y todo lo que encuentra es un simple encuentro carnal. Finalmente acabará por caer en un cepo para alimañas, símil atroz, que le provoca la muerte por hemorragia, con lo que se pone fin a lo que el dramaturgo implícito califica como “amores ridículos de Eliana y Bernardo”, todos teñidos de un erotismo igualmente ridículo y paródico.

Otro texto a considerar sería la obra de Inma Antónío titulada *A ciencia dos anxos*, con la que nuestra dramaturga gana en el año 2003 el premio Rafael Dieste de Teatro. Como señalara en su día Andrea González<sup>19</sup>, “a obra de Inma Antónío reflexiona sobre a ética no mundo científico como tema de fondo para unha historia de amor entre biólogos moleculares”. En efecto, Luz y Gabriel son dos biólogos que comparten laboratorio y jornada laboral, un marco en el que han construido una rutina marcada también por una banda sonora musical en la que destacan temas con una profunda carga erótica, como la muy conocida canción “Cheek to Cheek”, original de Irving Berlin e interpretada por numerosísimos autores, entre ellos Fred Astaire, el primero en hacerlo en 1935.

A través de las rutinas, de las frases hechas, de las canciones e incluso de las tazas de café, ambos se descubren y se reconocen en silencio, sin apenas hablar, en un juego marcado por una profunda carga erótica, siempre contenida, pero que tarde o temprano ha de emerger, como ocurre en los momentos estelares que la obra recoge (Antónío, 2005: 49-50):

<sup>19</sup> Recensión titulada “Entre o exacto e o intangible”, y publicada en el portal <http://www.culturagalega.org/lg3>.

LUZ.- ¿Quieres beixarme?

GABRIEL.- Si. (*Non se moven.*) Quero beixarte. Si.

LUZ.- Pero non o vas facer.

GABRIEL.- Non, non o vou facer. (*Silencio*) ¡Deus, es preciosa! Para min. Para min es preciosa. Devezos por beixarte. ¡Tan doado! Pousar os meus beizos nos teus. ¡Tan doado! E sentir como a túa boca se abre detro da miña e a túa lingua busca a miña e eu buscar a túa. Respirarte. Beber o teu alento. ¡Tan doado! E sen poder determe. Estreitarte, reterte entre os meus brazos. Que as miñas mans percorran a túa roupa, o teu corpo, na procura dese anaco idescribable de pel. A túa pel. Afundir os meus dedos no teu cabelo e beixarte profunda, lentamente. Aspirar o teu recendo. ¡Tan doado! Acariciarte enteira. Descubrir os recantos onde agachas máis calor, máis suavidade. ¡Tan doado! Sentirte así, suave, morna... ¡Tan doado! Espirte. Espirme eu. Abrazarnos así, carne contra carne, percorrer o desexo, de vagar. Buscar a fonte mesma. E pousar os meus labios alí, onde habita a humidade. Respirarte. Beberte. ¡Tan doado! E verte. E abrazarte lenta, profundamente. Entrar en ti. Que ti me acollas. Formar parte de ti. O abrazo tan profundo que é quen de conter a vida toda. A vida toda. ¡Tan doado! (*Silencio.*) Pero non. Non te beixarei.

LUZ.- (*Silencio. Encende un cigarro.*) Nunca ninguén me fixera o amor deste xeito. Só palabras. Só desexo. Ninguén me fixera o amor así...

Ésa viene a ser la tónica de todo el texto. Como señala Gabriel, se trata de dos personas que han compartido trabajo, tiempo y espacio durante más de tres años, estableciendo una profunda relación en la construcción de unas rutinas, siempre en silencio, tal vez porque las palabras no fuesen necesarias, como si una química real pero invisible uniese sus auras y sus cuerpos. Finalmente el silencio se quiebra, emergen las revelaciones y la relación toma el único camino posible, mientras suena al fondo “Singin’ in the rain”, la celebrada canción de Arthur Freed y Nacio Herb Brown que ya era famosa mucho antes de que ocupase un lugar central en la película protagonizada por Gene Kelly, Donald O’Connor y Debbie Reynolds.

Otro texto a considerar sería *Imperial: Café cantante. Vigo 1936*, de Eduardo Alonso, en el que se recrean las horas previas al golpe de estado protagonizado en julio de 1936 por un grupo de militares anticonstitucionales apoyado por numerosos civiles, y que sería el punto de partida de una larga dictadura comandada por Francisco Franco y que se prolongaría hasta finales de 1975, y que derivaría en un período igualmente aciago como el tardofranquismo. En este caso, la “materia crónica” deriva del hecho de que la obra transcurra en un café cantante, uno de aquellos locales en los que dominaban géneros escénicos vinculados con lo que habitualmente se considera como “teatro de variedades”, al ser muy diferentes los números que transitaban por la escena.

Ese teatro de variedades gozó de enorme popularidad en la Galicia del primer tercio del siglo XX, al punto de que en numerosas ciudades existían locales exclusivamente destinados a esta modalidad espectacular, como el Pabellón Lino en A

Coruña o el Salón Varietés de Villagarcía de Arosa. Poco se ha escrito y menos se ha investigado en torno a un género escénico que gozaba de enorme popularidad como atestiguan las páginas de la prensa de la época, llena de todo tipo de anuncios y reclamos. En ese sentido, las páginas de *Faro de Vigo* o *El Pueblo Gallego* dan cuenta de la presencia recurrente de conocidas artistas en la ciudad olívica.

Precisamente la obra de Alonso se arma a partir de la presencia en Vigo de una de esas artistas, la cantante de fados María das Neves, y con ella llegan las canciones al pequeño escenario en el que “toca o trío instrumental e cantan as artistas as súas lánguidas e picantes melodías” (Alonso, 2006: 17). La obra da cuenta de peripecias diversas, unas vinculadas con el contrabando y las otras con el amor o con un clima de exaltación política a punto de reventar en la barbarie de todos conocida pero no por todos reconocida. Y en medio de esas peripecias llegan las canciones, unas en la línea del cuplé más tradicional y otras en la línea de un fado que más que erótico es sensual y saudoso, muy en línea con la lírica medieval trovadoresca que tanta impronta dejó en estas tierras. En el primer caso destacan títulos como “Os campos de fútbol”, en la que la dueña del local, Doña Maruxa, enciende la libido del personal al ritmo del “señor futbolista, méteme un gol, na miña portería...” (Alonso, 2006: 36).

El local de Doña Maruxa se llena entonces de climas muy diversos, unas veces sensuales y otras preñados de una violencia irracional, como aquél en que Alfredo irrumpe medio borracho al son del “Cara al sol”, entre gritos y “vivas” a los militares rebeldes. Una escena que, salvando las distancias, recuerda aquella de *Cabaret* en la que un joven nazi comienza a cantar la canción “Tomorrow belongs to me”, solo que en el caso de *Imperial Cantante* las personas se suman al canto obligados por la pistola de Alfredo en tanto en el caso de *Cabaret* la secuencia de la canción muestra con claridad la rapidez con la que una parte significativa del pueblo alemán se sumó a la barbarie, más o menos como ocurrió aquí aunque con una época diferente.

Aunque tras el estreno del espectáculo homónimo se habló de teatro musical en realidad la obra se encuadra más en el género de un drama histórico que da cuenta de las vicisitudes de una época convulsa a través de la mirada de los habitantes de un mundo periférico pero no por eso menos comprometidos con su momento histórico. Finalmente el texto y el espectáculo no dejaban de ser una recuperación de la memoria del 36, año en que tantas vidas, ilusiones y expectativas se truncaron.

Cabría decir que en nuestra literatura dramática el amor, y las diferentes formas de vivirlo, entre ellas el erotismo, jamás ha dejado de ocupar un lugar de privilegio. Pero como ocurre con las literaturas de combate, y la gallega, debido a las diversas circunstancias que inciden en su peripecia, jamás ha dejado de serlo, el amor siempre se manifiesta en su dimensión más conflictiva, y pocas veces en esa dimensión lúdica y placentera que sería más propia de un teatro erótico como aquel que se desarrolla en Europa y España desde finales del siglo XIX (Montijano Ruiz, 2010). Ciertamente en nuestra dramática más popular pervivió durante tiempo una visión lúdica de la relación entre hombres y mujeres, que, en ocasiones, contamina la creación escrita y representada, como se pone de manifiesto en textos como *O miñado e máis a pomba* o *Os catro túneles* de Avelino Rodríguez Elías<sup>20</sup>, o en el primer lance de la obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse*<sup>21</sup>, en la que el autor nos advierte desde el inicio por boca de un narrador que la suya no es una obra de tesis, sino divertimento.

Esa dimensión conflictiva de lo amoroso seguramente derive de muchos factores, y entre ellos habrá que considerar sin duda las numerosas patologías que afectan a las relaciones humanas. Esa deriva aparece por ejemplo en la obra de los nuevos autores y autoras que asoman a nuestra esfera literaria y teatral en los últimos años, convocados en las páginas de la revista *Casahamlet*, en los cuadernos de teatro de la Editorial Laiovento o al amparo del Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico que se convoca desde la Radio Gallega y el programa Diario Cultural con dirección de Ana Romani. En su segunda edición, 2008, resultaba finalista, *Ola Silvia, ¿estás aí?*, un texto bereve de Fátima Rodríguez Figueiras (2008: 85) en el que de nuevo aparecen los viejos conflictos derivados de una sexualidad masculina dominante en la que la mujer aparece como objeto:

*SILVIA: Estou un pouco nerviosa. Acabo de colgar o teléfono depois de oír a voz dun home. Chamábo para dicirle que ía facer que todo o mundo soubese do que me fixo e que dalgunha maneira ía pagar polo seu delito. Chamábo para sacar de min o odio acumulado durante moitos anos. Para agravarlle o sentimento de culpabilidade, porque sei que o ten. Acabo de chamar por teléfono ao cabrón que abusou sexualmente de min cando só tiña 10 anos. Chamábo para contarlle que me ía suicidar...*

<sup>20</sup> Avelino Rodríguez Elías (1872-1958), escritor y periodista exiliado desde 1936 en Asunción (Paraguay). Su obra dramática la reunió en 1930 en un volumen titulado *Obras teatrales gallegas*, si bien las dos citadas se estrenan en Vigo en 1909 y 1910.

<sup>21</sup> La obra de Castelao (1888-1950) fue escrita a finales de los años treinta del pasado siglo y estrenada en Buenos Aires en 1941. Se edita finalmente en 1953.

En un mundo así, ¿qué lugar cabe para el erotismo? Al menos si lo entendemos como una relación libre entre iguales. En 2010, con ocasión de la IV edición del citado premio, Begoña García Ferreira (2010: 43) obtiene el “Premio de la Audiencia”, con un texto igualmente breve titulado *O vento da illa* que recrea una especie de cita a ciegas que termina con la siguiente declaración:

PATI: (*En baixo.*) Sei que non oes nada deste lado pola malleira que levaches aos doce anos. Sei que es ti, Manu, e que non vou poder conseguir que o recoñezas. Vinte dubidar no coche, no aparcadeiro, sen estar seguro de se sería eu ou non. Cambiei moito, si, e picaches. Pero non o vas recoñecer. Síntoo polo teu fillo Adrián, e sinto ter que facelo desta maneira para liberarme do mal sentimento. Adeus, cabrón.

*O sonido metálico dunha afiada navalla toledana corta o aire e remata o relato.*

Tal vez habitemos un mundo en el que el erotismo acabe por ser una utopía o una práctica de personas selectas, cultivadas, civilizadas. Cosas de la modernidad que se nos va, como bien ejemplificaron algunos posmodernos en memorias recientes relativas a paraísos orientales y orgías con menores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco (1996). *El erotismo*. Barcelona: Gedisa.
- ALONSO, Eduardo (2006a). *Teatro imprevisto: Alta comedia, As damas de Ferrol, Ensaio*. Lugo: Tris-Tram Teatro.
- \_\_\_\_ (2006b). *Imperial: café cantante. Vigo 1936*. A Coruña: Espiral Mayor.
- ANTÓNIO, Inma (2005). *A ciencia dos anxos*. A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña.
- ARAUJO GARCÍA, Nuria (2002). “A escrita dramática galega”. *Casahamlet, Revista de Teatro* 4, 2-5.
- BECERRA, Afonso (2007a). “Amor enriba e debaixo do escenario”. *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 4-11.
- \_\_\_\_ (2007b). *Unha rosa entre as pernas*. En *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 24-27.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (2000). “A coherente aventura teatral de Roberto Vidal Bolaño”. En *A burla do galo*, 57-89. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1955). *Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.

- DANS, Raúl (2008). *Nun mundo hostil. Teatro breve reunido (1997-2007)*. A Coruña: Espiral Mayor.
- GARCÍA FERREIRA, Begoña (2010). *O vento da illa*. En VV. AA., *IV Premio Diario Cultural de Teatro /Radio Galega*. Vigo: Xerais.
- GIDDENS, Anthony (2008). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ COSTA, Teresa (2009). *Sempre quixen bailar un tango*. Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1994). “Do nacionalismo literario a una literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 65-81.
- GUEDE OLIVA, Manucl (2007). *O caso Otero*. Vigo: Xerais.
- LOURENZO, Manuel (2011). *Aquelas cousas do verán*. Ourense: Difusora.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos.
- OLIVEIRA, Juan de (2007). *Crédito*. *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 64-69.
- PAZÓ, Cándido (2009). *A piragua*. Bertamiráns, Ames: Laiovento.
- PERNAS CORA, Gustavo (2007). *Elevador 05*. *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 74-77.
- QUEIZÁN, María Xosé (2006): “Prologo”. En su obra, *Antígona, A Cartuxeira, Neuras*, 7-14. Vigo: Galaxia.
- RABUÑAL, Henrique (2007a). “Amor e teatro”. *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 12-13.
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Amor móbil*. *Casahamlet, Revista de Teatro* 9, 82-83.
- RODRÍGUEZ FIGUEIRAS, Fátima (2008). “Ola Silvia, ¿estás ahí?”. En VV. AA., *II Premio Diario Cultural de Teatro /Radio Galega*. Vigo: Xerais.
- RUIBAL, Euloxio R. (2010). *Labirinto da memoria. Friso contemporáneo*. Noia: Toxosoutos.
- SALGUEIRO, Roberto (2000). *Eliana en ardentía ou Bernardo destemplado*. Vigo: Xerais.
- SIERZ, Alcks (2000). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber & Faber.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (1998). *Rastros*. Santiago de Compostela: Positivas.
- \_\_\_\_\_ (2000). *A burla do galo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- VIEITES, Manuel F. (1998). *La nueva dramaturgia gallega*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- \_\_\_\_\_ (2003). “As representación da nación no teatro galego. A propósito de Alén de Xaime Quintanilla”. *Madrygal, Revista de Estudos Gallegos* (Madrid: Universidad Complutense) 6.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Creación dramática. Educación popular e construcción nacional. Galicia (1882-1936)*. Lugo: TrisTram.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2007). *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: Galaxia.



## EL EROTISMO EN LA CREACIÓN ESCÉNICA GALLEGA CONTEMPORÁNEA: ALGUNOS CASOS

Roberto PASCUAL  
*ESAD Galicia*  
robertopascual@edu.xunta.es

La creación teatral gallega en estos diez últimos años ha abordado, de una manera un tanto perimetral, el concepto de la atracción o la seducción de diversas maneras y con cierto carácter instrumental, en el sentido de que la sensualidad o la expresión de las relaciones afectivas y de las capacidades e intenciones atractivas del ser humano se ponen al servicio de otra temática principal. Pese a la tendencia del teatro contemporáneo a explorar en gran medida lo panorámico a partir de la experiencia individual, en la explotación hedonista del cuerpo en el espacio de acuerdo con las características de la sociedad posmoderna y a contemplar en el discurso escénico dosis de autobiografismo, metateatralidad y ficción con una dimensión rapsódica, todo lo relacionado con la sexualidad (Dollan, 2010) y lo erótico de los comportamientos humanos no suele ocupar un motivo central de la partitura escénica, en nuestro caso, salvando quizás el espectáculo *La mirada de Pier*, de Nut Teatro. En este breve estudio trataremos, pues, de la presencia de la sexualidad en espectáculos o experiencias escénicas de marcada agitación y compromiso socio-político, como es el caso de *Testosterona*, de la compañía Chévere; la participación del deseo en la exhibición o dominación del cuerpo para reflexionar, en un nivel superior, sobre el concepto del poder, como hace Nut Teatro en el citado espectáculo o el uso de la corporalidad, poética, grotesca, pura o disfrazada en la dramaturgia de Ana Vallés, directora de Matarile Teatro, en tanto expresión plástica de la festividad, de la anulación o modificación de la semántica del discurso verbal (rasgo en el que más podemos palpar las concomitancias con la poética de Pina Bausch) o del carácter irónico, transgresor y apelativo de su lenguaje escénico.

Empezaremos hablando por la propuesta de la compañía Nut, que en 2008 estrenaba un espectáculo en el cual, tres actrices desnudas y sometidas al látigo, mandato y observación de un misterioso sujeto masculino de onomástica francesa, personaje latente que explica las diversas acciones y soliloquios de estas tres mujeres,

son amarradas con unas cuerdas negras a la voluntad y disposición de entregarse. En esta tesitura, tendremos ante nuestros ojos, mediante el fluido sometimiento y la dominación, tres visiones diferentes del placer a través del deseo. El espectador, cómplice de esta consentida y consciente exposición, preludia y comparte, se adelanta y también desea, quizás incómodo ante la pulsión reprimida de su propia intervención en la escena. Se nos presenta, entonces, una cuestión relevante: ¿quién es en este pacto el *voyeur* y quién el exhibicionista? ¿De dónde procede la acción dominante? En este sentido, a partir de la ruptura del orden convencional de la sumisión y la atadura, formula su interpretación crítica de la pieza Manuel Xestoso en las páginas de crítica teatral de *A Nosa Terra*:

*La mirada de Pier habla desde esta ruptura del orden. Se trata de un montaje íntimo, que por su estructura bien podría ser caracterizado como un oratorio. El eje que lo vertebra está formado por tres monólogos que se suceden y que nos relatan tres historias sobre el deseo, sobre como cada uno de los personajes –cada uno de nosotros– se enfrenta con esa realidad apremiante y confusa. Y lo hacen recorriendo a los estereotipos que el arte y la literatura –sarcásticamente, la cultura– instauraron sobre el discurso de la seducción, para mostrarnos los dobles sentidos y las ambigüedades que esos tópicos contienen en sí mismos, como si aquel juego de poder que se activa en cada deseo no satisfecho quisiese estar presente en las palabras de sus protagonistas.*  
[[http://www.anosaterra.org/index.php?p=nova&id\\_nova=5325](http://www.anosaterra.org/index.php?p=nova&id_nova=5325)]

Pero, como en una relación de sadomasoquismo, nos cabe la duda sobre quién ejerce el poder en determinadas circunstancias, ¿la reacción del sujeto sometido o la intervención del sujeto de la dominación? En el espectáculo, la proyección de algunas escenas refuerzan la conjunción de esta dualidad y nos hacen partícipes e incluso nos derivan a una mayor atracción por la imagen audiovisual proyectada, en la cual se aprecia un nuevo plano y una mayor minuciosidad de la intervención en estos cuerpos manipulados, sobre los que se vierten lágrimas y a los cuales se le dictan impulsos, expresiones, ideas.

Una visión muy diferente del tema crótico y del goce humano de la sexualidad nos lo ofrece la compañía Chévere con una propuesta de teatro-documento, de denuncia y acción, propuesta que nace a partir de un taller teatral con mujeres, en el cual se investigaba y proponía ser un hombre por un día. En este caso, dos mujeres autodenominadas terroristas, activistas o piratas de género, pretenden demostrar que es posible transgredir los límites de género y crear una nueva plataforma sexual y afectiva, ni masculina ni femenina, que permita la transformación de la especie. Para ello, se

administrarán ilegalmente un componente fármaco de esta hormona (la testosterona, mal acuñada hormona masculina por la élite científica y la industria farmacéutica pues, explican, que lo que ésta produce en el organismo no es identificativo de los valores y cualidades estrictamente masculinas).

El espectáculo se inicia con un concierto o ensayo de rock del grupo, llamado “Los dildos”, lema con el cual bromearán apelando al público con un “somos la polla”, a la vez que tocan la batería con esos objetos de látex con el fin de aclarar el título de su simbólico grupo *heavy*. El humor de la letra de sus canciones, las reflexiones en las cuales se hace cómplice o incluso se increpa jocosamente al espectador: “lo que define la masculinidad no es la capacidad de tener una erección sino la capacidad de mantenerla”, la creación de situaciones o referencias a la realidad contemporánea, la estética del rock bravú gallego y el compromiso manifiesto de tratar lúdicamente y con afán investigador temas tabús, que forman parte de las preocupaciones de una minoría social, nos acercan desde un principio a esta estética *underground* propia de la compañía compostelana (ahora de la localidad vecina Teo, tras su abandono por parte del nuevo gobierno local conservador de Santiago) y a la visión irónica del mundo que es tan característica de este activo grupo.

La extrañeza que nos producen en la primera escena estos seres “androgizados”, esta especie de efebos rockeros, nos encamina más hacia el delirio y lo grotesco de la situación. Estos efectos contrastarán y resaltarán las posteriores escenas de presunta científicidad, cuando con un mayor tono explicativo y mediante el uso de tecnicismos farmacéuticos, apoyándose en la lectura del prospecto de la caja, estas dos personas nos expliquen su estado, las características y objetivos de su decisión a la hora de administrarse testosterona. En este sentido, conoceremos al dúo que, queriendo o logrando ser *heavy*, grita: “¡Los dildos proponemos la poligamia como religión, el sexo como droga!” En este sentido, ya en esta primera escena, el grupo preludia y usa coherentemente, en el ritmo creciente de la misma, lo que provoca y lo que se supone que tienen que producir los efectos de la subida de testosterona: “¿Estáis calientes?” Pregunta jadeando Tito (el personaje de la actriz Natalia Outeiro), “¡Jodeos!” responde. Reafirmando el estereotipo creado, después de este orgasmo testosterónico y ritual del concierto, Tito cae rendido y se fuma un pitillo.

Al artificio de la situación creada se suma el carácter antitético de los dos personajes o, mejor, la excesiva teorización, análisis e ideologización del discurso del personaje de la actriz Patricia de Lorenzo. Esta normal oposición de caracteres, incluso

en seres tratados por el mismo proceso, hecho que interpretamos como la creación de una *mise en abyme* en torno al principio de la igualdad, acaba provocando un violento choque entre los dos personajes, violencia verbal y física que sirve de tránsito a otra escena, violencia desencadenada quizás por la testosterona, ¿lo que explica la mayor carga violenta en el género masculino? Nos preguntamos, por consiguiente, si la violencia es una característica intrínseca al rol masculino y, más aún, a los excesos de una hormona que puedan, nunca éticamente justificarla, pero si asociarla equivocadamente a un efecto del deseo del hombre y, sólo a éste, por lo que todo lo demás sea considerado socialmente como una desviación o una perversión.

El clímax violento vendrá provocado por un juego metateatral o metaficcional en el cual el personaje llamado Tito pretende sugerir, mediante una descripción de algo o alguien, quizás lo que significa ser mujer, algo que adivinamos no por su esmerada ocurrencia sino por la ayuda que le presta su compañero al aconsejarle que diga pistas del estilo “le llama seducción al arte de ser servil”. Pero Tito es incapaz, ya que se despista con una “tía que está muy buena” entre el público, con la que se enzarza, entre pista y pista, sobre las partes más duras del cuerpo preguntándole: “¿sabes lo que tengo mogollón de grande y dura...?”. Lo que resulta ser su apreciada guitarra, lógica respuesta de un chiste evidentemente machista, que responde en buena medida a la correcta dosis de testosterona. Vemos, por lo tanto, cómo la obra incide en la parodia y en el uso (desmedido) consciente de gracia que pueden provocar los clichés en evidentes circunstancias performativas.

Así, pues, en una escena de transición descubriremos el disfraz, la caracterización, lo que estos mismos personajes califican como un acto de deconstrucción de género. Con una banda sonora pop muy comercial y la letra proyectada en la parte posterior del escenario, iremos asistiendo a la transformación de Tito, que en principio se quita todos los atuendos rockeros, ayudado por su *partenaire*, quien invita al público a participar activamente en esta transformación con una tijera que irá fulminando su indumentaria. En esta participación colectiva, la acción culmina con una contundente imagen en la que, mostrando los pechos de la actriz, se corta su pene de espuma que será lanzado a la grada. He aquí el afán por aligerar la seriedad de la clasificación sexual, tesis que estas activistas se empeñarán en realizar, alegando la posibilidad de modificación de género, sin que esto pase por una intervención genital. Conscientes de sus actos, empezarán con la demostración, indicando que son conscientes de las críticas que esto les pueda comportar desde diversos sectores:

transexuales, científicos, etc. Todo el proceso está encaminado a dotar de un mayor verismo y espectacularidad, lo que nos aproxima como decíamos al teatro-documento y de agitación.

De acuerdo con la estrategia científica que la manipulación de esta hormona pretende conceder a la obra, que se quiere distanciar de la ficción y aproximarse al experimento o al espectáculo mediático, el espectador digiere una serie de informaciones que diríamos *se non é vero é ben trovato*. Algunas son, efectivamente, reales, como la lectura de la posología, lo que sirve de sarcástica reflexión en torno a las pautas y conformaciones sociales. Alertando ya desde el principio que a diferencia de la supuesta hormona femenina (los estrógenos), de administración legal en nuestro país y con la que se atiborra a muchas pacientes, el uso de la testosterona sin prescripción médica es un delito (quizás con toda la intención de promover en el receptor toda la carga erótica que supone ser cómplice de un presunto acto delictivo en un teatro), las “terroristas de género” empiezan a analizar el mercado y la estrategia comercial de este producto farmacéutico de lujo llamado testosterona. Volviendo de nuevo a una *mise en abyme* sobre el perfil y las características sociales del poder, veremos que la posología del medicamento indica que ni mujeres ni niños pueden administrarse este medicamento, que los hombres que la usen deben evitar el contacto físico y sexual hasta pasadas unas horas para evitar transmitir el efecto (de lo que se deduce que la relación es siempre heterosexual, lo cual nos demuestra una determinada visión social del discurso empresarial farmacéutico). Avanzando en el análisis, se concreta el perfil de un hombre, con capacidades económicas para adquirir un producto que no es de primera necesidad, un hombre del primer mundo, heterosexual y adulto. Concluyen las “biotecnohombres” que tan solo el 5% de la población mundial podrá, según las farmacéuticas (se indica la marca Bayer, lo que reafirma la autenticidad del proceso) consumir testosterona.

Inciendo en esta intención documental y analítica de la exposición pública del acto que para ellas comporta el placer de transgredir no solo los límites del género sino también la histórica y afianzada condición de las relaciones y de la ordenación social, independientemente de la cultura o credo profesado, veremos colgado en Youtube un vídeo casero con el cual se pretende difundir el proceso y explicar la estrategia.

La escena final del espectáculo, fragmento descolgado de la trama anterior, sucede en una habitación de una niña adolescente que, pese a las insistencias de su madre, nerviosa y ansiosa por que se comporte de acuerdo al orden, gustos y costumbres de una chica de su edad, juega con el balón, con camiones y deja ver ciertos

ademanos masculinos. Esta escena, en la cual vemos a esta joven que está descubriendo su sexualidad, como podemos apreciar en la conversación que mantiene con su amiga por teléfono preguntando por algo que luego intentará encontrar en su cama mirándose a un espejo “no lo encuentro, pero que es como un haba?”, nos crea un horizonte de expectativas en cuanto a su sexualidad. De acuerdo con la situación, lo normal sería pensar, basándonos en el estereotipo, en los clichés sociales, en una adolescente con tendencias bisexuales u homosexuales. Pero pronto la aparición de las dos actrices en un final narrativo, brechtiano, provocará un giro dramático en torno a esta escena de búsqueda, de lógica exploración y juego sexual adolescente, de virginal curiosidad en torno a su cuerpo y a su afluencia y vital pulsión sensual.

Es así, dramática, frente a esta situación, pues las dos mujeres, en un cambio de intención, de neutralidad interpretativa y manteniendo un tono argumentativo y conclusivo, comentan un supuesto caso real de un niño que, al nacer, fue clasificado como varón, pues presentaba un pene que, con el tiempo resultó ser un apéndice sintomático de una mezcla cromosómica sin evolucionar, una equivocación médica que no detecta a una mujer hasta su adolescencia, a quien le extirparán las gónadas y a cuya familia, rota por la situación, le recomendarán cambiar de lugar de residencia, quemar todos los recuerdos infantiles y toda la ropa.

La escena evoluciona con la apertura de todas las puertas de unos armarios que sirven de cabecera al dormitorio y de los cuales saldrá toda la ropa, de diferentes tallas, para formar una montaña de escombros memorial, con diversos objetos, encima de la cama. La tragedia, por lo tanto, radica en el reconocimiento de la situación de esta adolescente, que experimenta con su cuerpo y busca su placer, algo que nunca encontrará, pues ha sido temeraria y irreflexivamente arrancado. La tragedia es una tragedia de nuestra sociedad occidental, que readscribe a un nuevo ser que, como indica el facultativo a la madre, “vivirá normal y feliz como niña”, si bien la operación le supone la extirpación del clítorix.

Termina la situación con un neón y un tono orquestero o cabaretero, con estas mujeres vestidas con un camisón blanco y negro, encima del escenario que conforman juntos los nuevos armarios vacíos, que rematan el experimento apelando al goce, a la libertad que concede el placer, a la democracia del deseo y al poder igualador del sentimiento crónico: “testosterona, no es raro que esté de moda. Testosterona sirve para [personas] flacas y gordas. Testosterona, vamos a decidir nuestra historia. Testosterona, haciendo lo que nos salga de la “cona” [coño].

Estamos delante de un tipo de teatralidad donde la fragmentariedad, la recreación en torno a un mismo motivo a partir de distintas técnicas o estilos y la discontinuidad evocadora del discurso físico, nos presentan una estética donde dominan los planos estáticos, las transiciones festivas, la verdad desnuda que nos incita al pensamiento crítico. En este sentido, podemos relacionar el grupo Chévere con muchos de los espectáculos de la compañía, recientemente, desaparecida con su ilustrativo espectáculo *Cerrado por aburrimiento*, Matarile Teatro.

La propia directora, Ana Vallés, en el dossier del espectáculo *Me acordaré de todos vosotros*, para Teatro de la Abadía, define su poética como “teatro de la sugerencia, comunicación no verbal, emociones y sensaciones que hacen al espectador partícipe e intérprete. Es el público el que debe sacar sus propias conclusiones, porque nadie va a dirigir su mirada. Lo que está viendo en el escenario no son ficciones, son personas, y su trabajo no es una representación, sino más bien un acontecimiento”.

Un actor rompe la cuarta pared y busca una mirada cómplice, acierta con el entusiasmo del rostro, con la sonrisa dibujada por un individuo seducido por la vivacidad de la composición escénica, que muchos han puesto en contacto con Fellini, con *La merienda campestre* de Manet... Establece una relación íntima con un individuo seleccionado entre los asistentes a esa función, *hic et nuc*, y le confiesa: “éste sólo es para ti”. Y se lo baila, seduce a su espectador obsequiado con un solo de danza, se esmera como en el pulso erótico de una nueva relación todavía sin complicidades, brilla en los ojos de quien observa la consecuencia de esta seducción del movimiento que quizás sea un espejo de la llama siempre encendida de la capacidad erótica del ser humano. Un algo de orgullo, de sorpresa, de timidez o incluso fantasía, en esa relación inconclusa y prohibida del espectador y el actor-personaje. Resulta imposible permanecer ajeno a la exaltación del afecto ofrecido y del azar.

Eso mismo sucede en un plano interno, donde las vidas y las experiencias se cruzan en torno a una mesa, a una verbena. La música y la comida, la creciente embriaguez de los sentidos enfocados hacia la demorada penetración de los bailes en los colores de la fiesta, de las bombillas de una noche de verano, al calor del recuerdo, del imaginario popular de la fiesta, el baile y el encuentro. Resalta escenográficamente el suelo verde del espectáculo *Illa Reunión*, dirigido también por Ana Vallés y con iluminación y espacio escénico de Baltasar Patiño para el CDG (2006), la vital experiencia del goce, del intercambio y la provocación erótica en la reunión sobre la hierba, en la cita. Sucede en ocasiones que esa reunión y encuentro físico o juego

sensual de los individuos se observa en un plano secundario de la composición escénica, que sirve de marco al relato pseudo-biográfico de un personaje-actor, como es el caso de historia sobre el centro de reclusión de polcomelíticos del franquismo al que asistió, según confiesa, el actor Xan Cejudo.

Los espectáculos de Matarile están cargados de un permanente vitalismo que señala siempre la materia orgánica que, como tal, perece. Como el deseo, que se apaga y que conviene regar. En la confusión y la frontera de la ficción y la realidad, el alegato de la escena se revela en tantas ocasiones una reafirmación del presente y de la necesidad del grito y de la verdad, de manera especial en el espectáculo de clausura de un ciclo de la compañía, *Cerrado por aburrimiento*. Aquí, un artaudeano alegato a la destrucción “Je suis la peste” recorre el escenario, pronunciado por una Ana Vallés que, con su cuerpo casi articulado como una marioneta homenajea a su siempre referencial Kantor. En este sentido, sobre la condición y la voluntad de lo humano, siempre meditado en cada obra, comenta Eduardo Pérez-Rasilla en torno a *Animales artificiales*:

*Discurso lúdico, divertido, provocador y coherente a un tiempo. La dialéctica entre lo natural y lo artificial, la conciencia de la propia limitación y de la condición efímera de personas y cosas, la vulnerabilidad del cuerpo y del espíritu, la indulgencia burlesca con las obsesiones y manías que configuran los respectivos modos de ser, la invisibilidad de los unos para los otros y la facilidad inquietante o tranquilizadora para la transmutación, el intercambio, el desplazamiento o la confusión de los supuestos elementos constitutivos de la personalidad son algunos de los motivos sobre los que se compone este espectáculo.*  
[<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2008/teatro346.htm>]

De la procedencia diversa y la exaltación de lo genuino de cada individuo surge, como en el caso del intérprete canario Mauricio González, la explosión seductora de su pasión biográfica, como se puede ver en el paseo orgulloso del disfraz de *drag-queen* o la necesidad de afirmar la procedencia y su condición públicamente, como vemos en *Illa Reunión*: “yo soy de Salcedo, de allí son mis primeras pajas con mis colegas”, dice Borja Fernández. Personajes, decorado de las emociones, actores que con su poética de connotación del *continuum* escénico son capaces de evocar contextos diversos, de hacer emerger la poética del objeto y la circunstancia cotidiana, ordinaria de manera sublimada, dotándola de valor estético y dotándola de peso reflexivo.

En conclusión, en esta reflexión sobre el crotismo en la creación del teatro gallego contemporáneo, a la que podríamos sumar espectáculos de la compañía Voadora, Teatro de Arte Livre, etc., apreciamos que el vínculo directo entre lo erótico y

la defensa del goce de la vida, de la libertad y de salud colectiva están directamente ligadas. Eros, vida y escena, en tanto qué trozo de vida, son tiempo y espacio para el cultivo, el aprendizaje y la ampliación del deseo en las rutinas laborales, en nec-ocio.

Vimos escenas que también son el estimulante alimento del *logos*, que si en la tragedia es el desencadenante del *pathos*, en estos espectáculos son la herramienta o el estímulo de cuanto se pueda dimensionar y cultivar en las prácticas diversas de la virtud erótica que como humanos, no solo poseemos para crear nuevas vidas, a pesar y contra los dogmas castrantes del deseo de muchas religiones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOLLAN, Jill (2010). *Theatre & Sexuality*. Hampshire, England: Palgrave Macmillan.  
<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2008/teatro346.htm> [Última consulta: 5/04/2011]
- [http://www.anosaterra.org/index.php?p=nova&id\\_nova=5325](http://www.anosaterra.org/index.php?p=nova&id_nova=5325) [Última consulta: 5/04/2011]



## EROTISMO, SEXO Y TEATRO EN FRANCIA: ALGUNAS CALAS

Rosa DE DIEGO  
Universidad del País Vasco  
rosa.dediego@ehu.es

*A veces, tengo ganas de seducir al mayor número posible de espectadores. Tengo ganas de inspirar, a la multitud de nuestros espectadores adorados, ese espíritu de fantasía que debe contener todo teatro, pero sumergiéndoles con diversión en sus propias perplejidades y pasiones, "arponeándoles con el anzuelo del amor", como dijo Shakespeare.*

Jean-Michel Rabeux

Ya no resulta fácil imaginarse el mundo antes de la liberación sexual. El sexo está omnipresente en nuestras vidas, todo se ha sexualizado. Es difícil comprender en la actualidad que un editor fuera a la cárcel en otros tiempos por querer publicar las obras del marqués de Sade. El sexo ha dejado de ser hoy un tabú y se estudian en los programas universitarios las obras libertinas sin problema alguno<sup>22</sup>. Sin embargo esta omnipresencia sexual, este exhibicionismo permanente que transforma al individuo en *voyeur*, ha acarreado simultáneamente un desencantamiento erótico, que se traduce en aislamiento, soledad, incomunicabilidad y es, para muchos especialistas, la causa de la extinción del erotismo en el arte. En este sentido, me gustaría citar al gran experto y editor francés en materia de libertina, Jean-Jacques Pauvert que, en su último libro, denuncia la pobreza de una literatura repetitiva e insulsa, que banaliza la sublimación del deseo y proclama la muerte del erotismo en su dimensión literaria en Francia (2001: 692 y siguientes). Philippe Sollers señalaba en una entrevista que el erotismo forma parte de nuestras vidas, de manera constante y cotidiana, de forma íntima, individual y privada, pero también colectiva, y que por ello está ya más presente en la vida real que en el teatro o el cine.

No resulta evidente encontrar una definición del erotismo en la actualidad. El sexo ya no es una actividad clandestina, la mujer asume abiertamente sus pulsiones, no existe un orden moral, y la censura ha dejado de intervenir. El sexo es una reivindicación más del hedonismo. Y esta revolución sexual obliga a efectuar una

---

<sup>22</sup> Algunos autores piensan incluso que la pornografía será considerada de la misma manera que la gastronomía o la filatelia (Claude-Jean Bertrand y Annie Baron-Carvais, 2001).

restauración de la literatura erótica. Algunos textos, que en otra época fueron considerados pornográficos, entran posteriormente en la categoría erótica. Todo depende de la mirada del que se expresa. Robbe Grillet afirma que “la pornografía es el erotismo de los demás”. La frontera entre erotismo y pornografía se encuentra en el estatuto de la representación: en ambos casos se trata de provocar en un destinatario un efecto de deseo, aunque con diferente finalidad y magnitud de la brutalidad de lo mostrado; en un caso, pretende estimular el apetito sexual, la excitación, y en otro, expresar la sensibilidad, la seducción. Ya no existe un pudor en el discurso o en la palabra, y la intimidad sexual se evoca en muchas obras que no son clasificadas ya como eróticas. El sexo invade las páginas de las publicaciones de tipo *realista*, es decir, la literatura y en general otras artes se han sexualizado, de manera que los textos eróticos se han visto abocados a buscarse y redefinirse.

La frontera entre lo erótico y lo no erótico está marcada más que por la naturaleza de la obra o del espectáculo, por el punto de vista del voyeur, por el poder de una mirada, detractora o aduladora, que construye un espacio y un significado. Porque el objetivo de una obra erótica ha de ser despertar el sentido, los sentidos, el placer del receptor, ya sea lector o espectador: seducirle. Y resulta complicado encontrar artificios para que acudan a esta literatura quienes ya están estimulados, seducidos, hipnotizados por el cine, la televisión, la fotografía el vídeo o internet y sus imágenes de violencia, sexo, confesiones secretas, por todo lo *hard* y lo *trash*. La literatura erótica contemporánea, desde hace unos años, en Francia, es repetitiva, depresiva, grotesca, más pornográfica que sensual, menos sugerente y más directa. No existe una visión uniforme sobre el amor en estos textos dedicados a Eros por hombres, por homosexuales y, sobre todo, por mujeres<sup>23</sup>. Sorprende su capacidad para evocar el sexo en una lengua muy alejada de la gramática de los sentimientos. Se trata de escrituras que reivindicaban el impudor: impudor porque desnudan las intimidades, y este exhibicionismo satisface el *voyeurismo* del receptor. Todorov (2007: 35) señala que lo esencial es contarse, hablar de uno mismo, desnudar el texto como si fuera un cuerpo, “lo que se dice es secundario”.

No es mi intención proclamar la muerte de Eros en el arte, porque nunca ha estado el sexo tan presente como ahora. Sin embargo, esta omnipresencia genera una

---

<sup>23</sup> Alina Reyes, Michel Houellebecq, Françoise Rey, Philippe Djian, Virginie Despentes, Pierre Bisiou, Catherine Breillat, Marie Darrieussecq, Patrick Grainville, o Catherine Millet son algunos de los principales escritores de textos eróticos en Francia en la actualidad. La presencia de las mujeres escritoras de obras eróticas es enorme en los años 80.

especie de erotismo globalizado, de banalización del cuerpo, contra lo cual la creación artística tendrá que luchar en primera línea. Porque como dijera Mario Praz, “donde siempre hay fiesta, nunca hay fiesta”. Sarane Alexandrian (1989) ha demostrado que el erotismo es una especialidad de la literatura francesa, y Pauvert (1997; 2001: 7) señala con respecto al teatro erótico francés, que este se caracteriza porque busca provocar a través de gestos y palabras una excitación sensual.

Me gustaría efectuar unas rápidas reflexiones sobre el teatro erótico. Teatro y erotismo están unidos desde la aparición de las primeras formas dramáticas: basta con pensar en Grecia y Dionisos, dios del teatro y la exuberancia, o en las bacanales, donde se fusionaban la fiesta teatral y el placer sexual. La temática del teatro erótico, recurrente y limitada, busca siempre la transgresión. Esta tipología de teatro adquiere indiscutiblemente un enorme auge en Francia, en el siglo XVIII, principalmente en contextos privados y aristocráticos. Fue escrito por los mejores autores del momento (como Sade, Crébillon, etc.) y representado por grandes actores en el denominado “teatro de sociedad” o teatro clandestino, que era libertino y privado en las *petites maisons*. La Revolución provoca la desaparición de esta forma de divertimento aristocrático, al igual que desaparecería el divertimento popular de las ferias.

En Francia, el teatro erótico renace en el siglo XIX, en el denominado fin-de-siglo, con los autores del periodo decadente. Se define con respecto a una tradición e integra una temática, unas imágenes, unos tópicos y unos códigos recurrentes; es un teatro de la repetición, de la reescritura, del ritual. Su objetivo es la transgresión que se manifiesta por la perversión sexual en sus diferentes facetas: violaciones, mutilaciones, incestos, abominaciones, perversiones y agresiones sexuales; buscar lo prohibido para mostrarlo; rehabilitar lo obsceno. En Francia, adquiere importancia y repercusión el “Théâtre érotique de la rue de la Santé”, un espectáculo de marionetas que se representó durante dos años en un teatro privado en la calle de la Santé en París, creado clandestinamente en 1862, por iniciativa de un grupo de intelectuales, entre los que se encontraban Banville, Daudet, Duranty y Champfleury. Buscaban provocar y oponerse al teatro burgués y conformista<sup>24</sup>. Fue definido como “un teatro íntimo, extraño, irregular, salvaje, excesivo, donde se escuchaba una risa franca, y que tuvo el privilegio de reunir en la comunión de la alegría, a un pequeño grupo de artistas e intelectuales...

<sup>24</sup> Las seis obras representadas fueron publicadas en un volumen en 1864, en Bélgica, y reeditadas en 1882, con dos aguafuertes de Félicien Rops. Los autores eran Henry Monnier, Tisserant, Lemerrier de Neuville, Albert Glatigny, J. Duboys y Amédée Rolland, Nadar y Bataille.

la bohemia elegante". Hay exceso en lo temático, crudeza en el léxico, violencia en las imágenes. Se elimina cualquier metáfora para abordar abiertamente la potencia afrodisiaca y transparente del verbo, de la escena. También destaca en 1890, Frédéric de Chirac, autor de un teatro erótico con intención social y reivindicadora de reformas. Se autopropone como autor realista y se propone como el adversario del Teatro-Libre de Antoine. Fue el protagonista de su propia obra *Prostituta*, que generó un gran escándalo y le llevó a la cárcel. Posteriormente, en 1899, abrió un teatro, el teatro Chirac, que dos años después fue clausurado por la policía. Sus obras fueron vectores de modernidad en cuanto que propusieron una nueva relación, explícitamente sexual, entre la palabra y la verdad, y, así, una renovación dramática que de algún modo intenta hacer del teatro un espacio para la estimulación sensual del espectador suprimiendo la noción de la cuarta pared: el teatro actúa sobre el espectador, le seduce, y despierta en él pasión e inhibición.

El teatro crítico ha seguido escribiéndose en Francia. Podemos citar a Pierre Louÿs, y más tarde a Georges Bataille, Jean Genet o Fernando Arrabal entre otros. Se ha escrito mucho, pero se ha llevado a la escena muy poco. Ha habido un resurgimiento en los años 60, a través de los teatros ambulantes, tanto en provincias, como en París, en Pigalle. Se trata de un tipo de teatro más visual que textual, con música, decorados, bailes y travestismos. De poca importancia literaria, que repite esquemas preconcebidos, tópicos y situaciones. En cualquier caso la escritura erótica, maravillosa y perversa en los siglos XVIII y XIX, siempre libre, liberada, en la actualidad está desvirtuada. Se la reconoce, pero ha quedado devaluada, vaciada de su valor subversivo.

"Basta con visitar los siete pisos del museo del erotismo en Pigalle: en esta asombrosa colección de objetos eróticos procedente de los cuatro rincones del planeta, muchos son magníficos, inquietantes, conmovedores... estampas japonesas, esculturas africanas, miniaturas indias... Sólo nosotros, las sociedades modernas y "avanzadas", parecemos tener en esta materia una predilección por lo atroz, lo vulgar, lo cruel, lo feo, lo envilecedor [...] Es como si hubiéramos encargado a la sexualidad expresar todo el mal que pensamos de nosotros mismos y del mundo que hemos engendrado" (Huston, 2004: 14-15). Y es que si uno de los problemas del erotismo ha sido la censura, el otro ha sido la pornografía, la obscenidad. Basta con mirar los títulos de algunas obras cróticas contemporáneas<sup>25</sup> y la proliferación de lo feo, lo banal y lo repetitivo. Sin duda

<sup>25</sup> Algunos títulos publicados recientemente en Francia: *Boucher, Jouir, Enculée, Viande, Baise-moi, Putain, Auportrait en érection*.

es una de las razones por las que en la actualidad son pocos los autores, directores de cine y de teatro que se aventuran, desde la calidad, en este terreno.

En Francia, destaca, sin duda, Jean-Michel Rabeux, autor y director que, en cada espectáculo, se propone explorar en la intimidad, viajar al corazón del carnaval y de la fiesta, a un mundo de subversión capaz de revelar al espectador violencias y enredos, identidades confusas y amores ignotos, de desvelar la fuerza de lo oculto y secreto.

El tema monográfico de este Seminario Internacional es el de “Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI”. Yo voy a abordar un espectáculo contemporáneo francés, del año 2007, adaptación de la obra de Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, realizada por Jean-Michel Rabeux. Voy a presentar primero al director, a continuación hablaré del texto original y por último de la versión erótica de Rabeux.

Rabeux es escritor, actor y director. Estudia filosofía por la misma razón que se acerca al teatro: por inconformismo. El teatro que le gusta, su propio teatro, dice a menudo “no”. Ha trabajado en varios espacios teatrales, siempre durante periodos largos, porque ello le ha permitido conquistar cierta estabilidad y la libertad necesaria para proponer formas nuevas ante numerosos públicos, diversos y fieles<sup>26</sup>. Ha dirigido obras de Racine, Molière, Marivaux, Labiche, Pirandello, Copi, y también de Sade o Genet, mezclando autores clásicos y contemporáneos, siempre creando con exigencia espectáculos intransigentes, reivindicativos, provocadores. Su teatro fusiona la fuerza de las palabras, soportes de la emoción, el pensamiento y el placer, y la fuerza de los cuerpos, no por provocación, sino porque necesita que eros suba al escenario.

Cada espectáculo surge como una necesidad existencial, donde reflexiona sobre un problema social, moral, político o poético, e invita al espectador a acompañarle en la aventura. Siempre se opone al status quo y, en este sentido, sus espectáculos aparecen como una protesta, como un quejido doloroso. El teatro es para él el espacio artístico perfecto para esta tarea, ya que la máscara, el artificio, las astucias y los trucos le autorizan para llegar donde nadie se atreve, hasta la intimidad del espectador, para despertar en él incómodas sorpresas, placeres desconocidos y confusiones placenteras.

Cualquier camino es adecuado para esta denuncia y esta revolución; a veces descubre a un autor, conoce un texto, se enamora y el espectáculo se le hace necesario; otras veces es un elemento cotidiano entremezclado con algún sueño o con un mito lo que provoca el nacimiento de otro trabajo, sin un texto como pretexto; finalmente están

---

<sup>26</sup> Ha sido consejero artístico en el Teatro de la Bastilla durante dos temporadas. Allí ha presentado varias obras, tanto de creación propia como adaptaciones de clásicos.

sus propias escrituras multiformes, divertidas y subversivas, que no ha publicado, pero cuyos espectáculos han obtenido gran éxito, como *Deshabillages* (de 1983) o *L'Éloge de la pornographie* (de 1987).

La comedia de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, escrita entre 1594 y 1595, fue posiblemente compuesta como divertimento para las fiestas matrimoniales de personas ilustres de la corte isabelina. La versificación de esta comedia satírica pertenece todavía al período lírico de Shakespeare. La versión definitiva es de 1598 y es el resultado de una transformación constante antes de su estreno. Quizás por ello hay algunas incoherencias en la intriga y la escritura presenta un estilo desigual entre unas réplicas brillantes y otras más anodinas.

Se trata de una obra original, la más erótica de las compuestas por Shakespeare, con cantidad de elementos simbólicos, herméticos, con muchas referencias cruzadas y quizás escenas alusivas al contexto mundano y libertino isabelino, que hoy ya no comprendemos. Es muy probable que la obra de encargo, se estrenara en un ambiente privado, como una comedia de circunstancia para la celebración de unas nupcias, o incluso segundas nupcias. “Para penetrar en esta fantasmagoría desenfadada, este mundo del sueño y de la noche concebido por Shakespeare, Jean-Michel Rabeux nos obliga a franquear primero un muro de sonido abarrotado de infra bajos. ¿Shakespeare en *boîte de nuit*? El Sueño en versión *dance-floor*? Es un poco eso”<sup>27</sup>.

La obra se presenta como un cuento fantástico, con duendes, hadas, pociones y magias. Pero este mundo amable e inocente contiene otro universo brutal, violento y crótico. Se nos relatan varias historias de amor entrecruzadas, en Grecia, en las que intervienen un grupo de humanos y otro de hadas; los principales protagonistas son cuatro jóvenes enamorados: Lisandro, Demetrio, Helena y Hermia. La obra se inicia en el palacio de Teseo, donde éste habla con su prometida Hipólita, la reina de las Amazonas, sobre su futura boda, a la que acudirán como invitados los jóvenes de la ciudad. Teseo recibe la visita de Egeo, que se queja amargamente de que su hija, Hermia, rechaza a Demetrio, el esposo elegido por su padre, y de quien está enamorada Helena, la mejor amiga de Hermia. Ésta pretende casarse con Lisandro, a quien ama locamente. En esta época, normalmente el padre decidía sobre el matrimonio de sus hijos. Teseo ordena a Hermia que obedezca a su padre y que se case con Demetrio,

<sup>27</sup> *Les Inrockuptibles* du 27 mars 2007 par Hugues Le Tanneur. Citado en *Dossier pédagogique de La nuit des rois* de William Shakespeare (*relationspubliques@rabeux.fr*).

advirtiéndole que si le rechaza lo pagará con la vida. Los enamorados, Hermia y Lisandro, se quedan solos y deciden escapar al bosque durante la noche, por la presión a la que se ven sometidos y para no cumplir la obligación injusta e impuesta. Pronto se unirán a ellos Demetrio, que persigue a su futura esposa, y Helena, enamorada de Demetrio.

Al mismo tiempo, en el bosque se encuentra también un grupo de artesanos que ensayan una obra de teatro, dirigida por Bottom, para representarla durante la próxima boda de Teseo e Hipólita. Esto dará lugar a varios diálogos y situaciones divertidas y ambiguas. Intervienen además Oberón, el rey de las hadas, y Titania la reina, que no dejan de pelearse. Para ayudar al destino, Oberón le pide a su súbdito, el duende Puck, que intervenga con su magia, para que Demetrio se enamore de Helena, ya que Hermia no le quiere. Al mismo tiempo, Oberón desea que Titania se enamore locamente de él, para terminar con sus disputas. Puck posee un filtro mágico que, cuando se vierte sobre los párpados cerrados de alguien dormido, hace que se enamore de la primera persona que vea al despertarse. Puck utiliza el filtro, en lugar de sobre Demetrio, sobre Lisandro, que, al despertarse, descubre a Helena, y por tanto se enamora de ella. Y en cuanto a Titania, al abrir los ojos, tras el sueño, descubre a Bottom, pero vestido con una cabeza de asno, de manera que se siente irresistiblemente atraída por un asno. Durante la noche reina por tanto una confusión absoluta en el interior de este bosque. Pero al final Oberón le pide a Puck que arregle este desconcierto y que todo vuelva a su orden. Utilizando de nuevo su filtro, y con mucho cuidado para no meter de nuevo la pata, y para que al despertarse, los protagonistas vean a la persona conveniente, tras varias peripecias, consigue que Demetrio y Helena se enamoren, también Lisandro y Hermia, y que Titania recupere la cordura y Bottom su cabeza de hombre. Luego aparecen Egeo e Hipólita extrañados de los nuevos romances, pero los aceptan y al final se acaban celebrando las tres bodas. Para la ocasión, Bottom y sus comparsas representan de manera grotesca, en el bosque, *la muy lamentable comedia de la muy cruel muerte de Píramo y Tisbe*.

Hay tres grandes temas en esta obra:

- El teatro en el teatro, la *mise en abyme*, con la comedia que se representa de Píramo y Tisbe y el último monólogo de Puck:

*Si nosotros, vanas sombras, os hemos ofendido,  
Pensad sólo esto, y todo está arreglado:*

*Que os habéis quedado aquí durmiendo  
Mientras han aparecido esas visiones.  
Y esta débil y humilde ficción  
No tendrá sino la inconsistencia de un sueño,  
Amables espectadores, no nos reprendáis;  
Si nos concedéis vuestro perdón, nos enmendaremos.*

*(Sueño de una noche de verano V,2)*

- La oposición recurrente entre el día, espacio y tiempo para la realidad, la norma y la cordura y la noche, espacio y tiempo onírico y del imaginario y de la subversión.
- El conflicto familiar y social, es decir, el rechazo de la voluntad paterna y la presencia del libertinaje, o la oposición entre el deber y el desco:

EGEO.- *Vengo, lleno de pesadumbre, a presentaros queja contra mi hija Hermia [...] como mía que es, puedo disponer de ella, la cual deberá elegir entre la mano de este caballero o la muerte inmediata, conforme a nuestras leyes establecidas para este caso.*  
TESEO.- *[...] Para vos, vuestro padre debe ser como un dios; el solo autor de vuestras gracias, sí, y el solo para quien sólo sois como una forma de cera por él modelada y sobre la cual tiene el poder de conservar o borrar la figura.*

*(Sueño de una noche de verano I, 1)*

El espectáculo de Rabeux a partir del *Sueño de una noche de verano*, nos indica que el teatro siempre tiene razón, que la muerte no existe, que la noche vence al día, que el amor anula la ley, y que por encima de todo somos desco, deleite.

En el teatro isabelino, detrás de cada heroína se escondía un joven actor, y por tanto las convenciones no exigían a los espectadores que operasen una identificación rígida entre el personaje y el actor, sobre todo en lo que se refería a su identidad sexual. En esta época, las representaciones tenían lugar por la tarde. La velada teatral coincidía en muchos aspectos con la visión orgiaca del carnaval. Por otra parte, el teatro isabelino destaca por un modo de hablar, por una retórica, que organiza el discurso para conseguir un fin: la persuasión, el convencimiento y la emoción. Para ello utiliza unos mecanismos, unas figuras retóricas como la repetición, la comparación, la aliteración, que en su variedad y multiplicidad consiguen expresar los distintos estados del pensamiento.

Fiel al espíritu del autor, al "Gran Will", como le gusta llamarle a Shakespeare, Rabeux crea un espectáculo donde se recrea el ambiente de comunión desenfrenada, cómica, entre los actores y los espectadores, un ambiente que podía ser también el de las comedias de Shakespeare en la época isabelina. En el centro el amor y su compañera el dolor, la pulsión del desco, de un Eros en estado salvaje al que Shakespeare, con permanente ironía, se divierte intentando dominar. Y esta comedia extravagante,

compuesta cuando Shakespeare no había escrito aún los grandes textos que iban a darle reputación y gloria, es adaptada de modo espectacular y provocador por Jean-Michel Rabeux, que introduce todas las posibilidades barrocas, sobre todo a través de ciertas imágenes y de la subversión de la lengua, con numerosos juegos de palabras y metáforas sexuales, que el director reintroduce sin tabús, con libertad y humor. Rabeux efectúa una sublime adaptación de Shakespeare, modernizando el texto y consigue hacer una obra, a la vez ortodoxa y heterodoxa: un espectáculo inteligente, profundo, lúdico, donde el público queda atrapado y alcanza un goce indescriptible en un espacio de imaginación, deseo y libertad. Shakespeare ofrece un texto irónico que refleja la ironía de la vida y Rabeux lo llena de desmesura y humor para enseñarnos a reírnos de nosotros mismos, a comprender el amor hasta la locura y la sexualidad, para transmitir esperanza en la desesperación.

El director toma de la obra de Shakespeare la intriga y la utiliza como si fuera un material básico para otra creación. El mismo traduce y adapta el texto original y efectúa todas las modificaciones que considera necesarias, sobre todo gracias al lenguaje, los insultos, las bromas, los giros de frases, expresiones e interjecciones actuales, con algunas réplicas pronunciadas en inglés, y canciones para ofrecer una obra contemporánea. Sin duda un texto enriquecido, retrabajado, rejuvenecido, fiel en los momentos y episodios clave de la obra, pero que sorprende al espectador en ocasiones con ironías, juegos de palabra y subterfugios. Rabeux se aleja de una representación realista, y elimina el castillo y el bosque, para elaborar un espacio onírico, imaginario, un más allá simbólico en el que el decorado está diseñado principalmente por el propio texto, por la lengua, que es el elemento primordial del espectáculo. Así cada espectador proyecta su inconsciente en la obra a través de sus obsesiones, perplejidades y pasiones. Jean-Michel Rabeux se inspira en las pinturas del belga James Ensor (1860-1949), para subrayar el aspecto grotesco de algunas escenas, de manera surreal, radical, sarcástica e insolente.

Pero no se trata de una representación abstracta, compleja, aburrida. No. Todo es divertido, una fiesta carnavalesca. Incluso cuando se relata el dolor, por ejemplo cuando el padre amenaza a su hija con la muerte, resulta ridículo, sobre todo porque su figura masculina y todopoderosa está representada por una mujer, y este travestismo ablanda el dolor hasta convertirlo en risa. La estética de lo cómico renueva así cuestiones y problemas atemporales del hombre y omnipresentes en el arte.

Rabeux, a partir de Shakespeare, ofrece un teatro profundo, innovador, rebelde, y que desca llegar a todos: es una pieza que quiere seducir a un gran número de espectadores, a una colectividad. Se trata, siguiendo a Rancière (2010: 7-27), de recuperar espectadores activos, un espectador emancipado. Porque el espectáculo, como señala Debord (1992: 16) es el reino de la visión y la visión es exterioridad, desposeimiento de sí, liberación. “Cuanto más se contempla menos se es”. Lo que el espectador contempla en el escenario es una actividad que le ha sido sustraída, su propia esencia y verdad convertida en algo ajeno mostrado, desnudado, re-presentado. El teatro erótico posee la misión de devolver al espectador la posesión de su conciencia, de su actividad y de su yo. Y ésta es la virtud y función de todo verdadero teatro.

La versión de Rabeux se presenta como una suerte de cabaret expresionista, un espectáculo en el que al texto teatral se le unen la música, el canto, el baile, el circo y todo tipo de piruetas. Hay actores, cantantes, magos, payasos, bailarines con maquillajes y disfraces inquietantes y grotescos. Se presenta una mezcla de géneros, desde la farsa grotesca hasta el drama novelesco, desde el vodevil hasta la comedia, desde la sátira y el monólogo hasta la diversión musical. La luna es una enorme bola anaranjada, las estrellas son los telares, el bosque es un escenario abandonado, como si fuera un cabaret ya cerrado. Varios travestis interpretan su sueño, sus fantasmas. Todo rezuma erotismo: los vestidos escotados, las insolencias gestuales, las uñas pintadas, los maquillajes exagerados y grotescos, los falos de cartón-piedra, las lenguas provocadoras, los labios obscenos. Todo es confuso, intercambiable y ambiguo. El universo está travestido, es transgresivo, fascinante e inquietante. Un erotismo teatralizado, un teatro erotizado. Y el espectador, un *espectador emancipado*, se siente invitado a participar en este juego. Poco a poco va quedando seducido, atrapado por la obra, implicado, incluso con algunas alusiones directas o réplicas reflexivas o irónicas sobre la propia obra, de manera que se crea una complicidad recíproca entre el espectáculo y el espectador, necesaria para aceptar algunos efectos humorísticos, bromas crueles o chistes vulgares. El humor, el sexo, carecen de moral, y actúan en libertad, con una elevada dosis de improvisación.

La obra propone ya un juego de equívocos, metamorfosis, enamoramientos y conjuros, un verdadero rompecabezas de parejas variables, versátiles y hasta grotescas. Hernia cambia dos veces de amante, y confiesa “nunca estuve tan cansada... Mis

piernas niéganse a marchar al mismo tiempo que mis deseos”<sup>28</sup> (III, 2). Tras dormirse, cuando se despierta, siente vergüenza y “ve las cosas dobles” como si hubiera bebido mucho (IV, 1). Titania, víctima del maleficio de Oberón, seduce con violencia a un asno, símbolo de vigor sexual: “Me parece que la luna nos mira con ojos húmedos; y cuando vierte lágrimas, todas las florecillas lloran también llevando el luto de alguna virginidad forzada. Encadenad la lengua de mi muy amado; conducidle en silencio” (III, 2). Y poco después: “Acércate. Ven a sentarte en este florido lecho. Ven a que te acaricie las encantadoras mejillas, a que ponga rosas de almizcle en tu cabeza blanda y lisa y bese tus largas y hermosas orejas, suave deleite mío” (IV, 1).

El sueño, la noche, la inconsciencia, liberan de prejuicios y tabúes y parece que sólo cuenta el deseo, la liberación y el sexo. Las metáforas sexuales son muy numerosas, hay algunos símbolos ancestrales como la espada, la herida, el arco de Cupido, el rocío; hay también símbolos alegóricos, como el amor ciego: “El amor puede transformar las cosas bajas y viles en dignas, excelsas. El amor no ve con los ojos, sino con el alma, y por eso pintan ciego al alado Cupido... Alas sin ojos son emblema de imprudente premura, y a causa de ello se dice que el Amor es un niño” (I, 1). El erotismo queda asociado de forma recurrente al mundo animal, sobre todo a partir de la relación entre Titania y Bottom, vestido de asno. Por otro lado, Helena dice que es “el lebre” de Demetrio: “cuanto más me peguéis Demetrio, más os acariciaré. Tratadme como a vuestro lebre; rechazadme, golpeadme, olvidadme, perdedme” (II, 1). Además, los nombres de las hadas están llenos de connotaciones: Chicharrillo, telaraña, polilla, león... Titania pide a las hadas un lecho y evoca algunos animales inquietantes como el murciélago, la araña o la salamandra. Y este aparato escénico sirve de perfecto pretexto para un espectáculo erótico, hecho de baile, canto, expresiones corporales y gestuales que sugiere un fondo de deseos y fantasmas y una explotación de las relaciones de pareja con ironía, delicadeza.

El erotismo reside en el juego y la simulación, en la manera de contarse y de elaborar el discurso. En la sugerencia, en la tensión, en la provocación del deseo desinhibido. Y si la obra original contiene algunos de los parlamentos más agudos y bellos de Shakespeare, en Rabeux las réplicas son más breves, están purificadas de su lirismo romántico, existe un juego en el lenguaje y se transmite sobre todo su lado

<sup>28</sup> Las citas de la obra de Shakespeare están tomadas de la traducción española publicada en Alianza. Rabeux ha efectuado adaptaciones, que me resulta imposible transcribir, ya que su versión no ha sido publicada. El propósito de estas citas es reflejar un material previo con cierta tensión erótica en la obra original, que el director va a subrayar para crear un espectáculo abiertamente erótico.

carnal, sexual y ambiguo. El director quiere que se escuchen palabras que incomodan, que divierten y que transforman a quienes las pronuncian, pero también a quienes las escuchan. Se multiplican los disfraces, las caretas, las ocultaciones. Todo es un trampantojo que nos muestra, con ironía, con exageración, con deformaciones, nuestro mundo, en el que vivimos cada día. Jean-Michel Rabeux ha construido un *sueño*: la noche es el refugio bienhechor y el bosque es asilo de libertad: espacios para todas las pulsiones del deseo, donde no se conocen más normas que las suyas propias, las del hedonismo, las del erotismo. Y la obra actúa así como una forma de resistencia, de transgresión. “Con Rabeux, la noche de verano remueve todas las fuerzas del deseo, que, como se sabe, no conoce más leyes que las suyas propias. Y esta obra, tan a menudo representada de manera inocente, recupera bajo la batuta de este mago *trash* toda su fuerza transgresiva”<sup>29</sup>.

El mundo soñado es el del bosque, el de la naturaleza, el del instinto. Es el contrapunto de la realidad, o mejor la realidad al desnudo, expresada con sinceridad y brutalidad. Si el amor es loco, también lo es el mundo de absolutismo real, paternal y masculino, en el que un padre es capaz de exigir la muerte de una hija por elegir un marido contrario a su voluntad. Tras esta loca noche, al despertar, la censura impone el olvido. Nadie recuerda un sueño punible, terrible. Sin embargo la noche les ha despertado a su verdadero yo, les ha liberado de sí mismos.

Rabeux perturba y confunde lo masculino y lo femenino, haciendo que el juego de combinaciones, creado ya por Shakespeare, resulte impactante: las parejas se hacen y deshacen jugando con todo tipo de mixturas y en todos los sentidos. Lo masculino y lo femenino se cruzan, se funden y se confunden, ya que cada actor puede tener dos papeles, uno de hombre y otro de mujer, y por tanto va a ejercer distintas fuerzas y acciones, como la seducción o la dominación. Además, muchos de los roles masculinos son interpretados por mujeres y al contrario, los femeninos por hombres. Así ellas quedan seducidas por encantos femeninos y ellos turbados por masculinidades, a pesar de que el espectador reconozca una masculinidad travestida, disfrazada. La musa y actriz fetiche de Rabeux, Claude Degliane, hace el papel de Hipólita, la prometida de Teseo en el mundo de los hombres, y después se disfraza del celoso Oberón, rey de las hadas, del bosque y de la noche. En cuanto al actor que representa el papel de Teseo (Frédéric Giroutru) se convierte después en Titania, diosa con la que Teseo comparte

<sup>29</sup> Fabienne Darge, « Shakespeare chez les oiseaux de nuit », en *Le Monde*, 26 de marzo de 2007.

lecho durante un tiempo. El joven Lisandro es interpretado por una actriz (Marie Vialle), la desgraciada Helena por un hombre (Hugo Dillon). Se exploran y explotan así los límites del actor, llegando a transvasar las réplicas de un personaje (Teseo) a otro (Hipólita). Desdoblamientos, perturbaciones, parodias. Rabeux hace así un guiño a las condiciones de representación de la época isabelina, durante las cuales el *cross dressing* y la inversión de sexos eran habituales e incluso exigidas por la prohibición a las mujeres de exhibirse en el escenario. Se trata mezclar géneros y sexos, de confundir, porque si no todo sería muy sencillo. Y entonces, el erotismo es, a la vez, implícito o explícito, surge a partir de las imágenes, de las situaciones propuestas, de los disfraces, con besos en la boca prohibidos, seducciones provocadoras, caricias prolongadas, metáforas sexuales. “Rabeux perturba las brújulas de lo masculino y lo femenino, haciendo el juego de combinatorias creado por Shakespeare aún más sorprendente: las parejas se componen y recomponen en todos los sentidos. Masculino y femenino dialogan en el interior de cada personaje [...] y trastoman los códigos tradicionales - sobre todo los del poder y la seducción-”<sup>30</sup>.

Evidentemente los apetitos se mezclan en todos los sentidos, y Rabeux erotiza el placer de manera elegante, sin obscenidades, casi imperceptiblemente; los cuerpos son objetos de deseo, pero nunca surgen en un desnudo total. Nuestro pudor subraya el impudor del texto. Porque la obra de Shakespeare es una comedia y el público descubre su inconsciente, a través del cual se evade de prohibiciones y pesadillas. En el teatro, mediante la risa, el desorden, la voluptuosidad, superamos miedos y angustias. *El sueño de una noche de verano* contiene un doble sueño, hay un sueño dentro del sueño, porque hay un teatro dentro del teatro. Dentro del sueño todo es teatro y fiesta y personajes y espectadores quedan atrapados en un mundo onírico y sobre todo erótico.

Rabeux confiesa que el teatro de Shakespeare es un teatro sobre la lengua: el principal decorado es el lenguaje; las sorpresas están en las palabras; lo cómico, en el habla. Y esta idea de la lengua, de una manera de hablar, le ha guiado a Rabeux durante todo el trabajo de adaptación, es decir, su innovación se encuentra en el uso y la manipulación del lenguaje dramático y en nuevos criterios estéticos. Rabeux reivindica una relación directa entre la palabra y la cosa, entre el significante y el significado evocado, sugerido. La elección del tema erótico implica necesariamente una reflexión sobre la dificultad de comunicar la sexualidad y el deseo y, por tanto, sobre la

<sup>30</sup> Maïa Bouteillet, « Sexy Shakespeare », en *Libération*, 13 de marzo de 2007.

incapacidad de que el lenguaje exprese una experiencia fundamental del hombre: el desafío de este teatro es comunicar lo indecible. La subversión de este teatro se encuentra en el modo de parodiar ciertos códigos y en la energía que adquiere el lenguaje, que se manifiesta auténtico, transparente y liberado. La palabra se hace protagonista. Por ello en el escenario aparecen atletas de palabras, payasos de palabras, con globos, narices rojas, en chancletas, con cacharros y grandes cajas. Bottom se convierte en Nick Lecul<sup>31</sup> y cuando Lecul tiene la cabeza de un asno tiene también un gran rabo, de manera que Titania queda embrujada...Pero las palabras están acompañadas de imágenes espectaculares.

Porque el teatro erótico de Rabeux propone una aproximación al hecho teatral no sólo a través del texto, sino también a partir de la práctica de representación. El teatro es así el lugar de un estímulo sensual y traduce una voluntad de representación apoyada en la emoción, la sensación y la compenetración del espectador. Este teatro erótico, afrodisiaco actúa sobre los sentidos del espectador, que se desinhibe y se apasiona. Es la vieja cuestión aristotélica del impacto y de la eficacia de la ficción sobre la realidad. Pero si durante muchos siglos este impacto estaba excesivamente codificado, y por tanto reducido, en este caso se produce una comunión con el espectador que se siente contagiado, atraído por las pasiones del escenario, de modo que participa en la experiencia dramática, convirtiendo el hecho escénico en un espectáculo vivo y vibrante. En el teatro se exponen al desnudo, a través de cuerpos, espacios y tiempos singulares, ideas, contradicciones y dudas. De ahí su eficacia y su poder de convertir al espectador en actor, un actor liberado. El juego sexual presenta una ventaja crucial para el dramaturgo: le permite acercarse a un ideal de representación teatral en el que actores y espectadores son cómplices de la acción, y el arte una forma de vida. El teatro es el lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo, porque es un espacio comunitario ejemplar, una colectividad viviente.

“El primer eje de trabajo de la Compañía es evidentemente artístico. Es la búsqueda de formas cada vez más próximas a una verdad humana, con sus defectos y grandezas, profundas, secretas, prohibidas. El segundo es la búsqueda pertinaz, loca, de individuos singulares a quienes proponer y ofrecer formas para ellos inusitadas, de

---

<sup>31</sup> Rabeux llama al personaje de Bottom Nick Lecul, porque *bottom* significa *culo*.

manera que pueda tener lugar un encuentro, aunque sea en el dolor, pero inolvidable. La doble pasión de inventar formas improbables para públicos improbables<sup>32</sup>.

Rabeux transforma la obra de Shakespeare en un teatro sobre el deseo, donde hay espacios de sombras, desórdenes, sueños incorrectos, llenos de nicotina, drogas, obscenidades, donde lo humano no resulta decente, y el amor enseña su rostro más melancólico e incomodo. Rabeux toma a Shakespeare para explorar las posibilidades del cuerpo, que puede servir para muchas cosas. El sueño no sólo es el estado de alucinación en el que quedan sumidos los protagonistas drogados por los filtros amorosos de los dioses; toda la obra es un sueño. Un sueño del que nadie quiere despertar, por miedo a que los deseos descubiertos se desvanezcan. El erotismo delicado provoca que todo sea deseable y deseado: el rey, la reina, los artesanos y artistas, los dioses, la naturaleza, la luna, los animales... En el escenario se contempla un erotismo delicado, que invita al imaginario del espectador a llegar a tierras recónditas, ignotas. *Sueño de una noche de verano* es sin duda un grito de libertad, sobre la libertad de amar, sobre los deseos desenfrenados y sobre la variedad y pluralidad del erotismo. Todo esto transgrede sin duda el orden actual en cuanto que existe una tendencia a querer clasificar y encuadrar las actuaciones y aspiraciones del individuo: es una forma de resistencia y de lucha contra todas las formas de dictadura que pretenden controlar los secretos y las intimidades del hombre. Rabeux habla de lo que no se suele hablar: con violencia, de manera contradictoria, ilegal. Construye su discurso con los cuerpos contra el orden. El erotismo es una manera de permanecer intransigentes frente a cualquier forma de tiranía. Y así el espectador podrá alcanzar ese estado mágico que anula el tiempo, que parece eterno, donde sentirá escalofríos sensuales y gozosos.

Para Shakespeare el amor es una locura, pero el mundo también. La puesta en escena de Rabeux moderniza la obra, insiste en el contenido erótico, transforma ciertos elementos de la intriga y de los diálogos para construir un espectáculo onírico y festivo. Umberto Eco, al abordar las experiencias de la traducción en su libro *Decir casi lo mismo*, advierte sobre la problemática relación que encierra ese “casi” e, incluso “lo mismo”, en todo proceso de transvase, ya se trate de la traslación de un texto de una lengua a otra (traducción interlingüística), de su reformulación dentro de la misma lengua (traducción intralingüística), o de una transmutación, esto es, la traslación de un

---

<sup>32</sup> Jean-Michel Rabeux, *Dossier pédagogique* para el espectáculo *La nuit des rois* de William Shakespeare ([relationspubliques@rabeux.fr](mailto:relationspubliques@rabeux.fr)).

sistema semiótico a otro, como es el caso de la puesta en escena o de una adaptación. En todos los transvases se producen intervenciones en los materiales de base, en la dramaturgia y la escenificación, que afectan a la forma, tanto a la de la expresión como a la del contenido y que transforman a su vez el proyecto enunciativo y comunicativo del texto resultante, todo ello en función siempre de un contexto y de unos modelos culturales. Rabeux ha convertido el texto de Shakespeare un espectáculo erótico. Terminó con las reflexiones de Rabeux sobre su adaptación del *Sueño*, en el texto que escribió para el programa de mano de la obra, en 2007:

*Todos soñamos, algunos olvidan sus sueños, yo en cambio los atrapo en el escenario. He soñado El sueño de una noche de verano de Shakespeare. Mi sueño de su sueño me ha llevado muy lejos, hacia él, hacia Shakespeare, su risa, su eros, su diablura, sus travestismos de todo tipo, su ridículo, hacia un bosque eléctrico, un espejo del cielo. Mi sueño de su Sueño me ha llevado allí donde los dioses se mezclan con los hombres, los hombres se mezclan con las bestias, las bestias se mezclan con los dioses que se mezclan con las estrellas [...] Los hombres son a veces mujeres, las mujeres hombres, las hadas viejos, y los viejos vírgenes enamoradas. Todo se entremezcla, todo es falso, todo es más que verdadero, todo es la vez grotesco y doloroso, alegre y melancólico. "Embarquémonos hacia el país de los sueños", allí donde uno es libre incluso de llorar.*

## APÉNDICE

### Obras escritas por Jean-Miche Rabeux (no publicadas):

- 1983: *Deshabillages*.
- 1987-1988: *L'éloge de la Pornographie*.
- 1991: *Légèrement sanglant*
- 1994: *Les Charmilles*.
- 1996-1997: *L'indien*.
- 1997: *Nous nous aimons tellement*.
- 1997: *Le Ventre*.
- 2003: *Déshabillages (Comédie Mortelle)*.
- 2009: *Le Cauchemar*.
- 2010: *La Barbe bleue*.

### Espectáculos dirigidos por Rabeux a partir de textos clásicos:

- 1976: *Iphigénie*, de Jean Racine; *La Fausse Suivante*, de Marivaux.
- 1981: *Le malade imaginaire*, de Molière.
- 1982: *Vaudeville*, de Labiche, Courteline et Jarry.
- 1986: *Phèdre*, de Jean Racine.
- 1990: *La amiga de sus mujeres*, de Luigi Pirandello.
- 1992: *Phèdre*, de Jean Racine.
- 1996: *Sade: Français, encore un effort*, según el Marqués de Sade.
- 2001-2002: *Arlequin poli par l'amour*, de Marivaux.

- 2004: *Feu l'amour y Ne te promène donc pas toute nue*, de Georges Feydeau.
- 2005: *La sangre de los Atrides*, según Esquilo.
- 2006: *El sueño de de Juliette*, según William Shakespeare.
- 2007: *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare.
- 2010: *La Nuit des fous*, según *La noche de los reyes*.
- 2011: *La noche de los reyes*, de William Shakespeare.

#### **Espectáculos dirigidos por Rabeux a partir de textos contemporáneos:**

- 1978: *L'imitation*, de Mathieu Benezet.
- 1979: *Ode pour hâter la venue du printemps*, de Jean Ristat.
- 1985: *La double mort d'un criminel ordinaire*, de Breyten Breytenbach.
- 1987: *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, de Jean Genet.
- 1997: *Tentative de piéta*, a partir de *L'Ennemi déclaré* de Jean Genet.
- 1999: *Meurtres hors champ*, de Eugène Durif.
- 2003: *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, de Copi.
- 2005: *Emmène-moi au bout du monde*, de Blaise Cendrars.
- 2008: *Onanisme avec troubles nerveux chez deux petites filles*, según el Dr. Zambaco.

#### **Espectáculos dirigidos por Rabeux sin texto:**

- 1989: *Le vide était presque parfait*.
- 1992-1993: *Le travail du plâtre*.
- 1999: *Les enfers carnaval*.
- 2000: *Le Labyrinthe*.
- 2008: *Le corps furieux*.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AA.VV. (1969). *Théâtre érotique de la rue de la santé*. Paris: Bibliothèque privée, n.º 3482.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1989). *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Seghers.
- D'ALMEIRAS, Henri (1969). *Le théâtre érotique de la rue de la santé*. Paris : L'Or du temps.
- BERTRAND, Claude-Jean y BARON-CARVAIS, Annie (2001). *Introduction à la pornographie*. Paris: La Musardine.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2010). *Sexe et littérature aujourd'hui*. Paris: La Musardine.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (ed.) (2010). *Le livre érotique*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- BIASI, Pierre Marc de (2007). *Histoire de l'érotisme*. Paris: Gallimard.

- DEBORD, Guy (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard. [*La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos, 2009.].
- ECO, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1976-1984). *Histoire de la sexualité*, 3 vols. Paris: Gallimard.
- HUSTON, Nancy (2004). *Mosaïque de la pornographie*. Paris: Payot.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007). *La littérature pornographique*. Paris: Armand Colin.
- PAUVERT, Jean-Jacques (1994). *Théâtre érotique du XIX siècle*. Paris: Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_ (1997). *L'Amour à la française ou l'exception étrange*. Paris: Le Rocher.
- \_\_\_\_\_ (2001). *De l'infini au zéro, Anthologie historique de lectures érotiques. 1985-2000*. Paris: Stock.
- RANCIERE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Éditions. [*El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010.].
- SHAKESPEARE, William (2008, 2009, 2010). *Sueño de una noche de verano*. Madrid: Alianza Editorial.
- <http://www.google.fr/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBQQtwIwAA&url=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DZzwnE0Q0yuk&rct=j&q=rabeux%20%2B%20songe%20d%27une%20nuit%20d%27%C3%A9r%C3%A9&ei=wE4ETr-CGljDhAfzvm8DQ&usg=AFQjCNHe3IhNzK1Pe02EuLFMKMdyC-TGA&cad=rja>

## **II.- COMUNICACIONES**



## II.1.- DRAMATURGAS

### EROTISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y PUESTA EN VALOR DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO<sup>33</sup>

Raquel GARCÍA-PASCUAL

*Universidad Nacional de Educación a Distancia / SELITEN@T*

*rgarciapascual@flog.uned.es*

#### 1. EL EROTISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO: SOBRE EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

La producción dramática de Paloma Pedrero invita a subir a escena a un amplio catálogo de personajes que prestan su voz crítica a proyectos que participan en demandas sociales de primera necesidad. Entre otras temáticas, su teatro nos permite asomarnos al fenómeno de las bandas violentas (*Cachorros de negro mirar*, 1995), al terrorismo (*Ana el once de marzo*, 2004) o a la falta de amparo hacia colectivos desprotegidos o marginados (*La isla amarilla*, 1988). Como muestran también *Invierno de luna alegre* (1985), *Magia Café* (2001) o *Caidos del cielo* (2008), en los que da testimonio del trato distante que a menudo es dedicado a la población sumida en la indigencia, la autora aspira a despertar la voz de alarma del auditorio ante desigualdades y tratos vejatorios. Su obra ofrece numerosos referentes dentro de este registro, en el que no podía dejar de ocupar un lugar relevante también la histórica discriminación de la mujer. Situamos en este parámetro *El color de agosto* (1987), centrada en los malos tratos ejercidos sobre sus protagonistas, así como son dos historias de dependencias sentimentales superadas por sus personajes femeninos las piezas que titula *Locas de amar* (1994) y *En la otra habitación* (2003). El tema de la identidad sexual es así pues central en su producción, por lo que este trabajo toma como referente la articulación de

---

<sup>33</sup> He realizado este trabajo en el marco del Proyecto *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español, y de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED.

la perspectiva de género con la temática erótica en su dramaturgia. Nos interesará poner de relieve algunos procedimientos de traslación al escenario del acto de seducción y de las variantes de personas seductoras concretamente en la pieza escogida para un comentario más amplio, *Los ojos de la noche* (1998) -que citaré por mi edición (Pedrero, 2011)-. En esta obra el sujeto erótico femenino no ve tabú alguno en la expresión de sus zonas erógenas, puede confesar sus debilidades sin miedo a ser juzgado por miradas ajenas y rompe con numerosos prejuicios sobre qué conductas son tenidas por esperables en el cortejo y la seducción en voz y mirada de mujer (Bouland Ross, 2003 y V. Serrano, 2006).

Pedrero evita los estereotipos en *Los ojos de la noche*. Como en el resto de sus creaciones, reivindica la variedad identitaria por encima de la sugerencia de una pauta común. Si en el marco del conflicto dramático nos lleva a interrogarnos sobre los supuestos iniciales sobre el erotismo, central en su programación escénica, la amplitud de su registro invita a plantear el alcance de este concepto y sus matices distintivos. ¿Cuándo uno de sus pasajes pone ante nosotros un destape podremos referirlo en todo caso como erótico? ¿Hay erotismo en una escena pornográfica? ¿La sensualidad deja de serlo si se adentra en lo morboso? ¿Cuándo asistimos a un caso de sensualidad patológica es erótico? ¿Ante la exposición de un acoso sexual en las tablas sería apropiado aludir al erotismo? ¿En secuencias de malos tratos, violaciones o incesto nos referiremos a un deseo en este orden? Estas preguntas muestran lo cuestionable que, a nuestro juicio, sería aludir a la sensualidad o a lo erótico ante escenas de abuso de poder o de relación sexual de sumisión.

En relación con el sujeto erótico deseante y del sujeto erótico deseado, que como se ha tenido ocasión de matizar será lejos de los códigos de dominio y de dependencia, parece conveniente sugerir también una pregunta que nos permite salir del enfoque androcéntrico del erotismo tanto en un espectro sociológico y recepcional como semiótico. Consiste en focalizar a qué público va dirigido el pasaje erótico, qué información explícita transmite, qué otros mensajes comunica gracias al ámbito paraverbal, el mecanismo retórico desplegado por el o la creadora en las acotaciones y por los otros actantes en sus diálogos (refuerzos positivos, conformidad, censura, castigo, etc.) y aventurar si se valorará igual un mismo comportamiento si lo realiza un personaje femenino que un personaje masculino. En este marco introductorio proponemos hacer asimismo una mención especial: Pedrero ha dado una lección de erotismo referido a personajes no tan frecuentemente elegidos en teatro para encarnar

estos papeles. Desde este punto de vista, nos centraremos en este trabajo en el erotismo de una de sus obras teatrales prestando atención a los colectivos discapacitados o minusválidos, los colectivos con diversidad funcional. Por otra parte, otra perspectiva que ya adelantábamos líneas arriba nos parece apropiada para analizar esta sección de su obra: la perspectiva de género aplicada a la teoría del erotismo. Para transmitir el enfoque interpretativo de esta doble resolución nos centraremos en una de las *Noches de amor efímero*.

## 2. PASAJES ERÓTICOS EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE LA AUTORA

En *La llamada de Lauren* (1984) un hombre se disfraza de mujer para celebrar su aniversario de boda. Escoge para sus juegos eróticos el traje de Gilda, uno de los arquetipos de la seductora por antonomasia del cine norteamericano, lo que le permite a la autora contemplar de este modo que un rasgo diferencial de género es el atuendo analizado como fenómeno sociológico, ya que se transige que la mujer adopte modas masculinas, pero no sucede al contrario. La pieza logró poner sobre la mesa el erotismo homosexual ante un auditorio y un país que todavía no reconocían la normalización de las relaciones gays y lésbicas.

Una obra creada tres años más tarde, *El color de agosto* (1987), refleja la violencia de género en una relación entre dos antiguas amigas, que se encuentran después de una larga separación de años. Durante este encuentro María acaba travistiéndose de un rol masculino y reproduciendo su ansia de dominación sobre el cuerpo de Laura. Como en *La llamada de Lauren*, Pedrero defiende con esta actuación que los roles masculino y femenino no son inmutables, que son intercambiables, contruidos socialmente y por lo tanto deconstruibles y mutables. Esta pieza muestra que los rituales de seducción agresiva también se dan en identidades no heterosexuales, frente a una sociedad que obliga a una permanente y única dicotomía<sup>34</sup>.

En *Invierno de luna alegre* (1985) la autora nos presenta la historia de una pasión no correspondida entre un viejo torero y una joven educada en un correccional que se muestra renuente a toda atadura. En la misma fecha, como obra dedicada “A todas las mujeres libres” fue presentada *Resguardo personal* (1985), con una acción

---

<sup>34</sup> Gabriele relaciona esta obra con el feminismo liberal de Gayle Austin, que “mantiene que la dicotomía del género no es un fenómeno innato sino dictado por una cultura dominante, que apoya la estructura de la hegemonía masculina” (Gabriele, 1994: 159).

ubicada en la casa a la que su protagonista se ha trasladado tras abandonar el hogar conyugal, en la que padecía los malos tratos de su marido y se veía obligada a anular su sexualidad. Una negación asimilable de la libido tiene lugar en *Besos de lobo* (1986), cuya acción transcurre en un pequeño pueblo al que la figura principal de la obra regresa después de años de mantenerse alejada de su tierra natal. Durante toda la obra finge estar esperando una visita de un novio inventado, quimera erótica que alimenta hasta que el simulacro llega a ser insostenible.

Frente a un triángulo amoroso que exculpa al hombre e inculpa al agente femenino, *Locas de amar* (1994) -tenida en cuenta por Romera Castillo (2007)- reconcilia a las dos mujeres implicadas en él. Es una historia de dependencia erótica y es también un alegato a favor de la independencia emocional en las personas de Eulalia, que fue abandonada por su marido, y de Rocío, su hija, que cree haber encontrado el amor en Carlos.

La colección *Noches de amor efímero* está integrada por las piezas *Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*, *De la noche al alba*, *La noche que ilumina*, *Los ojos de la noche*, *¡Qué noche me espera!* y *La noche de ellas*. A pesar de ser todas un encuentro nocturno, todas las piezas son muy diferentes entre sí. Conocemos en algunas de ellas formas de fortalecer la autoestima, pero en otras una forma de violencia específica contra mujeres por ser mujeres con las que se ha mantenido o mantiene una relación sentimental, así como la ejercida contra ellas en el ámbito familiar o el círculo habitual de convivencia. En estas piezas el erotismo no es temido o rechazado por la supuesta falta de afición del personaje femenino, ni tampoco hay una figura lujuriosa sin medida que acosa a un protagonista masculino. Las “noches” dan testimonio de distintos encuentros fortuitos entre dos desconocidos en los que la dramaturga contesta a una tradición en la que la libido de las mujeres debía permanecer oculta, ya que de lo contrario podía llegar a ser ridiculizada, sin una condena simétrica en el varón. Frente a este legado misógino clásico, y con el pretexto añadido de un código de seducción asentado en tópicos, recuerda que nuestras Artes Escénicas han sido permeables al referente de una oposición maniquea desde el punto de vista de las relaciones eróticas: o eran mujeres virginales, siempre castas, o mujeres que se sostenía habían sido embaucadoras con malas artes. Pedrero rompe esta bipolaridad. En las piezas a las que remitimos refleja la búsqueda de relaciones eróticas en las que la relación entre los géneros se revisa por su parte, pero no se impone un criterio. Deja esta valoración al dictamen del público.

En el grupo de obras que integran *Noches de amor efímero* el asunto erótico no es un tema de conflicto sino un mecanismo de ayuda para sus protagonistas femeninas, salvo en el caso de *Esta noche en el parque* (1987-1989), en la que una joven decide vengarse del hombre con el que tuvo una fugaz relación que él ya ha olvidado. En un primer momento, Yolanda es la secuestradora, actualización del mito de Perséfone y Hades con inversión de los roles de género, pero el maltratador logra trasladar la responsabilidad de la agresión a la víctima y minimizar su culpa. Yolanda pasa de la agresividad a la duda, debido a que Fernando va paulatinamente cambiando de actitud hasta llevarla a su terreno y, tras un beso final, termina asesinandola.

Una visión enfrentada al final trágico de esta pieza propone *La noche dividida* (1987-1989). Sabina ha decidido dejar para siempre a su amante Jean Luc, pero no logra reunir coraje para su ruptura hasta que la aparición de Adolfo Guzmán y el alcohol ingerido esa noche la ayudan a dejar atrás a una pareja que la sometía a ninguneos. Sabina y Adolfo duermen juntos y no escuchan la entrada de Jean Luc, que finalmente deja que su ex pareja sea libre para rehacer su vida sentimental.

Por su parte, si en *Solos esta noche* (1987-1989) dos desconocidos se quedan encerrados en una estación de metro y en la protagonista se genera un cambio interior provocado por su ayudante, en la breve pieza *De la noche al alba* (1992) tiene lugar una escena erótica entre una prostituta (Vanessa) y un guarda jurado (Mauro). Ante la insistencia de éste, ella le dedica unos minutos, advirtiéndole que su encuentro ha de ser breve, ya que espera la llegada de su chulo. Un atracador entra en la escena para enfrentarse a la recién formada pareja cuando Mauro, al defender a la joven, es herido con una navaja. Después del beso que recibe de éste, la obra incide en los malos tratos psicológicos en una modalidad concreta: el control de movimientos ejercido sobre una mujer. Vuelve a ser una obra de búsqueda de identidad de la protagonista femenina, con el reclamo de que su personaje principal, por el hecho de ejercer la prostitución, no tiene menos derecho a ser recibir asistencia social. En su caso, podría denunciar agresión sexual y violencia de género.

En *La noche que ilumina* (1995), una mujer víctima de esta misma violencia descubre su sexualidad antes anulada por los malos tratos, y lo hace gracias a la ayuda de un inesperado compañero nocturno, que se convierte en esta obra en un elemento fundamental para que la víctima reúna la fortaleza necesaria para denunciar a su marido.

Muchas otras protagonistas de su dramaturgia se oponen a tener que llevar la máscara del decoro femenino. *Los ojos de la noche* (1998) lo refleja. El decoro ha sido

innumerables veces un disfraz que obligatoriamente han tenido que llevar las autoras y en consecuencia sus figuras dramáticas. Recurrían al lenguaje recatado para no aludir a temáticas consideradas poco apropiadas en la escena si eran puestas en boca de mujeres. Precisamente Pedrero escoge para muchas de sus figuras de mujer un lenguaje desinhibido, indecoroso, y lo emplea para dar cuenta de diferentes encuentros eróticos. En la última de las “noches de amor efímero”, *¡Qué noche me espera!* (2006), vuelven a encontrarse un hombre y una mujer desconocidos. En este caso es una historia de amor entre dos hombres, que se encuentran a la hora de cierre de un bar de copas.

A través del estudio del género como método de investigación pueden ser, así pues, llevadas a cabo las traslaciones de imágenes, recuperaciones de personajes míticos como modelos identitarios y el estudio de los significados simbólicos y los mapas conceptuales centrados en el análisis del discurso sensible al erotismo en escenarios diversos.

### **3. LOS OJOS DE LA NOCHE: RUTINAS DE DOMINIO EN EL CÓDIGO DE SEDUCCIÓN**

De esta pieza (Pedrero, 2011), escrita en 1998, se realizaron dos lecturas dramatizadas en la Universidad de Málaga (2001) y en el Aula de Cultura de Getxo (2001). En 2006 fue representada con gran éxito de público y crítica en el Teatro Nacional de Cuba, de La Habana, con dirección de Pancho García, con Mónica Guffanti y Pepe Ronda en los papeles protagonistas y a cargo de la agrupación Argos Teatro (O'Connor, 2006). Posteriormente fue montada en la Sala Ítaca de Madrid y la Sala Versus de Barcelona durante una gira realizada en 2007.

Recuperamos para su estudio los dos puntales de análisis que citábamos: perspectiva de género y discapacidad. Un hombre ha sido contratado por una mujer para pasar la noche juntos. La mujer confiesa que ha visto en él una evasión de la rutina de su vida diaria de pareja. Estamos encerrados junto con estos personajes en una habitación de hotel, espacio escénico que no actúa como lugar concertado para el tipo de servicios sexuales que parecerían esperables. Enseguida se descubre que el joven contratado es ciego y que vamos a asistir a una compraventa diferente, referida en un principio a la necesidad de compañía, primer tema de la obra, pero esta temática es pronto reconducida por una demanda de valoración de la diversidad funcional, en concreto en el orden erótico.

El encuentro entre ambos no se basa en una cita sexual. La mujer se sirve de su ayuda para verbalizar su soledad, su incapacidad para relacionarse con los demás, la rutina de su vida laboral y su inapetencia sexual hacia su pareja:

*M.- Ya no le gusto, ¿sabes? a mi marido. Él a mí tampoco pero yo puedo disimular mejor. Es trágico, es horrible haber llegado a esto. Recuerdo cuando me ponía a cien... Sí, recuerdo perfectamente aquel tiempo de humedad, de charcos en la cama, de... vida. Luego me lo aprendí y dejé de interesarme. No, no duró mucho la pasión. (Con ironía) Los expertos, los que hablan de amor como si fuese una ciencia, dicen que hay que cuidarla. Pero, ¿cómo? ¿Cómo se puede desear algo que ha perdido todo el misterio? Un hombre con el que te acuestas y te levantas todos los días. Un hombre que ronca a tu lado (46).*

Llevar pocos minutos de conversación cuando la mujer confiesa que se ajusta al estereotipo de profesional de éxito y tiene un matrimonio estable, pero que no se siente realizada. Incluso al mencionar a sus relaciones íntimas muestra su insatisfacción: “M.- No sé, no entiendo porqué. Todo me va bien en la vida. He triunfado, gano dinero, estoy... sana. (...) Tengo salud, dinero, marido... He llegado a la meta profesionalmente. ¿Por qué entonces me siento muerta por dentro?” (148). Lamenta que su espacio afectivo esté incompleto, sus amistades distantes y que lo único que le cause placer sea un puesto laboral de alta responsabilidad en el que se siente cómoda: “Sí, me estimula mandar. Dicen que es erótico” (147). Cuando reconoce el vacío que la acompaña en su rutina diaria, la incomunicación y la falsedad cotidiana se convierten en ideas obsesivas en su conversación. Confiesa entonces una de las raíces de su problema: tanto su marido como ella no sienten pasión, por lo que ha caído en un hastío que no logra reparar: “Estoy harta de quedar con la gente para comer. (...) Con los amigos de confianza sí hablamos; hablamos de comida” (147). La autora refleja así los momentos de inseguridad de la protagonista, que no pone reparos en mostrar su necesidad de que otra mirada apruebe sus acciones. Al mismo tiempo que toma conciencia de su fragilidad admira la fortaleza del hombre que la acompaña.

Se establece en este contexto un juego de nomenclatura simbólica, ya que los personajes responden al nombre de Ángel -¿de la guarda?- y de Lucía, alusión a la patrona de la vista. De este modo, el tema de la mirada es polisémico en la obra. Por un lado, la festividad de santa Lucía -nombre de la protagonista- coincide con el solsticio de invierno y, por tanto, el día más corto del año, el de menos luz. El nombre de la santa, etimológicamente ‘la que porta luz’, y la fecha en que se conmemoraba su martirio, explicarían el origen de esa leyenda posterior sobre sus ojos. Por otro lado, se

propone un enfoque diferente, una mirada diferente, diferentes ojos, que aparece explícita en la obra. La Mujer de *Los ojos de la noche* no se ajusta al parámetro idealizado y objetualizado, ni tampoco a una mujer liberada de inseguridades y dominante. Busca una relación de igualdad, no de dependencia ni de dominio. Ya que en el pasado aspiraba a controlar la opinión de los demás, no parece casual que Pedrero haya escogido a un invidente para acompañarla en esta certificación de su antiguo intento de dominio permanente.

En el transcurso de la noche estos dos personajes se hacen preguntas sobre ellos mismos que no responden al principio directamente sino con evasivas. En un rol de dominación puntual, ella le ordena que mantenga el mutismo. Alternando órdenes y actitudes sumisas, le pide plena aceptación de cuanto le expone, marcando su propia defensa ante una posible enajenación -“No estoy tan loca como para darme cuerda y empezar a hablar como una muñeca” (144)-, ya que su cordura se pone en entredicho cuando reconoce que depende del móvil hasta la neurosis o cuando asegura que prefiere las máquinas a las personas porque se dejan programar. Su actuación es excéntrica en secuencias como la que la lleva a confesar que ha llevado allí a un ciego porque necesitaba un interlocutor que estuviera nivelado con ella: “Tú eres un discapacitado, como yo” (144). Pero el invidente supera con creces, con su humanidad, la miopía -no sólo física- de su mirada.

Con una continuación de este símil, Pedrero hace del escenario un espacio inmejorable de reflejo de la mirada superficial en las relaciones interpersonales. Con la debilidad mostrada de la Mujer, ante esta evidencia es el Hombre quien adquiere el rol dogmático previo al juego de acercamiento, que pasa por mimarla, darle un masaje relajante, contarle un cuento o tocarle el pecho. Los juegos metateatrales que se proponen en la obra logran que el foco de la intimidación se desplace de la cliente al visitante (“Pero ahora necesito saber quién eres”, 144; “Quiero saber si ves algo, formas, siluetas”, 146). La situación inicial, así pues, se invierte. El Hombre la lleva a reconocer su cobardía y su intolerancia, al tiempo que habla con sentido del humor de su propia minusvalidez sin ningún complejo: “Cuando bebo alcohol pierdo el sentido de la vista” (144). El rol dominante de él va más allá de la presunción del Hombre como autoproclamado psicoanalista: “He vivido muchas cosas... No hace falta ver para saber cómo es la gente” (145). La conversación llega a estar marcada por el sujeto instaurador de métodos (“quiero que aprendas”, 162) construidos a través de imperativos (“escucha los latidos”, 162) y el uso de la violencia (“me estás haciendo daño”, 163). Con esta

disciplina abre los ojos a la Mujer sobre su autoritarismo, pero lo hace pagándole con la misma tiranía. Da en la clave al afirmar que sabe que lo ha escogido porque nunca ha soportado ser analizada (“necesitas alguien que no te vea. Porque no te gustas”, 148) ni que la valoren sólo por su posible atractivo, lo que le da el pie a reflexionar sobre el físico femenino: “Envejecer es una cabronada. Y para las mujeres peor. Esta sociedad nos quiere lisas, duras, blancas y bien planchadas” (149).

Como forma de defender que los roles de dominación pueden alterarse, en su función de chico de compañía, el invidente provoca a la compañera de esta noche sosteniendo que no es la primera vez que consigue a hombres previo pago de un dinero. Intenta también acostarse con la Mujer sin respetar que ella no ha planteado la infidelidad como búsqueda de nuevos alicientes (“Tal vez yo sea una tía rara porque tampoco he buscado la pasión nunca fuera de casa”, 147), por lo que de nuevo la primera se enfrenta a él con el argumento de que no es la excepción a los varones que sólo la buscaron para un encuentro erótico: “M.- ¡Eres un mierda! Un hombre ciego pero un hombre al fin. No entendéis que se puede necesitar algo más de un tío que no sea follar” (153). Cuando ve que su improvisado asistente nocturno no se siente deprimido, lo ataca: “A mí me pareces un joven resentido. Digas lo que digas, no aceptas la oscuridad” (158). La mujer llega a drogarlo y es en ese momento, al verlo realmente indefenso, cuando parodia los conatos de dominación masculina: “Te voy a violar. (*Le acaricia. el pecho. El hombre, semidormido, emite leves quejidos.*) No, no te preocupes, no necesito tu erección. Qué suave eres así: sin el hacha de guerra en la mano, sin la violencia entre las piernas” (175).

#### 4.- COMPORTAMIENTOS COMUNICATIVOS EN UN ENCUENTRO ERÓTICO SIN AUTOCENSURAS

El primer estreno de Pedrero en 1985, *La llamada de Lauren*, propuso un enfrentamiento similar a la norma dominante en el orden de género, que no obvió que la crítica de tradición androcéntrica fue firmada en el pasado con este sello autorial, lo que supuso durante siglos un desconocimiento de la esfera íntima femenina y una falta de conexión emocional con mujeres no identificadas con este rol silente y pasivo en lo erótico.

Podremos convenir también con *Los ojos de la noche* que de hombres y mujeres son predicados diferentes comportamientos comunicativos en el encuentro no privado

de crotismo que contempla la pieza. El tema de la autoestima verbal es esencial en la obra. Los turnos de habla no son respetados de forma simétrica, tampoco lo es la duración de cada intervención, ni lo son las fórmulas exculpatorias (“No estoy tan loca”, “no te rías de mí”, 144) o los gestos que acompañan a sus parlamentos. Podrían ser también mencionados otros elementos no verbales como evitar el contacto visual o la postura menos relajada que evidencia inseguridad: “¿No te pone nervioso?” (145); “aturdida”; “horrorizada”; “tocada”, “temblando” (162). Pedrero no pasa por alto que el sentido del oído también participa en el proceso de atracción erótica.

Corresponde resaltar que a la modestia femenina se le ha llamado inseguridad, y al que una mujer hable de sus éxitos, arrogancia: “Mucha gente me envidia. Eso me da placer. Me daba placer” (147). Pero, frente al lenguaje menos recatado, pudoroso y ausente de espontaneidad, la autora muestra que esta voz femenina puede ser también inquisitiva (“Lo que hagamos en esta hora lo decido yo”, 144; “Ahora quiero que te calles”, 145), rayar en el insulto (“eres un mierda”, 153; “macho cabrón”, 165) y recurrir a expresiones malsonantes: “Es que estoy sola, y jodida, y sin caricias” (177); “sólo sois atentos hasta que termináis de follar” (169-170); “te voy a violar” (175); “tengo los pechos encabritados” (175); “en la puta vida” (176). El lenguaje del cuerpo, la plástica, la voz y el potencial poético de las imágenes escogidas contribuyen a que temas relacionados con lo impúdico sean presentados con normalidad en la obra. La Mujer de *Los ojos de la noche* no reprime la alusión al sexo (“Ahora échatela tú en el pene. Bueno, yo lo haré. ¿Te gusta?... ¡Ahhh... Ya está, sí ya está! Ahora están en silencio. Oigo sus jadeos”, 164) e incluso saca a colación la sodomía: “H.- Él quiere sodomizarla. Escucha. ‘Déjame entrar por detrás, no te voy a hacer daño’. Y ella no quiere, le duele, ¿sabes? Ya lo han intentado... Ella grita, se queja, ¿Oyes?” (162).

Como en un compás de danza, estos dos personajes se intercambian los papeles (“Ven, vamos a bailar. Yo te llevaré ahora”, 173), probablemente como muestra de que en la sociedad actual hombres y mujeres no se rigen por las mismas conductas que en el pasado, pero las nuevas funciones aún no están redistribuidas, dejando al margen discriminaciones y prejuicios. La obra podría ser una muestra de esta fase transitoria. Él también hace uso del imperativo (“¿Sabes, tía? Las cosas se pueden cambiar. Si tu vida es un desastre cambia el rumbo, reacciona”, 157) y del humor (“Yo sé que la tienes, que debajo de ese hombrecito rudo que aparentas ser hay una mujer”, 157), pero cuando es humillado, reacciona con ánimo instructor, muestra de esta falta de definición identitaria en clave de igualdad: “Sólo querías dejar claro quién tiene las mejores armas” (161);

“Quiero que sepas lo que es la oscuridad. Que la respetes” (162). Después del oído, el Hombre la fuerza a agudizar el olfato y le hace relativizar el sentido de la vista para reforzar su papel, al que su interlocutora termina de subyugarse: “Buscabas un hombre indefenso, un pelele, pero te equivocaste. / M.- Sí, pensé que un ciego no podía ser un hombre. Quiero decir, un bestia. Quiero decir un hombre bestia. Pero me equivoqué” (167). Parece evidente que ha sido ayudada a estimar lo no visible (“Las cosas se pueden cambiar. Si tu vida es un desastre cambia el rumbo”, 157; “debajo de ese hombrecito rudo que aparentas ser hay una mujer”, 157) y a la luz de sus testimonios deducimos que no se siente defraudada ante tal elección: “Pensé que serías un hombre simple” (156); “Eres un perfecto caballero. (...) No conoces a quién tienes enfrente pero te atreves a darle excelentes consejos” (157). No obstante, ella vuelve a tratarlo con crueldad. La última escena es la de un hombre que ha cumplido con su rol de ayudante, pero se siente despechado porque se han ridiculizado sus posibles facultades como amante, por lo que en su última intervención sanciona de la mujer su inapetencia sexual. Como contrapartida, quizá estas palabras hacia él tengan un tono que va del agradecimiento por la escucha al reproche por el intento de seducción:

*H.- Esta bien, vete a la mierda. Y cierra la puerta, por favor.*

*M.- Eres tan hombre, tan bestia...*

*H.- Eso es lo que a ti te gusta.*

*M.- (Yéndose) A lo mejor algún día paso por tu esquina.*

*H.- No te molestes, cambio de esquina como de camisa.*

*M.- Te encontraré.*

*H.- Serán veinte mil la hora.*

*M.- Adiós... (Entra en la habitación).*

*H.- (Gritando) Adiós, Diana. (183)*

La obra se adentra en el territorio de lo erótico también en relación con el reto de deconstruir la masculinidad tradicional. Se podría aducir que la razón del enfado de la protagonista no sólo se ciñe a la proposición sexual explícita. En el erotismo la sublimación de la sensualidad está por encima de la consumación. La fantasía es la compañera constante del erotismo, pero la obra refleja también la obsesión puede formar parte en la construcción de lo erótico. De este modo, la referencia a la mítica Diana no parece dejar lugar a dudas. Si la diosa de la caza fue símbolo de una virginidad elegida, otro atributo de esta deidad fue el afán vengativo hacia toda compañía que no hiciera voto de castidad y hacia todo hombre que osara ver su desnudez. Se ha formulado un caso similar en *Los ojos de la noche*. En el referente griego Diana conoció

el amor en el pastor Endimión, el mismo que fue requerido por la diosa de la luna y al que Zeus no permitió despertar. Su compañera sólo deseaba tener un encuentro erótico con él en la noche, cuando dormía.

## 5. CONCLUSIONES

La obra analizada se presenta como medio de indagación en las fantasías y los miedos de su protagonista, pero pensamos que *Los ojos de la noche* también aspira a desenmascarar algunos estereotipos de dominación presentes en los encuentros eróticos. El juego de la sensualidad muestra en ella las fortalezas de un colectivo victimizado, el tópico de la virilidad violenta es cuestionado, la sensibilidad masculina es puesta en valor y el lenguaje decoroso femenino llega a ser transgredido para desdibujar la barrera de unos géneros que son construidos socialmente, en gran parte, a golpe de estereotipo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOULAND ROSS, Catherine (2003). "Paloma Pedrero: el escape de los roles tradicionales de la mujer". *Romance Notes* 43.3, 279-284.
- GABRIELE, John P. (1994). "Metateatro y feminismo en *El color de agosto*, de Paloma Pedrero". En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Actas Iwine-92*, Juan Villegas (ed.), II, 158-164. Irvine: University of California Press.
- O'CONNOR, Patricia W. (2006). "Nueva obra de Paloma Pedrero en el Teatro Nacional de La Habana." *Estreno* 32.1, 4.
- PEDRERO, Paloma (2011). *Los ojos de la noche*. En *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Raquel García-Pascual (ed.), 143-183. Madrid: Castalia.
- ROMERA CASTILLO, José (2007). "A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)". En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Roswita / Emmanuel Garnier (eds.), 21-36. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur. [Incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 233-249).]
- SERRANO, Virtudes (2006). "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro." *Estreno* 32.1, 41-46.

**LA (COM)PASIÓN DE ANGÉLICA LIDDELL  
O LA IMPOSIBILIDAD DEL EROTISMO**

Coral GARCÍA RODRÍGUEZ  
*Universidad de Florencia*  
*Grupo de Investigación del SELITEN@T*  
coral.garciarodriguez@unifi.it

Quiero subrayar que en mi intervención me centraré en los textos leídos de Angélica Liddell, no en las representaciones, lo cual condiciona ya desde el mismo título mis comentarios y conclusiones en este trabajo. En prácticamente todas sus obras abundan las referencias explícitas y brutales al sexo, pero, a diferencia de lo que ha afirmado la crítica a la hora de analizar las puestas en escena, no creo que en su caso se pueda hablar de erotismo en sentido estricto, ni tampoco de pornografía<sup>35</sup>. Es más, ambos ingredientes no pueden tener cabida en el universo creado por Liddell. Como iremos viendo, estamos en otra dimensión, en la que se hará referencia sobre todo a piezas teatrales publicadas entre 2001 y 2008<sup>36</sup>, con algunas alusiones a su poesía<sup>37</sup>, ya que existe una absoluta interrelación entre los dos géneros. Los títulos tomados en consideración, entonces, corresponden sobre todo a esa segunda etapa que Villora (2009: 7) ha calificado de “punto de inflexión en la carrera de Angélica Liddell”.

Toda su producción parece moverse en el ámbito de la confesión, ella ha afirmado que escribe por “necesidad y deseo”, que sus obras son una prolongación de su vida. De ahí, la elección de la poesía. Si después escribe teatro, es para dar forma escénica a sus poemas. Por tanto, la escritura es lo fundamental, como se pone de manifiesto en la respuesta a la disyuntiva que le ofrece Óscar Cornago (2005: 323): si tiene que elegir entre escribir o representar, renunciaría antes a la puesta en escena. También ha admitido que no asiste al teatro, pero que sí ha leído mucho teatro. Sin olvidar la siguiente afirmación que considero determinante:

---

<sup>35</sup> En todo caso Angélica Liddell ha hablado de “pornografía del alma” (Leguina, 2009: 2), y dicha afirmación es especialmente significativa, como podremos ver a lo largo de estas páginas.

<sup>36</sup> *El matrimonio Palavrakis, La desobediencia, hágase en mi vientre, Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte, Belgrado y Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción.*

<sup>37</sup> *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006 y Los deseos en Amherst.*

*Cuando lees estás leyendo una especie de enfermedad que luego vas a ver cómo se transforma en el cuerpo. La escena no es el lugar de la realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena el texto va a morir* (Cornago, 2005: 323).

El acto de escribir resulta imprescindible porque es una forma de vida, tiene que ver con la soledad del creador. La poesía como único modo posible de estar en el mundo. Porque la escritura permite hacerse preguntas. La desgracia de la humanidad es no hacerse preguntas, sobre todo haberlas olvidado. Dicha presentación de su obra, casi como autobiografía<sup>38</sup>, alcanza su máximo grado mediante la identificación con las niñas y las mujeres asesinadas, descuartizadas, violadas, otorga una fuerza contundente al mensaje que se pretende transmitir, al objetivo que se persigue: dejarnos petrificados ante tanto horror, hacernos experimentar esa rabia básica que la misma Angélica Liddell cataliza y expulsa a través de su cuerpo en el escenario, porque debería resultar insoportable ser informados en los medios de comunicación de tanto sufrimiento ajeno, y seguir comiendo impasibles en la mesa de familia. Por todo ello, a pesar de que es consciente escépticamente de que la escritura no puede cambiar el mundo, al menos hay que seguir gritando y denunciando lo abominable, presentando el lado oscuro de la humanidad. No existe esperanza en un futuro mejor, pero, a pesar de todo, “no sería justo para los excluidos que dejara de pensar en la injusticia, que dejara de condenar a los privilegiados” (Liddell, 2008a: 6).

El teatro es para su autora una terapia, el ancla que le impide suicidarse (ha confesado poscer una mentalidad suicida), y el suicidio es uno de los motivos recurrentes en su obra<sup>39</sup>. Tal vez entonces se pueda decir que ha llegado al teatro buscando una razón de vida. El ceremonial, la *pasión* a la que asistimos en sus piezas sería un sucedáneo del diván del psiquiatra, en el que nos obliga, al mismo tiempo que se obliga a sí misma, a enfrentarnos al lado perverso del género humano. Mediante la exposición impúdica del dolor que surge de lo insoportable, se llega a una catarsis que

---

<sup>38</sup> A decir verdad, todo parece estar ya dicho en su nombre y apellido. El primero, Angélica, el segundo, pseudónimo, Liddell, que, como se recordará, alude a la destinataria del cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*. Dicha referencia resulta inquietante, si tenemos en cuenta que, aunque sin pruebas definitivas, se sospecha que el escritor británico tenía tendencias pedófilas y en concreto que sentía una fuerte atracción hacia la niña. Siguiendo esta línea de interpretación, el lector o estudioso de la obra de la Angélica podría deducir que dicha identificación con la destinataria del célebre libro para niños esconde a malas penas un pasado en común. Para los estudios sobre la autora, realizados en el SELITEN@T, véase Romera Castillo (2010).

<sup>39</sup> Recordemos como ejemplo paradigmático a la protagonista de *Dolorosa*, “La Puta”, que ya desde las primeras líneas anuncia que “siempre estoy a punto de matarme”.

no puede ser liberadora, a la creación de la belleza que no es otra cosa que la temible verdad. Porque las historias que nos narra nuestra autora son terribles, excesivas, atroces, reales.

Tanto la poesía como el teatro de Liddell se mueven regidos por el resorte de la (*com*)*pasión*, por la necesidad de denunciar esa perversidad y crueldad de la que es capaz el ser humano. Los débiles, representados fundamentalmente por los animales (sobre todo perros<sup>40</sup>) y los niños (pero sobre todo niñas, y también mujeres) están condenados a morir o al máximo a sobrevivir, pero nunca a vivir plenamente ni mucho menos a hacer realidad sus sueños; es más, viven auténticas pesadillas que inevitablemente les hacen convertirse también a ellos en monstruos<sup>41</sup>.

En un intento de clasificar la producción de Angélica Liddell, podemos establecer una especie de gradación de menor a mayor extensión y desarrollo, que va desde la brevedad contundente, aterradora y enigmática de los poemas (que dejan en ocasiones un repulsivo sabor de boca en el lector), a los breves monólogos de *La desobediencia, hágase en mi vientre*, para después desembocar en actos más largos donde se da protagonismo a cada una de las obsesiones de nuestra escritora. Así, el primer monólogo de *La desobediencia, hágase en mi vientre*, significativamente titulado *Lesiones incompatibles con la vida*<sup>42</sup>, presenta ya en germen muchos de los motivos que Angélica Liddell desarrollará en piezas sucesivas. Merece la pena, por eso, detenernos en algunas declaraciones que la autora ha erigido en fundamentos de su modo de interpretar el mundo y de vivir en él, y que además ha repetido en sus textos y en entrevistas periodísticas. En primer lugar, la decisión consciente de no tener hijos como una forma de protesta:

<sup>40</sup> Pero recuérdense también los gatos ahogados de una obra de la primera etapa, *La falsa suicida*.

<sup>41</sup> Sobre monstruos y monstruosidad en el teatro de A. Liddell, véase Hartwig (2006).

<sup>42</sup> Nótese que comparte título con uno de los poemas de *Los deseos de Amherst*. Resulta interesante, además, tener en cuenta que, en la representación de *Lesiones incompatibles con la vida*, aparece un segundo lenguaje corporal que no está presente en la obra escrita. La unión de ambos códigos modifica el significado global, en el sentido de que, para un determinado espectador, resultará más contundente lo visual: el cuerpo de Angélica Liddell semi-desnudo de cintura para abajo, mientras se golpea con una piedra en el pubis (Vidal Egea, 2011: 291). Este tipo de actos de fuerte carga sexual (en otros casos puede ser la masturbación, la aplicación de nata en el sexo, el desnudo integral también masculino, etc.) puede alterar a un cierto tipo de espectador que reacciona abandonando la sala, o que puede llegar a la conclusión de que, en su caso, el interés del teatro de Liddell reside en la lectura, no en la visión del espectáculo, excesivamente perturbadora. La vista y el oído en la inmediatez de la participación en un acontecimiento colectivo, por un lado; la lectura, la imaginación, la posibilidad de releer en soledad, por el otro: el teatro como espectáculo o como literatura.

*Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra. Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano. Quiero que mi cuerpo sea estéril como el sufrimiento* (Liddell, 2008a: 5).

Se trata del cuerpo erigido en símbolo, su propio cuerpo de actriz entendido como arma de trabajo, hasta el punto de herirlo, rajarlo, hacerlo sangrar en vivo durante la puesta en escena, actitud que debemos entender como ceremonial, como sacrificial, pero también como intento de dar forma visual al sufrimiento acumulado, con el deseo implícito de despertar al espectador del letargo y la indiferencia.

Pero, además, la crítica a la concepción de la familia está ligada indisolublemente al poder, a la Iglesia, convertidos en símbolos de la máxima hipocresía de la sociedad moderna:

*No puedo fiarme de algo que es impuesto desde el poder. No puedo fiarme de algo que es impuesto desde la religión. Sólo por ese motivo deberíamos negarnos a tener hijos* (Liddell, 2008a: 8).

Porque no hay que olvidar que lo más aberrante es que “en la familia todo ocurre en lo oscuro”, y que además en este mundo “siempre está a punto de empezar una guerra”.

La primera de las afirmaciones se encarnaba ya perfectamente en *El matrimonio Palavrakis*, donde descubrimos que lo más terrible es que lo monstruoso no existe sólo fuera, en la jungla que es la sociedad contemporánea, sino entre las paredes de una casa; procede no de desconocidos que observan desde la ventana, como lobos al acecho, sino de mano de la misma familia. En el desenlace de dicha pieza, se pide nuestra participación para descubrir qué había llevado al personaje masculino durante todo este tiempo en la carcer. Algo tan terrible que causa la muerte de su mujer. Al descubrir como en una iluminación que se trataba de las bragas de la niña, el lector no puede evitar un sobresalto, porque en ese mismo momento entiende que quien ha violado y asesinado a su hija ha sido su propio padre. No existe posibilidad de redención, la humanidad está podrida. Aparecen niños y animales degollados, destrozados, machacados hasta convertirse en una masa roja parecida a los menudillos. Se pone en escena la violencia y atrocidad, aún más temible si se tiene en cuenta que parece ser hereditaria, que no se puede escapar del estigma ni siquiera aunque uno se lo proponga. Y más escalofriante todavía si tenemos en cuenta que los verdugos han sido víctimas en la infancia. El escenario resulta por consiguiente abrumador, desolador. ¿De dónde nace

toda esta podredumbre? Angélica Liddell hace repetir a sus personajes, incluso al que parece representarla a ella misma en una “confesión”, que el germen está en la carencia de amor: “Los que no son amados. Los que no son amados. Era yo la que no era amada” (Liddell, 2009b: 17), porque “No hay nada que rebaje tanto a un hombre como la conciencia de no ser amado” (Liddell, 2009b: 63).

*Yo no soy bonita*, título de una famosa canción infantil y del segundo monólogo de *La desobediencia*, presenta el abuso de menores, la infancia defraudada a manos de seres perversos y sin escrúpulos. El lenguaje al que recurre Angélica Liddell es sintomático de la progresiva agresividad del personaje masculino hacia las niñas y mujeres (y se hace aún más patente en el uso de la repetición, seguida de añadidos, y del diminutivo):

*Las niñas estamos para eso, barquero.  
Para el dominio, para el abuso, para el poder.  
Conejito, agujerito, pescadito, cariñito, putita, mierdecita, guarra, maldita zorra.  
[...] Un abuso menor, pequeño.  
De esos que pasan por alto.  
Ese tipo de abusos intrascendentes que las niñas padecen en silencio.  
Sólo por ser niñas (Liddell, 2008a: 19).*

La violación de niñas tiene también en esta obra su correlato con el acto de matar animales:

*Primero abusas de mí.  
Y después estrangulas a un animal en el bosque.  
Mira cuántos cachorros corren por el bosque.  
Lo estrangulas como si me estrangularas a mí.  
Sólo piensa que es como si me estrangularas a mí.  
Como si estrangularas a uno de esos niños que aparecen estrangulados en el bosque (Liddell, 2008 a: 20).*

La destrucción de la infancia encontrará su desarrollo en un acto posterior, *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, y en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*, en los que el grado de denuncia y de repulsión por la violencia llega a límites insoportables, como ocurre también en muchos de los poemas de *Los deseos en Amherst*. El lector, en efecto, se siente desbordado por los acontecimientos narrados y aún más por lo que intuye que ha sucedido, la autora Angélica Liddell consigue trasvasar al lector su *compasión* hacia las víctimas, su identificación misma con los seres maltratados, que no puede absolutamente sentirse indiferente; de hecho pasa a compartir y sufrir un dolor terrible, un asco tan tremendo que desemboca en vómito, otro de los motivos recurrentes de su teatro. De ahí, el significado y la necesidad del

exceso, de la violencia verbal, porque ese mundo degradado y monstruoso solo puede pintarse con sus propias armas. Cómo expresar, si no es así, un mundo que es el reverso de los cuentos de hadas, de los cuentos propios de una infancia negada, de esos cuentos que cuentan los padres, “para enseñarme lo que era el mal” (Liddell, 2007b: 41).

La nueva versión de Blancanieves<sup>43</sup> a manos de Liddell sobrecoge, deja claro por dónde van los tiros con sólo leer las correspondencias establecidas entre los personajes y el argumento: la Madrastra-guerra, los siete enanitos transformados en “Las siete preguntas”, la manzana que representa el hambre, el despertar de la protagonista presentado como resurrección-violación (“la violaron doce veces, una vez por cada año de vida de la niña, [...] como si cada soldado hubiera sido un Príncipe”), y la boda que la convierte en una esposa de guerra, una niña soldado. El príncipe de los cuentos es “el oficial mejor alimentado, criando en su barriga la capa más gruesa de tocino, compitiendo con los cerdos” (Liddell, 2007b: 42-43). Ser niñas es un estigma, ser bellas es aún más peligroso, te expone a los mayores peligros<sup>44</sup>. Por eso, en la canción del barquero se pide no ser bonita, por eso Blancanieves, convertida en la esposa más bella, decide deformar su rostro, rajarse la piel con piedras afiladas, llenarse de cicatrices, reventarse los labios y aplastarse la nariz. Blancanieves será instruida en el “ejercicio de la crueldad”, tiene que aprender a matar a niños como ella, y para aprender primero lo hará con perros. Por eso ella misma exclamará “La infancia no existe. Así que coge el arco iris y te lo metes por el culo” (Liddell, 2007b: 45). Y lo que es peor aún, olvidará las siete preguntas que sabía antes de encontrarse en el bosque con los soldados, esas preguntas antiguas de Platón, las únicas portadoras de un principio de esperanza:

*¿Qué es el hombre?*

*¿Qué es el Estado?*

*¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?*

*¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?*

*¿Existe la verdad?*

*¿Se puede enseñar la verdad?*

*Donde está lo bello, ¿el mal desaparece?* (Liddell, 2007b: 39).

<sup>43</sup> De nuevo se hace presente la identificación de la autora con la protagonista del cuento, ya desde el mismo nombre “inmaculado” en ambas: Angélica, Blancanieves.

<sup>44</sup> En *El matrimonio Palavrakis* (2011: 27), la protagonista femenina dice al respecto: “Era preciosa, preciosa. [...] Pero las niñas hermosas siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas, seres perversos surgidos de las entrañas de la tierra con el único objeto de destrozar la pureza. No son capaces de enfrentarse a lo bello sin aniquilarlo. No se detienen hasta no dar con la niña más preciosa del mundo, y entonces piensan que la belleza es injusta, que la belleza engendra lascivia, y sólo desean destruirla”.

Y las olvidará sustituidas por una sola, repetida una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete veces: “¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?” (Liddell, 2007b: 42).

Se trata de las mismas preguntas que se hace Angélica Liddell, las siete originarias y la nueva repetida siete veces. Y para contestarlas escribe, escribe y escribe, se confiesa y pone en escena incansablemente las obsesiones que desbordan su cerebro y su cuerpo lesionados. Las aberraciones que se repiten cotidianamente ante la frialdad y la indiferencia de un “mundo [...] misero, dominado por la guerra, como si la civilización estuviera condenada a la peste por desconocer la respuesta a las siete preguntas” (Liddell, 2007b: 39).

El abuso, ahora en forma de malos tratos a las mujeres, hace acto de presencia también en el monólogo *Enero*, de *La desobediencia, hágase en mi vientre*, en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* y en *Belgrado*. En *Enero*, asistimos a la enumeración de asesinatos de mujeres a manos de hombres (a los que asisten impotentes las niñas), en un estilo que pretende reflejar la crónica de un periódico cualquiera. Lenguaje aséptico, descriptivo, de informe del forense, por eso mismo escalofriante, estructurado en forma de poema, mezclado con detalles de concentrada poeticidad que canaliza el sentimiento, la ternura, la compasión hacia las víctimas inermes, desangeladas. Sirva de ejemplo la primera estrofa:

*La primera  
recibe puñaladas en el muslo derecho  
en el tórax y en el abdomen  
tan profundas  
que las vísceras salen ruidosamente de su cuerpo  
y espantados los pájaros vuelan hacia otra calle  
antes de que salga el sol  
en dirección contraria al hombre alto  
que según la niña  
atacó a su madre por la espalda.  
Y un sufrimiento se iba apoyando en otro sufrimiento* (Liddell, 2008a: 25).

El texto aparece permeado de un lenguaje que recuerda *Poeta en Nueva York*, de sociedad urbana donde la naturaleza se opone a la civilización, donde esta no existe o ha dejado de existir, sitiada por la barbarie. Porque después de “la primera”, tres días después asesinan a otra, y no habían transcurrido diez y de nuevo otra, y unas horas antes... En la primera parte, sigue la concatenación de asesinadas y asesinos citados por su nombre propio, hasta que así “terminaba Enero” (Liddell, 2008a: 28). En la segunda

parte, se nos presenta un escenario apocalíptico en el que la única esperanza parece estar encarnada en la aberración de concebir hijos mediante el incesto que “serán hombres bucnos que no sirvan para nada” (Liddell, 2008a: 31), pero que vencerán a los “cerdos egoístas de dientes blancos” (Liddell, 2008a: 32). Una venganza y una esperanza que quedan derrotadas en la sección siguiente, donde ya no se proponen “sistemas que sustituyan a otros sistemas. Mis hijos han muerto. Me he peleado con el Estado” (Liddell, 2008a: 33).

En el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* se acumulan a modo de compendio muchos de los motivos de Angélica Liddell, entre ellos, la ya mencionada negación de la maternidad, y los abusos sexuales, llevados al límite de la repulsión al asociar la violación con la tortura de aves, al convertir a la mujer en un objeto susceptible de ser descuartizado como ese animal. La segunda parte, titulada *La pasión anotada de Nubila Wahlheim*, nos introduce en un escenario repulsivo y repugnante, en el que la protagonista aparece “sobre una montaña<sup>45</sup> de pollos muertos, pollos de carnicería [...] Lleva dos alas de pollo cosidas a las paletillas y del pelo le cuelgan patas de pollo”. Sucesivamente veremos que los otros dos personajes masculinos, “riendo a carcajadas, comiendo pipas, con sendas gallinas atadas a la polla, de vez en cuando les echan pipas a las gallinas” (Liddell, 2009b: 103). El mismo lenguaje se convierte en elemento caracterizador de los personajes: frente a la vulgaridad brutal y agresiva del léxico de los hombres, donde el sexo se tiñe de sangre y de muerte, la mujer se expresa en forma de verso, utiliza un lenguaje trágico y poético donde condensa todo su desamparo, donde traspare su “mirada ahorcada” (Liddell, 2008a: 111) en busca de amor y protección:

*Voy siempre con abrigo, como si el abrigo pudiera abrazarme.  
Meter los brazos en las mangas y soñar* (Liddell, 2008a: 115).

Junto a momentos de extrema repulsión, aparecen otros donde rezuma una profunda tristeza y una sentida compasión hacia seres que están abocados a un destino inapelable. Un destino que se bifurca en dos en función del sexo: los hombres asesinan implacablemente, sin titubeos y con regocijo; las mujeres, incriminadas, se entregan al verdugo, mientras declaran y suplican amor.

<sup>45</sup> Recuérdese la montaña de muñecos de *El matrimonio Palavrakis*. Existe entonces también una recurrencia en el código de la puesta en escena de Angélica Liddell como son repetitivos sus motivos, sus personajes, el lenguaje mismo. Nótese también que se trata de ejemplos en los que excepcionalmente se nos dan pistas sobre la puesta en escena.

Pero, además, el *Monólogo de Nubila* es de veras necesario para entender en su globalidad el pensamiento poético de su autora, ya que, en mi opinión, se erige en tratado sobre el significado de la escritura con todas sus contradicciones, constituye una búsqueda de justificación del acto de escribir, del teatro y de la vida<sup>46</sup>. Recordemos, antes de continuar, que el sentido y la importancia de la escritura es un argumento esbozado previamente en otro monólogo de *La desobediencia*, titulado *Broken Blossoms*, y presente también después, significativamente ligado a la guerra, en *Y como no se pudo...Blancanieves*, en *El año de Ricardo*, y en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Nótese que la amalgama de ambos motivos no podía ser más idónea, no solo, porque, como decíamos antes, “siempre está a punto de empezar una guerra”, “la guerra es lo normal”, sino porque dicho escenario concentra en sí mismo todas las aberraciones de la sociedad contemporánea, sirve de excusa para vengarse de rencillas y humillaciones personales, para el enriquecimiento de unos pocos; los poderosos son monstruos, enfermos que se vengan de su propia deformidad<sup>47</sup>, provocando masacres indiscriminadas, destruyendo en primer lugar al sano, al envidiado. Por consiguiente, los instintos más salvajes del hombre encuentran el caldo de cultivo propicio en un escenario de guerra en el que se utiliza la ideología como escudo para tranquilizar la conciencia de las clases superiores, mientras se fomenta el odio entre pobres para que las masas se dejen llevar dócilmente al matadero.

En su crítica a la democracia como sistema solo aparentemente distinto de la dictadura, en su denuncia tanto del capitalismo como del comunismo, Angélica Liddell no deja títere con cabeza. Porque todos tenemos nuestra parte de culpa, incluso los aparentemente buenos, los defensores de los débiles. En semejante condiciones, ¿qué sentido tiene la escritura en general, la suya en particular? ¿Cómo se nos presenta la figura del escritor, del poeta, del dramaturgo? En *El año de Ricardo*, el protagonista (un doble del “Señor Puta” de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, llevado a

<sup>46</sup> El tema en cuestión es de especial interés, pero no puedo detenerme en ello aquí, ya que merecería un estudio aparte.

<sup>47</sup> En *El año de Ricardo*, el protagonista exclama: “¡Quiero que mi sufrimiento privado cause un sufrimiento general! Por un problema de vísceras, / por un asunto genital, / por un trauma infantil, / por unos desarreglos digestivos, / por una cuestión de páncreas, / por un trastorno nervioso, / seis millones de esqueletos en mitad de Europa. / Más 27 millones de esqueletos rusos. / Más los millones de esqueletos del Pacífico. / En total unos cincuenta millones de esqueletos” (Liddell, 2007b: 59-60). Y más adelante, significativamente tras haber vomitado, dice: “A veces me pregunto... / ¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo? / ¿Y yo? / ¿Cómo sería yo si no estuviera enfermo? / Yo, yo, ¿cómo sería yo? / ¿Y este país? / ¿Cómo sería este país si yo no estuviera enfermo? / ¿Cómo sería este país sin estos dolores que me atormentan, / sin estas ganas de morir? / ¿Si no me hubieran insultado de niño...? / ¿Cómo sería este país si yo no tuviera cuerpo? / [...] ¡Mi cuerpo es el fin del mundo!” (Liddell, 2007b: 81-82).

sus extremas consecuencias) habla con desprecio de “la poesía, esa mierda, eso, eso que hace que las cosas parezcan reales” (Liddell, 2007b: 86), recita nada menos que el poema “Si esto es un hombre”, de Primo Levi. Y no duda en pedir “una lista de escritores, una lista completa” (Liddell, 2007b: 84), para matarles, para meterlos en un avión y arrojarlos al mar, como en Argentina y en Chile<sup>48</sup>, ya que son culpables del pecado de soberbia, “consideran que viven en un mundo distinto” (Liddell, 2007b: 86). El final de la obra no puede ser más contundente: ese personaje que considera que “de alguna manera hay que debilitar el lenguaje” (Liddell, 2007b: 85), que desprecia la escritura, que a lo largo de la pieza se muestra incapaz de hilvanar dos frases seguidas, se hará pasar por autor del cuaderno de un periodista holandés caído en la guerra, porque “Está a punto de empezar otra guerra, Catesby. Pero ahora tengo que dedicarme a la cultura. Ahora tengo que escribir, Catesby, Honoris Causa, tengo que escribir” (Liddell, 2007b: 111). Apoderarse de la cultura significa destruir cualquier mínimo atisbo de esperanza, por eso el desenlace de esta pieza resulta tan apabullante.

En *Belgrado* aparecen dos personajes que proceden de la Europa civilizada, que supuestamente encarnan el compromiso ante los débiles: un hombre, Baltasar, y una mujer, Agnes. Baltasar es el hijo de un Premio Nobel, supuestamente defensor de los derechos humanos<sup>49</sup>, y su objetivo es entrevistar a diversas personas para recopilar material “de primera mano” para su padre. Uno de los entrevistados, Dragan, pondrá el dedo en la llaga al pedirle que se lleve a su sobrino para salvarle del destino atroz de los huérfanos internados, ya que él está pensando en suicidarse. Baltasar no lo hará, y Dragan con razón podrá preguntarle retóricamente: “¿Por una parte van los sentimientos y por otra la acción?” (Liddell, 2008b: 79). Con razón le acusará de utilizar solo frases hechas, y de haberle engañado: “Usted me habló de nuestros niños como si los amara [...] pensaba que quería ayudarnos, que estaba lleno de compasión” (Liddell, 2008b: 81). Ni que decir tiene que la crítica de Angélica Liddell está dirigida a la civilizada Europa, a los lectores/espectadores de sus obras, a los escritores, entre los que se encuentra ella misma como autora comprometida.

Mientras Baltasar volverá a la seguridad de su casa en París, la protagonista femenina, Agnes, “la niña desamada” enviada a Belgrado por su condición de experta en los Balcanes, morirá estrangulada, al entregarse voluntariamente como víctima

<sup>48</sup> Las dictaduras chilena y argentina aparecen también en *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*.

<sup>49</sup> Resulta escalofriante pensar que pueda tratarse del capitalista aprendiz de escritor de *El año de Ricardo*; hay elementos suficientes para deducir que ha conseguido incluso ser nombrado Premio Nobel.

sacrificial a un joven camarero del Este que “te sirve el café como si pusiera una pistola encima de la mesa” (Liddell, 2008b: 26). Va al amor sabiendo cuál es su destino, se entrega a la muerte en una ciudad llena de ahorcados. En el universo de Liddell, no existe el amor, sino la carencia de amor, no existe el erotismo sino el sexo violento que termina en la muerte. En Sarajevo nadie llora, pero todos oyen llorar por todas partes. En el universo de Liddell es imposible el amor, pero los personajes más tiernos tienen los ojos desbordados por no ser amados, piensan que “no merecen lo bueno, lo bello, el calor” (Liddell, 2008b: 120), son capaces de inmolarse a quien cruelmente les dice “puedo vivir perfectamente sin ti, puedo vivir perfectamente sin verte” (Liddell, 2008b: 121), se echan a llorar mientras el asesino ríe, un asesino que suele estar representado por la figura del soldado que viola, humilla, mata sin piedad.

En ocasiones dichas figuras masculinas no han sido amadas por sus padres, mientras que ellos han adorado a la madre o idolatrado al padre. Es esa falta de amor la causa de su enfermedad destructiva, de su monstruosidad, de su salvajismo. Ya en el enigmático monólogo *Ni siquiera el fuego goza de buena salud*, que cierra *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Angélica Liddell describía el desvalimiento del ser abandonado, de la enferma de amor que se confiesa, poniendo sus heridas al descubierto. El desamor, la soledad, los malos tratos y los salvajes asesinatos de Ciudad Juárez (México) son los motivos que confluyen también en una de sus últimas obras, *La casa de la fuerza*, que podría definirse como concatenación de historias de mujeres defraudadas que sufren por carencia de amor. En el reciente *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*<sup>50</sup>, Liddell da un paso más: a partir de ahora sus personajes tendrán que dejar de ser víctimas, con la rabia, el odio y los deseos de venganza deberán hilvanar un alfabeto que les proteja de los seres dañinos, y para ello la primera palabra que habrá que aprender será “desconfianza”.

No cabe duda de que el tratamiento de los temas de Angélica Liddell corre el riesgo de acabar banalizado, algo de lo que ella es muy consciente y contra lo que lucha en cada obra: no se trata de provocar lágrimas con las cuales lavar las heridas, hay que herir, dejar al lector aterrorizado, literalmente desarmado, o llevarlo hasta gritar un no rotundo, compasivo y visceral al mismo tiempo, si es posible que arroje con rabia las sillas al escenario. Cualquier cosa menos la indiferencia. ¿Quiere eso decir que su teatro es un teatro de vanguardia? Ella contesta que no, y hay que creerla, no se trata de

<sup>50</sup> Ambos textos aún no están publicados, me los ha proporcionado la autora, a la que agradezco desde aquí su amabilidad.

hacer teatro “a La Fura del Baus” (a pesar de las patas de gallina de la *Extinción*). Su teatro es, como ella misma ha afirmado, un “teatro viejo”, de identificación absoluta de sus actantes con lo que ocurre en el escenario o lo que se narra en el texto. Conmover, sí, pero también escandalizar, y no por el gusto del escándalo en sí, sino porque lo que se muestra debería provocar montañas y ríos de gritos escandalizados. Es por eso que las obras de Angélica Liddell te dejan con la garganta seca (con un grumo de lágrimas disecadas), con los nervios y la angustia agazapados en el estómago, literalmente sin palabras. Sus piezas han sido calificadas de excesivas, pero sólo por medio del exceso se puede canalizar una verdad de estas características, es el único medio eficaz para dejar al público encajado en el asiento.

A la hora de sacar a relucir las influencias del teatro de Angélica Liddell, se ha hablado, y ella misma lo ha corroborado, de influencia de la novela americana, del teatro de Artaud, de Nietzsche. Y sin negarlo, creo que habría que añadir la poeticidad y dramaticidad de García Lorca, el uso de un lenguaje de tintes lorquianos y la centralidad de la figura femenina. Pero también recordar las cremonias de Fernando Arrabal. En este último se percibe un deseo de provocación, el gusto por la provocación en sí misma, pero no se respira esa identificación desarmada con los personajes que caracteriza a las obras de Angélica Liddell: su personificación del dolor del débil es básica, es el motor que la empuja a escribir, a subirse al escenario y exponer impudicamente el sufrimiento de los personajes a los que da voz. En ella está enraizada una (*com*)*pasión* que pide ser denunciada a gritos y arañazos, y para canalizarlo no duda en serlo todo: actriz, dramaturga y directora del espectáculo. Todo queda encarnado en su cuerpo menudo, un cuerpo que puede ser incluso ultrajado y maltratado por exigencias del guión. Sus piezas rebosan de verdad, y por tanto de belleza. La fuerza contenida que explota en las piezas de Angélica Liddell procede de la más terrible de las verdades: la desolación y soledad del ser humano, defraudado en sus sueños de amar y ser amado, la expresión de la fragilidad y la inocencia defraudadas, aniquiladas por la brutalidad y la barbarie, la transformación incluso de la víctima en verdugo. Una verdad tan escalofriante no puede no tener consecuencias en la vida, hasta el punto de que se diluyen las barreras entre el teatro y la realidad.

Es por todo ello que la autora toma la decisión de no tener descendencia: evitar así que se propague la maldad en el mundo, que la víctima pueda convertirse después en verdugo. Una manera radical de frenar ese mal que parece perpetuarse de generación en generación. Y en cambio escribir, para no olvidar: al menos se reconoce el valor de la

escritura como preservadora de la memoria, y por lo tanto del escritor al menos como “agorero del demonio”, como “profeta maldito” (Liddell, 2007b: 78). Todo, absolutamente todo, entonces, es de una absoluta coherencia en su pensamiento, su obra nos ofrece la imagen de una mujer en la que la vida y el arte no pueden estar escindidos.

Dicha coherencia se pone de manifiesto también en el paso del texto escrito a la puesta en escena, que debe ser por supuesto excesiva, porque debe “perturbar”, pero además contraatacar como acto de defensa. Como es bien sabido, Ortega y Gasset (2005: 76) afirmaba que en el teatro antes de ver oímos, pero en el caso de Liddell sería más adecuado admitir que vemos más que oímos, por eso la representación de sus obras puede provocar impresiones y reacciones aparentemente contrapuestas con respecto a la lectura de los textos. Al verlo es cuando el teatro de Liddell adquiere ese significado erótico del que hablan insistentemente las reseñas y los estudios sobre sus puestas en escena. Sin asistir al espectáculo, sin el elemento puramente visual, el erotismo disminuye hasta ser secundario, dejando paso a la explicitación de la perversión del ser humano. Además, el espectador puede ser también un monstruo, puede estar sentado a nuestro lado sin que podamos distinguirlo como tal. Y si es un monstruo entonces será cuando considere erótico lo que ve en el escenario, así Liddell habrá conseguido desenmascararlo. Es en el teatro representado, ámbito fundamentalmente visual, donde puede surgir lo erótico, y es en el ojo y en la mente de un determinado espectador donde puede nacer el erotismo. En el cuerpo de los actores se encarna la pornografía del alma. Es como si Angélica Liddell hubiese leído a Sontag (2003), y se hiciese la pregunta de por qué el ser humano debe ser tan abominable, por qué debe sentir atracción no solo por el cuerpo desnudo, sino también por el dolor y el horror fotografiados en él. De ahí las escenas extremas a las que hace asistir a sus espectadores. Pondré solamente un ejemplo de su método de trabajo: en *Yo no soy bonita* vemos cómo se corta las piernas con una cuchilla, pero la conmoción resultante es insuficiente, por eso acto seguido deja que corra la sangre, moja el pan en ella y se lo come.

Volvamos al motivo que nos reúne en este encuentro. Después de todo lo dicho, qué duda cabe de que, en un universo como el que nos describen los textos de Angélica Liddell, lo que prima no es el erotismo, si lo entendemos como complicidad, ligereza, juego, confianza, coqueteo, seguridad en sí mismo y en el otro. Todo eso es inconcebible en el mundo de Angélica Liddell, en todo caso podría estar relegado a la esfera del pasado, al antes de la destrucción, podría estar agazapado, temblando, en el mundo de los deseos truncados, en el que lo que sí hay es grandes dosis de ternura,

clemento que se percibe fundamentalmente en la lectura. Sus textos son portadores de un mensaje de denuncia social y de protesta, y en este sentido pueden ser calificados de políticos, porque indaga en el lado oscuro, aterrador y tenebroso del ser humano, en su capacidad de autodestrucción y de aniquilación del débil. El sexo entonces es crudo, es un acto de violencia, sirve para marcar las relaciones humanas como degradadas, conduce al asesinato y a la muerte, es entrega sacrificial de la víctima al verdugo.

Para concluir, nada mejor que repetir aquí una esclarecedora afirmación de la misma autora: “Busqué la felicidad [...] sin imaginar que estaban preparándose el infierno” (Vallejo, 2009: 2). Sólo quien ha anhelado con fuerza el paraíso es capaz de reproducir en términos tan tremendos el infierno en el que se ha convertido la sociedad contemporánea. Sin duda Liddell ha conseguido su objetivo, si en nuestra mente resuena enganchada, duele y escuece como una herida, una sola pregunta de Blancanieves: “¿qué habéis hecho con mi bondad?” (Liddell, 2007b: 46).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORNAGO, Óscar, ed. (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos.
- HARTWIG, Susanne (2006). “Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 211-223. Madrid: Visor Libros.
- LEGUINA, Leire (2009). “Angélica Liddell. Pornografía del alma”. En *Metal* #14, February/ March, en <http://www.revistametal.com>.
- LIDDELL, Angélica (2001). *El matrimonio Palavrakis*. En *El Pateo / ARTEMAD* 7.
- \_\_\_\_ (2005). “Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 67-75. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_ (2007a). *Los deseos de Amherst*. Valencia: Ediciones Trashumantes.
- \_\_\_\_ (2007b). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo... Blancanieves. El año de Ricardo. Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao: Artezblai.
- \_\_\_\_ (2008a). *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Madrid: Plicgos de Teatro y Danza 26.

- \_\_\_\_ (2008b). *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Bilbao: Artezblai.
- \_\_\_\_ (2009a). *Frankenstein y La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*. Guadalajara: Eugenio Cano Editor.
- \_\_\_\_ (2009b). *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Bilbao: Artezblai.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005). *Idea del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROMERA CASTILLO, José (2010). “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”. En *Teatrológia. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, 338-357. Ciudad Real: Ñaque. [Texto ampliado en “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 381-411).]
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- VALLEJO, Javier (2009). “Por las revueltas de Angélica Liddell”. *El País*, 17 de octubre.
- VIDAL EGEA, Ana (2011). “Las *Acciones* en el teatro de Angélica Liddell”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 289-297. Madrid: Visor Libros.
- VÍLLORA, Pedro María (2009). “Ayer y hoy de Angélica Liddell”. En *Frankenstein*, A. Liddell, 7-11. Guadalajara: Eugenio Cano Editor.



## DE UNA ERÓTICA IMPUESTA (ANGÉLICA LIDDELL) A UNA ERÓTICA MUTILADA (MARÍA FOLGUERA)

Cristina VINUESA MUÑOZ y Sergio CABRERIZO ROMERO  
*Universidad Complutense de Madrid*  
cristinavinuesa@hotmail.com y cabrerizo.sergio@gmail.com

### 1. EL EROTISMO: UN FENÓMENO CULTURAL

Si nos referimos a las reflexiones del médico y biólogo Jacques Ruffié (1976), el hombre es un animal social, una inteligencia que colabora con otras inteligencias en un conjunto social. La sociedad se convertiría así en una especie de supercuerpo compuesto por todos los hombres evolucionando en una cultura que se define como el conjunto de los comportamientos aprendidos. Estos últimos serían los que constituyen la cultura; los demás se definirían como comportamientos innatos. Si consideramos la sexualidad como un componente innato al hombre, ¿dónde situamos el erotismo?, ¿el erotismo se considera entonces como una evolución biológica o una manifestación cultural? Sabemos que el sensualismo en psicología y teoría del conocimiento es la doctrina en la que los conocimientos y todos los contenidos de la conciencia dependen de las impresiones sensoriales, que son a su vez producidas por estímulos (interiores y exteriores) causando efectos consecutivos a estas. El erotismo resultaría ser la reacción a un estímulo proveniente de fuera, del conjunto social, convirtiéndose así en fenómeno cultural. Desde esta premisa, podemos afirmar que el erotismo nace de la cultura, se desarrolla en ella como un fenómeno de masas. El erotismo es social, comercial y cultural. Se infiltra en prendas de vestir, en revistas, en moda, en películas y en lo que ahora nos ocupa, el teatro.

En el teatro de María Folguera y de Angélica Liddell el erotismo se convierte en una herramienta del discurso y del juego escénico. Para la primera, el erotismo hila el texto como una razón existencial, moviendo las figuras femeninas entre el dolor y el placer para mostrar un firme deseo de estar ahí, un *être-là*, como una figura sagrada, como un mártir, disfrazándolo de cuento simbolista porque, al fin y al cabo, cuesta quizás admitir tal posicionamiento; para la segunda, es diferente: la violencia contenida en el texto se materializa en una escena habitada por cuerpos exhaustos y sufrientes,

como respuesta política y comprometida desde la escena. Estamos ante un dispositivo que privilegia el cuerpo en la escena, para reivindicar una voluntad erótica bélica, muchas veces agresiva y frustrada. Ambas usan el erotismo como herramienta contracultural, interpelando al inconsciente colectivo, tocando lo íntimo, gracias al juego, a la fantasía o a lo tabú. De esta forma, mediante estrategias distintas, Folguera y Liddell abordan el erotismo desde Artaud (1938: 11), según el cual “el teatro está hecho para permitir que nuestros deseos reprimidos cobren vida”. Veremos cómo las dos dramaturgas deciden traspasar las barreras impuestas o deseadas para proponer un erotismo del límite que arrastra gestos irreversibles y nos reenvía al hecho de que el hombre es el único animal responsable y capaz de prever las consecuencias de sus actos.

## 2. EXISTENCIALISMO ERÓTICO

### 2.1. La necesidad de convivir con el dolor como una sexualidad única

Jueves, 10 de marzo de 2011, 17:00 horas, Cafetería del Teatro Price. Aparece María Folguera<sup>51</sup>, una chica de 26 años, con cierta expresión de cansancio, debido al día transcurrido en las oficinas del teatro, pero disimulada tras una sonrisa dulce y aparentemente serena. Habíamos quedado para conversar sobre sus dos creaciones: *Hilo debajo del agua* (Madrid, 2009) y *El amor y el trabajo* (estrenada en el Festival Escena Contemporánea, en febrero de 2011).

En el transcurso del intercambio dice al evocar la belleza y el dolor: “Entendí que existía una relación íntima entre la belleza y el dolor, el erotismo y la figura de mártir, al observar el lienzo de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio. Me di cuenta de que ese hombre crucificado no sufría, sino que, por la postura de sus brazos entregados y su mirada plácida, parecía cooperar en el acto. Sí, San Pedro es cooperante de su sacrificio corporal, un cooperante de y en la violencia, al igual que mis tres mujeres en *Hilo debajo del agua*”.

En *Hilo debajo del agua* (Folguera, 2010), encontramos tres mujeres: “La Doctora”, “La que corre” y “La Incurable”; un hospital con un patio y un árbol adentrado en un bosque, como si de un cuento de los hermanos Grimm se tratara, y una mutilación: la fistula obstétrica. La fistula obstétrica es causada por una larga presión de la cabeza del bebé contra el tejido blando de la pelvis materna durante el parto. El tejido

<sup>51</sup> María Folguera es dramaturga, actriz cuando no tiene más remedio, y directora de escena.

termina muriendo por falta de irrigación sanguínea, y entonces se crea un orificio, o bien entre el recto y la vagina o bien entre la vejiga y la vagina. La fístula hace que la mujer no pueda controlar el flujo de orina o de heces. Aunque esta lesión sea fácil de prevenir, millones de mujeres todavía en África sufren y mueren a causa de ello, como especifica María Folguera en el epígrafe de su obra, que ganó el premio Valle-Inclán de Teatro de la Universidad Complutense de Madrid, en 2009, y fue publicada un año después por la editorial de la misma Universidad. Las mujeres afectadas de forma prolongada o incurable, son transferidas a poblados aislados, como el de Desta Mender, a 17 kilómetros de Adís Abeba (Etiopía), donde viven. Van a la escuela, fabrican artesanía y se mantienen a sí mismas. Una granja y una huerta en la misma parcela proveen el hospital con algunos alimentos.

Antes de diagnosticar las lesiones que sufren las *dramatis personae*, nos detendremos en la elección del espacio escénico. La didascalía inicial es precisa y concisa: “un hospital con un patio y un árbol rodeado de un bosque” (Folguera, 2010: 8). En otras palabras, un espacio cerrado, el hospital, con su árbol donde “La que corre” sube cotidianamente para cazar los pájaros de colores y alimentarse ella y las demás, dentro de un espacio abierto, el bosque, aislante, protector, pero fuente de peligro. Una disposición escénica que nos recuerda el eje espacial este-oeste medieval: el este como salida de luz, el oeste como puesta de ella. Simbólicamente, el este correspondía al paraíso y el oeste al infierno. El paraíso constaba de un árbol de vida y el infierno de un bosque por donde salían los demonios. En la obra de María Folguera, la dualidad desaparece para dar lugar a un metaespacio, una *mise en ayime* o abismación de la fábula. El paraíso, o el hospital con su árbol, fuente de alimento, de vida, están literalmente engullidos por el infierno. El bosque es el gran dominador, como las lesiones que dominan y caracterizan a las tres mujeres. El peligro demoníaco es a la vez un refugio y una protección, una condición *sine qua non* para la existencia.

## 2.2. El cuerpo como responsabilidad autónoma

Las lesiones sexuales evocadas en la obra, incluyendo la ablación del clítoris, además de la fístula obstétrica, vienen siempre provocadas por comportamientos sociales, y suponen ciertamente un dolor que lo envuelve todo, pero que, a la vez, constituye la razón erótica existencial. Estamos ante la compleja unión que representa el erotismo en su esencia: una mezcla placentera producida por la pulsión de vida (*Eros*, hijo de Afrodita), unido inexorablemente al placer de la muerte suave, del éxtasis final,

la pulsión de muerte (*Thanatos*). Ambas pulsiones hacen del erotismo un deseo profundo y exacerbado, contradictorio y desgarrado, provocando así una reflexión existencial. María Folguera trabaja la idea de un existencialismo erótico en su obra *Hilo debajo del agua*, donde el erotismo se inclina hacia el dolor. A través del dolor, cada una de las tres protagonistas expresa su erotismo vital y se posiciona ante la sociedad:

El personaje de “La que corre” representa el erotismo desgarrado, animal e impulsivo, un erotismo que aúlla para defender su espacio, su envoltorio, en definitiva, su cuerpo. Es la encarnación del instinto de supervivencia, que vive, si fuera necesario, de “las pequeñas inmundicias de su cuerpo” (Folguera, 2010: 52):

*LA QUE CORRE: Yo me como las uñas.  
Me como los mocos.  
Me saco la cera de las orejas.  
Las pequeñas inmundicias de mi cuerpo son el sustento.  
Si me hubiera perdido en el bosque, si hubiera rodeado el hospital sin pensar en él, ¿de qué hubiera vivido?  
De mis uñas, de mi suciedad; de ella me hubiera alimentado, como si fuera miel silvestre* (Folguera, 2010: 52).

En este punto, hay que traer a colación las palabras de la joven dramaturga sobre lo sagrado, inspiradas en las reflexiones de Catherine Clément y Julia Kristeva (1998) en *Lo femenino y lo sagrado*: “lo sagrado tiene que ver con los olores, las secreciones naturales, los recortes de uñas y también con los cabellos” (Folguera, 2010: 13). “La que corre” impone su cuerpo ante nuestros ojos con total libertad, fuera de lo convencional, más allá de lo bello, convirtiendo sus actos en gestos sacrificiales ya que se muestran como sustento vital. De esa corporalidad voluntaria nace un erotismo instintivo, una matriz de vida.

Otra de las protagonistas, “La Incurable”, representa un erotismo materno y sensual. La relación que mantiene con su sexualidad se realiza a través del recuerdo de la lucha con su hijo muerto en su vientre durante los tres días del parto. Es consciente realmente de su existencia cuando reconoce su combate, expresa su lucha. Así, es la verbalización performativa la que construye el personaje. Es precisamente al decir, al reconocer esa sexualidad mutilada que se convierte en “La Incurable”, taxonomía de hecho perfectamente elegida, ya que la autora crea sus figuras en función de su relación con el sexo:

*LA ONCURABLE: No.  
El día del nacimiento de mi hijo;  
Ahí fue cuando tuve que reconocerlo, tuve que decir.*

*Estaba destrozada.*

*En realidad fueron tres los días del nacimiento de mi hijo:*

*Tardó tres días en salir.*

*Yo no sabía lo que tenía que hacer así que no podía sacarlo.*

*La que corre: ¿Y cómo lo sacaste?*

*La Incurable: Se murió de cansancio.*

*Entonces pude sacarle.*

*La que corre: ¿Y cómo te hiciste la herida?*

*La Incurable: Antes de morir, el hijo, se vengó.*

*Apoyó sus manos en la pared de mi barriga, puso la boca y mordió. Como no tenía dientes, tuvo que succionar. Lo hizo con todas sus fuerzas. Me hizo un último agujero*

(Folguera, 2010: 45-46).

“La Incurable” al final del intercambio con “La que corre”, se desprende del hijo utilizando el artículo determinado “el”. Pasamos de la posesión a la distancia, del erotismo materno al erotismo sensual. Es cuando reconoce el dolor que le ha hecho el hijo, que decide asumir su estatuto de “Incurable”. Dirá en un momento dado: “En mi caída me dicen quién soy” (Folguera, 2010: 66). Aunque “La que corre” intenta convencerla de dejar el lugar, ella quiere quedarse en el hospital:

*LA QUE CORRE: Ven conmigo.*

*LA INCURABLE: No puedo.*

*Estoy enferma.*

*Voy a ser así toda la vida* (Folguera, 2010: 63).

El personaje que cierra la tríada, “La Doctora”, representa el erotismo controlado y reprimido. Esta tercera figura es la más compleja y ambigua de todas, ya que nos muestra dos facetas muy diferentes. “La doctora” es responsable, podríamos incluso ver en ella un ser asexual, cuidadoso, volcado en el cuerpo de las demás. En la obra es la figura que toca los demás cuerpos, que los educa en la limpieza, los opera y los desinfecta diariamente. Es la responsabilidad social, la imagen de un estado bienhechor, paternalista, preocupado por sus ciudadanos, cuidando de la salud física y mental de los más necesitados. Sin embargo, tras toda esta entrega moral, se esconde un erotismo reprimido a punto de estallar. En la puesta en escena, es un personaje que, de noche y a escondidas, engullirá dulces y pasteles desmesuradamente, como símbolo de una evidente carencia sexual (Folguera, 2010: 50). Paradójicamente, es la única que teniendo un cuerpo completo presenta un erotismo fragmentado y mutilado. Dentro de esta lógica invertida donde el erotismo aflora en el dolor y el sufrimiento, tendrá que experimentar la mutilación física para limpiarse de su suciedad, según sus pacientes. Es

a través del sacrificio que podrá liberarse su peculiar erotismo. Al final de la obra, “La que corre” y “La incurable” deciden mutilar a “La Doctora” para que ya no esté sucia:

*La que corre: Vamos a conocer el cuerpo de la doctora, el cuerpo entero de la doctora.*

*Ella supura babas de molusco por ese agujero, lo he visto. Tiene un clítoris y no está cosida. Se abre. [...]*

*- La que corre se dispone a cortar le el clítoris a la Doctora -*

*Usted también se hincha, usted también se deforma. Usted también sufre la pérdida, también es húmeda, y sucia.*

*Hemos aprendido de usted a combatir lo húmedo y lo sucio [...]*

*Creo que si hasta ahora no nos hemos comprendido ha sido por la pequeña parcela de suciedad que usted llevaba consigo como si fuera un privilegio. [...]*

*Ahora Coimirá sin hacer ruido y a nadie le importará que tú pases. Te has convertido en una de nosotras (Folguera, 2010: 67).*

Cuando comentamos la puesta en escena con María Folguera, insistió en el hecho de que, como el tema tratado era tan duro y crudo, la opción realista estaba absolutamente descartada y que la única salida “soportable”, visualmente, era una estética del cuento en su dimensión casi fantástica e infantil. Así, la autora apostó por una propuesta escénica que, al igual que los simbolistas, hacía hincapié en crear una atmósfera, en este caso extremadamente cargada, al límite de lo asfíxica utilizando elementos maleables, blandos como el merengue o el chicle, materiales que podrían recordar la carne, pero de forma metafórica, al igual que las acciones de la *performer* neoyorquina, Hannah Wilke, que trabajaba con chicle o silicona. De hecho, el uso del chicle como metáfora del clítoris es un guiño a la artista americana, recordando su lucha por los derechos de la mujer; una lucha que las tres mujeres del *Hilo debajo del agua* han abandonado. Han optado por quedarse *ad vitam eternam* en ese hospital rodeado de tentaciones y aislado de los cambios. El rito de la mutilación les ha sacralizado, convirtiendo sus cuerpos en un cuerpo mudo, inamovible como un icono sagrado y erótico por inalcanzable y fantaseado. Las protagonistas, “La Doctora”, “La que corre” y “La Incurable”, han convertido una crónica violenta en violencia crónica donde los límites entre el placer y el dolor se funden para encarnar una manifestación existencial.

### 3. EROTISMO LIMÍTROFE

#### 3.1. Teatralización de la escena

*Perro muerto en tintorería: los fuertes*, de la dramaturga, directora y actriz Angélica Liddell, se estrenó el 8 de noviembre de 2007, en el madrileño Teatro Valle-

Inclán y se mantuvo en ese espacio hasta llegar a cumplir un mes en cartel. Fue la primera ocasión en la que Angélica Liddell fue programada en un teatro público nacional, después de más de quince años de trabajo con su propia Compañía, Atra Bilis Teatro. Esta obra es la primera de Liddell en formato grande, en un espacio escénico de amplias dimensiones, con una escenografía compleja y con un reparto formado por seis actores en vez de los dos con los que contaba habitualmente la Compañía, por lo que con esta creación se abre una nueva etapa en la trayectoria de la creadora.

En detrimento del predominio de recursos narrativos clásicos empleados en trabajos anteriores -como la voz en *off* o la reelaboración de cuentos tradicionales-, esta obra incorpora una minuciosa labor de deconstrucción de un texto de la propia autora, cuya primera escritura databa del año 1999, labor de pulimento que potencia las posibilidades de una escritura ya conscientemente escénica. El texto original, según afirmaba Liddell en una entrevista, pasó de tener “un argumento lineal; daba muchísima información sobre los personajes, estaba todo mucho más explicado” a “quitar informaciones, explicaciones; descompuse los diálogos, separé las réplicas de cada uno de los personajes, hice monólogos con las réplicas... Y decidí destruirla” (Henríquez, 2007: 23). Una reelaboración dramaturgica que busca potenciar las posibilidades performativas del texto, lo que deriva en una poetización de la palabra, que a la postre deberá ser “condición física esencial” (Cornago, 2005: 65) de la materialización escénica. La nueva textualidad se contiene en escena, por tanto, como actos de lenguaje antes que como artificio comunicativo o narrativo. La enunciación de un texto destruido, en muchas ocasiones incomprensible, que obliga a un gran esfuerzo actoral para su enunciación, es a la postre una manifestación añadida a la intensidad corporal de los actores durante el espectáculo, como dirá la propia autora: “La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada” (Liddell, 2002: 132). Esta dimensión corporal, omnipresente en todos los lenguajes de la obra, es la que queremos subrayar también en relación con el erotismo.

El vestuario puede ofrecernos una primera aproximación a la función del erotismo en la representación. Mientras algunos personajes, aquellos que sirven como narradores y están fuera de la acción estrictamente dramática, visten camisetas de equipos de fútbol ingleses y españoles, con clara referencia a una actualidad concreta y fácilmente localizable, por otra parte la indumentaria de los personajes de la fábula tiene una fuerte carga erótica: los femeninos llevarán trajes de princesas y los masculinos batas de

colegio. De esta manera, los vestidos son en un comienzo símbolos eróticos que más tarde se integrarán en la acción dramática, al aparecer la acusación de pederastia escolar o las continuas menciones de abuso sexual a chicas jóvenes. Es fácilmente observable en este elemento el uso simbólico en la conformación de los diferentes tipos de personajes.

Los personajes que pertenecen estrictamente a la fábula se presentan a través de los trabajos que desempeñan, a través del cumplimiento de sus tareas sociales, a través de sus maneras de relacionarse con “la civilización” (Liddell, 2007b: 42); sin embargo la función dramática de cada uno es la de encarnar diferentes deseos reprimidos, los cuales van “a derivar hacia conductas extremas” (Henríquez, 2007: 24). Se trata en todos los casos de desviaciones afectivas nacidas de una obsesión compulsiva hacia sus respectivos trabajos. Cada uno de estos caracteres, de diferente manera, representa diferentes formas de censura en sus sentimientos y deseos. La progresión de la obra presenta en tres partes (“El miedo”, “La conciencia” y “Elogio de lo concreto”) las dificultades de los personajes por ver aflorar sus emociones y deseos, en un tiempo hostil donde “el sentimiento es una de las formas del crimen, / de modo que cualquier persona corriente / siente que puede ser juzgada por sus / sentimientos” (Liddell, 2007b: 58) y donde su libertad personal se ve supeditada a la estructura social del Estado y la Seguridad del mismo, donde cualquier acción inusual puede interpretarse como sospechosa, y por lo tanto incompatible con la “conservación del Estado” (Liddell, 2007b: 37).

Este tema, trasladado a la escena, propicia el tono confesional de los personajes, que explican sus conductas de manera inocente, y en definitiva hablan de sentimientos antes que de sexualidad; así, dirá el personaje del vigilante de arte: “¡Amar el cuerpo de una mujer desbarata cualquier explicación!” (Liddell, 2007b: 42). De la misma forma, los personajes que, en un comienzo se presentaban como individuales y con rasgos codificados, perderán progresivamente ese carácter al exponerse al agotamiento y la intensidad física de la representación, despojándose en muchos casos de sus vestidos para mostrarnos una sexualidad desnuda, desmontando las convenciones del decoro social con respecto al erotismo como juego representacional, finalmente de creación de caracteres tipo.

### **3.2. Corporalidad descubierta**

La subversión de los códigos eróticos y el simbolismo de los acontecimientos narrados aparecen asociados a una intensificación prolongada de las acciones físicas. Al tiempo que pasamos de los códigos del simbolismo representacional a la expresión performativa de una corporalidad desbordante, se produce la transformación del erotismo en sexualidad.

La evolución de los personajes hacia una auto-conciencia, material en tanto que se manifiesta individual y específica, de sus propios deseos sucede progresivamente a un intenso trabajo corporal en la escena: corren hasta la extenuación en círculos, se golpean los unos a los otros, se dejan pisar, repiten continuamente movimientos mecánicos, se tiran al suelo, se levantan, cargan pesadas piedras, se restriegan por el suelo, y llevan a cabo intensas acciones sexuales, como la masturbación y el desnudo violento. Sin embargo, lo que podía interpretarse como un acto de desfogue y expresión de libertad y juego corporal, una muestra de erotismo escénico, no será así. La violencia con la que los actores se ven obligados a repetir hasta el límite los ejercicios físicos demuestra la impotencia de unos cuerpos violentados y castigados, lejos del erotismo complaciente, que han demostrado intensamente el compromiso físico, encarnando hasta el límite la frustración de deseos y sentimientos que reprimían sus personajes, que de alguna forma han somatizado las psicologías de los personajes que interpretan. Llevar al extremo el aguante físico de los actores, doblando el tiempo de una actuación convencional, coloca al espectador ante una disyuntiva que le obliga a decodificar también desde el propio cansancio de atención los códigos eróticos repetidos y aumentados durante la obra. En este punto, cabe preguntarse: ¿consideramos erótica la interpretación de una masturbación o cualquier tipo de violencia sexual? ¿y la propia masturbación o autolesión?

Progresivamente, los cuerpos de los actores se acercan, se tocan, ya no se huyen, lo mismo que los discursos se desarrollan desde mayor frontalidad al público, es también en este momento cuando se rebasan varios niveles de ficción y la escena pasa de erótica y simbólica a sexual. Resumiendo esto, un personaje defiende lo real corporal:

*Lo necesito. Necesito golpearte. Escuchar el ruido que hace un cuerpo contra otro cuerpo. Necesito algo concreto. Algo concreto como el ruido. Necesito que los cuerpos produzcan la verdad. Voy a escuchar el ruido concreto. Voy a golpear un cuerpo concreto (Liddell, 2007b: 70).*

Existen varios momentos en la parte final del espectáculo en los que la obra rebasa estos niveles interpretativos, simbólicos y dramáticos, para introducir diferentes grados de realidad: ya a través de la inserción de acciones performativas, directamente relacionadas con la visibilidad de la sexualidad, o la inclusión del autobiografismo y la ruptura de la actuación por parte de Liddell, quien romperá su representación como actriz para introducir nuevas acciones donde “empieza ella misma” (Cornago, 2007: 150). En un plano sexual muy distinto al erotismo simbólico, a una de las actrices le enyesarán los pies con el fin de dificultar su movimiento, según el modelo de las prácticas del artista de acción Fakir Musafar, y Liddell se masturbará al tiempo que otro actor enuncia el siguiente texto: “Vuestro cuerpo es un simple objeto de / intervención política. [...] Para que el cuerpo sea productivo debe estar / sometido. / Son necesarios la vigilancia y el control” (Liddell, 2007b: 63). También podríamos incluir aquí la automutilación<sup>52</sup> de Lidell en su siguiente espectáculo, *La casa de la fuerza*, del año 2009, cortándose y haciendo sangrar sus piernas; aquí la referencia artística puede rastrearse de las reivindicaciones feministas de la performer Gina Pane. Como se demuestra, todas estas rupturas representacionales surgen como reivindicación de lo real corporal, como manifestación política derivada del uso concreto de la sexualidad.

Como conclusión de la poética de Liddell, dirá Cornago (2005: 69): “La palabra, como el cuerpo, debe ser violentada”, además, aquí hemos mostrado de qué manera el erotismo también es asimilado y utilizado, sobrepasado y subvertido, por la irrupción de lo sexual corporal.

#### 4. CONCLUSIÓN

Cuerpos que son instrumentos tanto de placer como de dolor, frustraciones que llevan a comportamientos límites: una existencia en relación con la sociedad. Es cierto que, entre Liddell y Folguera, constatamos una similitud en cuanto al enfoque dado al erotismo. El erotismo parece imponerse como un fenómeno asimilado mecánica y culturalmente por la sociedad, desarrollado según la posición o la implicación individual dada, como un

---

<sup>52</sup> El trabajo de Angélica Liddell entronca mediante su individualidad con la *performance* de los años 70, así la siguiente declaración de la *performer* Gina Pane sobre sus acciones de automutilación, citada en Lloret (2003: 163): “para mí, que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor”; y por otra parte se dirige a un teatro colectivo donde el trabajo actoral grupal reivindica, a través de su esfuerzo escénico al límite, las preocupaciones colectivas. Sobre el estudio de la autora en el SELITEN@T, puede verse Romera Castillo (2010).

comportamiento sufrido, mutilado, buscado o asumido. Desde luego en el teatro de estas dos mujeres, dramaturgas del siglo XXI, la reflexión sobre la construcción de la sensualidad constituye una herramienta imprescindible para posicionarse frente a las imágenes de uno mismo y frente a los demás.

Angélica Liddell en *Perro muerto en tintorería: los fuertes* nos ofrece un erotismo entre códigos muy diversos, como si de metaerotismo se tratara. Juega con las convenciones teatrales para llegar más fácilmente al inconsciente colectivo y de esta forma proponernos paradojas y quiebres en el uso de los diferentes lenguajes teatrales, que en su converger experimentan con los límites de lo representacional. La presencia de una corporalidad extenuada, revestida de erotismo, intentará desmontar las trabas impuestas por la sociedad sobre los personajes, con el fin de que actúen y se revelen ante el conflicto desde su progresiva consciencia de su fisicidad escénica, volviendo cada vez más difícil la distinción entre actor y personaje. En el teatro de Liddell, estamos ante una escenificación necesaria, comprometida en el uso del erotismo, donde la “batalla en el escenario” (Henríquez, 2007: 27) de los actores concretiza el dolor y la violencia del mensaje social. En definitiva, el cuerpo concreto y escénico como principal y único material válido de verdad erótica.

El tratamiento del erotismo en la obra de María Folguera es muy diferente, aunque el concepto del deseo sea similar. El erotismo está relacionado con el dolor, ciertamente, y además aparece como condición existencial. Sin embargo, en vez de partir de la ficción para llegar a la conciencia del espectador, Folguera parte de lo contrario al utilizar la ficción como medio de reflexión existencial. El teatro de Folguera posee como arma principal el imaginario y lo fantástico del que mira. Es un teatro que sugiere, que juega con el símbolo para remover lo profundo, desenmascarar lo secreto, descolocar lo íntimo. La provocación es sigilosa y la reflexión evidente. Sufro, luego soy erótico, luego existo en sociedad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1938). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. [2011.]
- CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia (1998). *Le féminin et le sacré*. Paris: Broché. [2007]

- CORNAGO, Óscar (2005). “El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia”. En *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Óscar Cornago* (ed.), 18-85. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_ (2007). “Geometrías del exceso (o el rostro del otro)”. *Primer Acto* 318, 145-151.
- FOLGUERA, María (2010). *Hilo debajo del agua*. Madrid: Universidad Complutense.
- HENRÍQUEZ, José (2007). “Una conversación: «Entramos a vivir y morir en el escenario»”. *Primer Acto* 321, 21-30.
- LIDDELL, Angélica (2002). “Llaga de nueve agujeros”. *Primer Acto* 295, 132-137.
- \_\_\_\_ (2007a). “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”. *Primer Acto* 321, 9-18.
- \_\_\_\_ (2007b). *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- LLORET, Javier (2003). “Experiencias del cuerpo (más allá de la piel)”. En *Cuerpos sobre blanco*, José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (eds.), 159-168. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROMERA CASTILLO, José (2010). “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”. En *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, 338-357. Ciudad Real: Ñaque. [Texto ampliado en “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 381-411).]
- RUFFIÉ, Jacques (1976). *De la biología a la cultura*. Barcelona: Muchnik. [1982.]

## II. DRAMATURGOS

### EROS (DES)EMPODERADO EN EL TEATRO MÍNIMO DE JOSÉ MORENO ARENAS

Susana BÁEZ AYALA

*Universidad de Granada / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)*

susana\_baez@yahoo.com.mx

*Los hombres no se han percatado en absoluto del poder de Eros  
(Banquete, Platón)<sup>53</sup>*

El tercer milenio ofrece la posibilidad de visibilizar la diversidad en la interacción humana, acercándonos al hombre de a pie que muestra los heterogéneos y complejos vínculos que se establecen entre los sujetos sociales. José Moreno Arenas dirige hacia este sendero su dramaturgia. Su teatro mínimo ofrece, en lo que Adelardo Méndez Moya ha denominado “pulgas dramáticas”, un picante ardor en el mundo de las ideas a sus lectores y/o espectadores, dando consistencia a una de las inquietudes de Moreno Arenas: crear textos “políticamente incorrectos”.

Siendo uno de los intereses del autor el desenmascaramiento de la sociedad contemporánea, nos proponemos deambular en su dramaturgia por los caminos de un *Eros (des)empoderado* acusado por el dramaturgo; procuraremos señalar cómo las sociedades de forma continuada, en una aparente libertad del erotismo, lo restringen, codifican y anulan. Surgiendo así una contradicción evidente entre discursos y leyes, aparentemente progresistas, y la praxis anclada en el conservadurismo y/o en un posicionamiento acrítico que nos es legado desde los discursos y praxis hegemónicas que configuran nuestras mentalidades occidentales desde hace más de tres milenios.

Una de las formas más novedosas de Moreno Arenas, al mostrar estos mundos anodinos en los que se mueve el ser humano, se materializa en sus textos en la *urgencia*

---

<sup>53</sup> Este trabajo forma parte de la investigación: *El desenmascaramiento del poder en el teatro mínimo y breve de José Moreno Arenas*, que desarrollo para la tesis doctoral en la Universidad de Granada.

humana del encuentro crótico con un otro; ante el fracaso de ello, los personajes recurren, en última instancia, a la crotización de lo inerte, ya sean máquinas expendedoras de cigarrillos y/o mujeres de celuloide. Algunas de las obras mínimas<sup>54</sup> del autor en las que se aprecia esta circunstancia son: *La gata*, *El tropezón*, *El fontanero*, *Las gafas*, *La agenda*, *La cantante* (2003) y *El problema*, *El ménage à trois*<sup>55</sup> (2010). Además de *Las olas* (2011), última propuesta del autor<sup>56</sup>.

## 1. EROS (DES)EMPODERADO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI

PEPICO EL ABANDONADO. – ¡Coño! ¡Hip!  
 (Frotándose los ojos:)  
 ¡Una máquina que habla! ¡Hip!  
 (Hecho unas castañuelas)  
 ¡... Y tiene ganas de ligar conmigo! ¡Hip!  
 (*La máquina*, José Moreno Arenas)

Interesa comenzar por aclarar dos conceptos claves para el presente análisis de la dramaturgia de José Moreno Arenas. Nos referimos a (des)empoderar y crotismo. El primero lo retomamos de la teoría feminista, así como de los estudios que abordan la problemática diversa de grupos marginados; por *empoderar* entendemos la capacidad de los sujetos o grupos marginados de promover, a partir de la autogestión, la plenitud de sus derechos ciudadanos<sup>57</sup>. Partimos entonces de que Eros (pulsión de vida en términos freudianos) ha perdido el poder que su origen le impone: la búsqueda y encuentro de lo vital, lo placentero, no sólo en el sentido sexual, sino en términos lúdicos. En palabras de Bataille (2010), que desarrollamos después, la capacidad de juego entre el ser discontinuo y continuo se halla fracturada.

No son los inicios del siglo XXI los únicos tiempos en los que Eros (dios del amor y el desco) se halla en los espacios de lo humano y el humanismo. Sin embargo, en estos tiempos de crisis económica y social posee rasgos particulares. Al menos el microteatro (pulgas dramáticas) de Moreno Arenas destaca en algunos de estos aspectos. Antes de entrar en el análisis y comentario de estos textos, conviene

<sup>54</sup> En el teatro convencional y breve del autor podemos distinguir otros textos que bien pueden permitir un análisis de la temática que aquí abordamos como *La espinilla* (1998); *El curriculum*, *El safari*, (2004); *La máquina* (2006).

<sup>55</sup> Las últimas dos obras forman parte de la *Trilogía de las pulgas del hotel* (2010).

<sup>56</sup> Obra inédita, leída por Joan Llaneras y Juan Vinuesa en la entrega de los Premios del II Certamen de teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas", en Albolote (Granada), en marzo de 2011.

<sup>57</sup> El diccionario de la RAE lo define en estos términos: "conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida".

acercarnos a Michel Foucault (1992). Tal como señala el filósofo francés, el poder de decisión de grupos o individuos en diversos momentos históricos varía de acuerdo con las tecnologías del poder. Sus conceptos de disciplina como bio-política nos permitirán movernos en estas cuestiones. Por lo primero entiende:

*(Las técnicas de poder centradas especialmente en el cuerpo, en el cuerpo individual. Se trata de aquellos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su subdivisión y su vigilancia) y la organización –alrededor de estos cuerpos- de todo un campo de visibilidad (Foucault, 1992:250).*

De donde el individuo interesa como objeto y no como sujeto. Importa que cumpla con las funciones sociales que se requieren para el funcionamiento de una sociedad basada en modelos económicos y filosóficos individualistas, globalizantes. De ahí, que el concepto de bio-política del poder de Foucault posea relevancia: “procura regir las multiplicidad de hombres en tanto que esta multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales, a los que se puede vigilar, adiestrar, utilizar y eventualmente castigar” (Foucault, 1992: 251).

Por tanto, los seres humanos dejan atrás la individualidad que los caracteriza y con ello la subjetividad erótica (entre otras) que los diferencia entre una u otra cultura y entre uno y otro sujeto. Todo tipo de marcas (de género, clase, etnia, orientación sexual, edad, etc.) pretende ser *normadas* desde estas tecnologías del poder con la finalidad de que los cuerpos sirvan al sistema de poder político y económico en el que se mueven los individuos. Siendo el modelo predominante actual, el neoliberalismo y la globalización, pareciera que lo planteado por Huxley no fuese una narrativa descabellada sino el *mundo feliz* hacia el cual se encamina la humanidad en el siglo XXI.

También Foucault da luces respecto a cómo en diversas épocas las sociedades han codificado la relación del individuo con su cuerpo y por lo tanto con su sexualidad así como con la sensualidad y el erotismo. Los albores del siglo XXI, parecieran romper, al menos en Occidente, con las amarras milenarias de la utilización de la sexualidad tan sólo con fines de reproducción humana. Sin embargo, en la praxis, el erotismo de los cuerpos, el ejercicio de la sexualidad con fines cercanos a Eros, se legisla de forma conveniente para el control que ejerce el Estado a la par que todas aquellas instituciones que determinan esquemas binarios de pensamiento (virtud vs. pecado, por ejemplo). Detrás de una aparente permisividad excesiva o represión absoluta, se encuentran los intereses de quienes ejercen el poder, sea éste del tipo que

sca<sup>58</sup>. Si son los políticos, ganan adeptos al *facilitar* ciertas praxis respecto al ejercicio de la sexualidad; si son farmacéuticos, obtienen beneficios con la venta de anticonceptivos de toda índole o si son médicos, encareciendo la reproducción asistida. Lo cierto es que las sociedades contemporáneas, también, exigen a las personas desde muy tempranas edades que entren en el juego de la erotización de los cuerpos, sobre todo con fines económicos, como señalábamos antes.

Ahora bien, si a Eros nos referimos, los planteamientos de Platón en el *Banquete* nos ofrecen la posibilidad de atestiguar cómo la cultura occidental hegemónica establece la norma, disciplina, en relación a la obligatoriedad de establecermos en parejas heterosexuales<sup>59</sup>. Podría objetarse que en el texto de Platón se valoran las relaciones homosexuales y se mencionan las lésbicas, existiendo una cierta apertura hacia la diversidad sexual; sin embargo, el esquema de relación se conserva. Las posibilidades de lo heterogéneo, que se leen entre líneas en el mito del Andrógino, aparecen clausuradas en las mentalidades bipolares hegemónicas.

De ahí que los individuos se hallan ante una encrucijada que no lleva a ninguna parte. Eros, entendido como el Dios que promueve el amor y el deseo, y como pulsión de vida, ha perdido su poder, su capacidad de acción y decisión. Este inicio de siglo XXI condena el poder de Eros al olvido, entronizándose la condición desventajosa de las personas en un aislamiento, en un entorno de soledad, de miseria en todos los sentidos, no sólo económica -que ya es decir bastante-. El ser humano se halla condenado a mirarse ante el espejo y observar en él su mínima valía. La RAE nos da la siguiente definición para *Eros*: “conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona”. Pero si esos impulsos corresponden a un sujeto marginado, como sujeto desempoderado, la relación con estas pulsiones se tornan más complejas. George Bataille señala: “Si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del

<sup>58</sup> Enrique Mijares sugiere que frente a un tercer milenio diverso: “nos topamos con la reacción, que no solamente se resiste al cambio, si no que, en la ciega defensa de sus intereses hegemónicos, *siempre económicos*, aunque a veces se llamen ideológicos, políticos o religiosos, incluso bélicos en su expresión más radical, se empeñan en controlar al planeta, en globalizarlo a través de la mercadotecnia que monopoliza y manipula los nuevos códigos de lenguaje con tal de mantener vigente el régimen binario que polariza los ánimos, balcaniza las posturas, unifica y cosifica a los seres humanos” (Mijares, 2010: 29). La cursiva es mía, con el propósito de resaltar cómo el interés económico define todas las esferas de la vida humana en los albores de este siglo, lo cual no es novedoso, pero sí más descarnado y evidente que en los anteriores.

<sup>59</sup> Es cierto que Aristófanes señalaba que: “tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, femenino y masculino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo haya desaparecido: el andrógino” (Platón, 2004: 51). Sin embargo, si se trata de parejas homoparentales, los modelos culturales les exigen un comportamiento similar al de las heterosexuales; una de las dos personas debe jugar un rol femenino y la otra un rol masculino tradicional.

goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo” (Bataille, 2010: 15). El francés alude a los sistemas de discontinuidad y de continuidad que el erotismo sugiere como un ciclo de vida-muerte. El individuo es en su soledad discontinuo, pero al procrear halla continuidad; mas el ser que se concibe nace a la discontinuidad.

Ante este esquema de socialización de los cuerpos sexuados a partir del erotismo en las claves antes señaladas, el esquema hegemónico se torna excluyente de todo tipo de diversidad: homoerótica, bisexual, transexual o de cualquier otro tipo. Resultando del mito del andrógino el esquema mental de la necesidad obligada de vivir en pareja, bajo los preceptos del contexto de acuerdo con la deixis de cada individuo, censurando a quienes optan por vivir independientes de dichos vínculos o de establecerlos aleatoria y esporádicamente.

## 2.- LAS “PULGAS DRAMÁTICAS” ANTE UN EROS (DES)EMPODERADO.

ESPOSA: ¡Di la verdad, “follaor de Brenes”...!  
 ¡Esa pelandusca ha pasado la noche contigo en el hotel...!  
*(El fontanero, José Moreno Arenas)*

Conversando con José Moreno Arenas sobre el erotismo en su obra dramática, su primera reacción es de duda respecto a haber integrado esta temática en sus obras; pero una vez que entramos a bordar fino alrededor de sus textos, hallamos que el dramaturgo granadino ha insertado en sus creaciones, como tema ya sea central o secundario el erotismo. La cuestión es que el tratamiento que a la temática le da el autor de Albolote posee la peculiaridad de no llevarnos hacia un ámbito lúdico-tradicional de Eros; los personajes que entablan un vínculo con la continuidad y discontinuidad de la que hablamos arriba con Bataille, suelen mantenerse en los márgenes, siempre ambiguos, de alcanzar el objeto del deseo que los mueve. Sin embargo, la mayor parte de las minipiezas dramáticas del autor poseen de lleno o de forma secundaria un vínculo con esta temática, como lo podemos apreciar en el epígrafe con el que abrimos este apartado.

Las “pulgas dramáticas” ratifican cómo el hombre de la calle se posiciona en el centro de la dramaturgia del granadino. Pero ese individuo anodino, aquí, recibe las luces en el escenario textual o teatral; luminosidad que se transfigura en espejo, en el que encontramos la imagen de cualquiera de nosotros. Según Enrique Mijares:

*El hombre a que se refieren las Pulgas y Monólogos de Moreno Arenas no es esquizoide ni enajenado ni delirante, sino el individuo común, el ciudadano corriente que se sitúa constantemente frente a los dilemas cotidianos sin desdoblarse ni escindirse, antes bien en total congruencia con el punto de vista relativo que, como el péndulo de Foucault, mantiene su ir y venir imperturbable* (Mijares, 2011).

Los personajes de Moreno Arenas asumen, ratifican y reproducen los modelos hegemónicos que sustentan las sociedades globalizadas del tercer milenio. Veamos un fragmento de *Las olas*:

ROMERITO. – ¡No hay derecho!

*(Extremando todas las precauciones habidas y por haber, coge algo del suelo. Se trata de un preservativo usado. La cara es todo un poema.)*

¡Qué asquerosidad! Ni venir a la playa podemos ya las personas decentes, mi Virgencita del Agujijón...

*(Trata de arrojarlo lejos de sí, pero yerra el intento y cae sobre su pie.)*

¡Qué asco, Dios mío...!

*(...Y salta dando un paso atrás.)*

No quiero pensar que mis nietos hubieran llegado antes que yo y...

*(Con el mismo cuidado de la ocasión anterior y el fantasma del asco dibujado en el rostro, vuelve a coger el preservativo y –ahora sí– por fin consigue deshacerse de él con un inmejorable “lanzamiento”.)*

¡Hala! ¡A tomar por culo!

*(...Y se limpia la mano restregándola una y otra vez en el bañador. A un tiempo la voz de un niño llega desde fuera del escenario:)*

VOZ DEL NIÑO. – ¡Mira, mamá...! ¡Un globito, un globito...! ¡Como los que tiene la hermana en un cajón de su armario...!

VOZ DE LA MADRE. – ¡Calla, niño...!

El personaje Romerito se nos presenta en la acotación con tintes grotescos: “Su esperpéntica figura se esconde –por decir algo– tras un bañador más que pasado de moda y una camisa hartamente desaliñada”. Es evidente que el hombre se halla en el rubro de los marginales. Este personaje enhebra en su discurso lo propio de instituciones religiosas (el catolicismo) para desde ese posicionamiento juzgar lo bueno, lo malo, la virtud y el pecado, lo permitido y lo ilegal. El encuentro con el preservativo, da motivo a Romerito –quien además es mayordomo de la Hermandad de la Santa Marcha Romera a la Ermita de la Virgen del Agujijón<sup>60</sup>– a que inicie un monólogo sobre la sexualidad con una disertación moralista, anacrónica, xenofóbica y racista. Expresa el personaje:“(Con la cara de asco que ya conocemos:) ¡Sexo, sexo, sexo...!”. Si ya el retrato que del personaje nos ofrece Moreno Arenas nos resulta chocante, la sorpresa va en aumento cuando, el hombre encuentra un nuevo condón:

<sup>60</sup> Este personaje de la Virgen del Agujijón aparece además en otras obras de Moreno Arenas como en *El cuchitril* (2008).

Esta marca de condones me resulta poco familiar; no es de producción nacional. Si lo sabré yo...

*(Acercándose lo justo para poder leer:)*

Man... Man... Man...

*(Como no puede leerlo, se lo acerca un poco más.)*

¡Mandinga!

*(Que no sale de su asombro:)*

¡Mandinga! ¡Un condón africano...!

*(Dándose un golpe en la frente con la mano que le queda libre:)*

Pero... ¿adónde vamos a llegar...?

*(...Y lo arroja lo más lejos que puede.)*

El fragmento anterior dibuja en breves pinceladas, como señalábamos anteriormente, la mentalidad xenofóbica de este personaje masculino occidental; para quien la otredad (jóvenes o emigrantes) son responsables de la pérdida de la humanidad. Eros se ve aquí desplazado de su poder lúdico, de su juego de continuidad y discontinuidad desde la mentalidad de un personaje marginal que pretende sentar cátedra, como lo dice el mismo texto, desde una doble moral; la cual queda en evidencia en el momento en que nos deja saber su amplia experiencia en marcas de condones españoles. Por si hubiese alguna duda, continúa Romerito “¡No me gusta este incesante goteo de inmigrantes que nos llegan desde el otro lado del estrecho!”.

Aquí, Romerito entra en un tópico tabú respecto al tamaño del pene masculino occidental, que se halla en aparente desventaja en relación con el tamaño del falo de los africanos.<sup>61</sup> Demarcando de esta forma la supremacía que a su juicio debiesen tener los europeos en estas cuestiones. Sin embargo, el autor, expuesto ya el dilema del personaje, le da vuelta a la tuerca y ofrece un elemento más a la tensión dramática. Romerito insiste en que no le gusta lo que traen las olas. Al incorporar el tema de los juguetes eróticos, con el hallazgo de una muñeca inflable que las olas depositan en la playa, con la leyenda “Juguete no sexista”, la reacción de Romerito, sintetiza la que se espera de un “hombre de bien”: repudia al objeto que condensa a los emigrantes africanos, pero utiliza sus cuerpos para la satisfacción sexual:

*(...Y, pícaro, mira con disimulo en todas direcciones para asegurarse de que no es observado. Diligente, arrastrando la muñeca hinchable, se esconde tras la roca que hay al fondo. Pasados unos segundos, jadeos de placer. La voz del niño llega otra vez desde fuera del escenario:)*

<sup>61</sup> En *El fontanero*, la *Esposa* dice respecto al falo del marido: “(Señalando a la bragueta:) ¡...Y yo no sé qué habrá visto esa lagartona en ti...! (Con la mirada puesta en el mismo sitio, en tono despectivo y provocador:) ...Porque eso que llevas ahí colgado dista mucho de parecerse algo al “cipote de Archidona”... ¡Vamos, que ni por asomo...!” (Moreno, 2001: 46).

VOZ DEL NIÑO. –Mamá, yo quiero una muñeca como la de ese hombre...  
 VOZ DE LA MADRE. –¡Calla, niño...!

La obra concluye con un cierre muy lorquiano: el silencio ante la evidente conducta erótica del abuelo. La madre cumple la función de guardiana del orden patriarcal occidental ante la voz infantil. Como Bernarda Alba dice: “¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”. La mujer como se ve juega un rol pasivo desde un orden patriarcal, falocrático.

De este modo, las sociedades occidentales (aunque las de otras latitudes no están exentas) postulan el ejercicio del erotismo como una actividad que debe ocultarse a la mirada y al diálogo, que no puede ser ejercida ni por jóvenes ni por emigrantes (*desempoderados*), que no puede ser dialogada con los infantes (quienes, por cierto, ven y oyen más de lo que muchos quisieran), que los adultos mayores debieran no mostrar el deseo erótico; que los preservativos, así como los juguetes sexuales son objetos de placer que no debieran estar al alcance de todas las personas por igual, aunque en la práctica todo lo anterior posee diversos tintes claroscuros. Además, esa sociedad en la que se mueven los personajes de Moreno Arenas, censura toda diversidad sexual, la famosa Espoda del Fontanero le espeta ante una imagen equívoca: “¡Bisexual de mierda...! ¡Maricón de los cojones...! (Moreno, 2001: 47). Es decir, si ya es condenable para la mujer que el marido pudiera haber tenido relaciones sexuales con otra mujer, lo es aún más la probabilidad de una relación bi/homo/sexual, y de lo lésbico hay un silencio absoluto en toda la obra del autor.

Retomando a Bataille, éste desarrolla el erotismo de los corazones; sugiere que se va más allá del deseo del erotismo de los cuerpos cuando “el ser amado es para el amante la transparencia del mundo (...) el ser pleno, ilimitado, ya no limitado por la discontinuidad personal” (Bataille, 2010: 26). Siendo así, nos hallamos en la dramaturgia de Moreno Arenas con un erotismo que se queda en menos que el erotismo del cuerpo, porque casi siempre perece en el intento.

En la obra: *La agenda* (2003: 59), la posibilidad de la materialización del erotismo de los cuerpos y probablemente de los corazones pareciera realizable. El personaje masculino asume su posicionamiento activo; el femenino juega el rol pasivo, y exalta los elementos de la feminidad convencional en un espacio también convencional: la cama, en donde se presupone el encuentro de *los amantes*. Pareciera que todo marcha sobre ruedas; pero..., y en el pero, se trastoca la realidad, insertándose

en tan breve texto el conflicto teatral: “(Aparece un ACTOR con una agenda en la mano. Advierte que hoy es sábado. De inmediato sale del escenario y regresa rápidamente luciendo como única prenda de vestir unos calzoncillos. Los muestra al público con sonrisa picarona...)” (Moreno, 2003: 59). Al consultar el personaje masculino su agenda, se percató de que hay una equivocación en la fecha y por lo tanto el encuentro sexual-erótico tendrá que ser pospuesto... ambos personajes no tienen más remedio que acatar los designios de una vida programada, codificada, normalizada, como diría Foucault.

*Las gafas* y *El exhibicionista* (2003) -obras que forman parte de *Trilogía mínima de la pícaro sonrisa-* parten del prejuicio social en torno al cuerpo desnudo. La prohibición social de mostrar el cuerpo (el falo) en los espacios públicos o como *voyeurista* (con anteojos especiales) contemplar la desnudez del otro, da pie a ambas piezas mínimas gestuales. En estas dos obras podemos apreciar lo que Bataille refiere respecto a la desnudez, al señalar: “se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una comunicación posible, más allá del repliegue sobre los cuerpos” (Bataille, 2010: 22). Sin embargo, en *Las gafas* los actores deciden jugar al *voyeurismo* con el público, después de haber sido ellos el objeto del deseo del otro desde la mirada. Como en la mayoría de sus textos, el autor deja abierto el final.

La picardía de la sonrisa, codificada como el propósito de realizar una acción para llegar al objeto (ser) deseado con fines eróticos, lleva al lector/espectador a presuponer la desnudez y casi mirar el falo del Exhibicionista. Moreno Arenas, con el ingenio que le es propio, ofrece un final que rompe con el erotismo de los cuerpos o de corazones. El personaje abre la gabardina ante el público y nos muestra desvergonzadamente que: “Viste un elegante traje, con camisa y corbata de seda. Cae el telón” (Moreno, 2003: 61).

El autor entra en la discusión de la pérdida del poder de las personas sobre el erotismo de sus cuerpos mediante el abuso de las restricciones legales que ahora mismo se imponen a los sujetos sociales. Su obra *El ménage à trois* o *El problema* (2010) son ejemplo de ello. En la primera, el Policía se halla ante el dilema de corromperse o hacer cumplir la ley: en lo primero, se integrará en el juego sexual; en lo segundo, seguirá los cánones de la sociedad hegemónica. El mayor acierto de Moreno Arenas es cerrar el texto mientras el personaje duda... allí estamos todos, en la duda cartesiana, como señala Mijares (2011).

Esta obra ha sido llevada al escenario por Alfonso Zurro<sup>62</sup>. En su propuesta inserta varios cambios; uno de ellos colocar a las meretrices en la cama del cuarto del hotel, mientras que el autor señala que se hallan en el cuarto de baño; sin embargo, hay una modificación sustantiva, el final difiere del propuesto por el autor, optando el director por que el Policía se corrompa, al dejarse llevar por la escisión del andrógino que lleva en los genes.

Mientras que en *El problema* (2010), una pareja de jóvenes menores de edad, están en un hotel a punto de entablar relaciones sexuales; ella decide no llevar a cabo el acto sexual, porque al finalizar éste necesita fumar un cigarrillo y al ser menor de edad no podrá hacerlo. El padre de la joven aparece en escena; muy comprensivo ante el deseo sexual de los jóvenes se torna inflexible ante los postulados de la ley del tabaco que prohíben fumar a los menores de edad, no así ejercer su sexualidad y decidir respecto a un posible embarazo.

Podríamos continuar dando ejemplos de los textos en los que el autor entrelaza el erotismo en sus obras, una de ellas por ejemplo, *El safari*, en la que los personajes van de excursión a un país africano para comprobar si realmente existe la pobreza. Allí se encuentran ante un nativo hambriento, quien devora las bragas de chocolate de la mujer; ésta intenta seducirlo, pero al no conseguir su objetivo, acusa al nativo de violador; el marido más que por cuestiones de honor, asesina al hombre por el rasguño que le hace el hombre indígena a la pintura de su carro. Primando de nuevo el interés económico material más que el humano.

### 3. EROS ANTE EL PENSAMIENTO HEGEMÓNICO

La dramaturgia de Moreno Arenas, en relación con Eros, permite retomar el mito de la Caverna de Platón. A decir del filósofo griego, los individuos que se hallan inmersos en ella sólo ven las sombras de los hombres y los objetos que la fogata les permite apreciar. Al sugerir que alguno se aventure a emerger de la oscuridad en la que se encuentra para buscar la verdad, propone un camino unidireccional. El recorrido está

---

<sup>62</sup> Estrenada el 25 de marzo de 2010, formando parte del espectáculo *Día Mundial del Teatro*, en la Habitación 303 del Hotel Casa Romana, de Sevilla, por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con dirección de Alfonso Zurro, durante la celebración del Día Mundial del Teatro, siendo representada también en el mismo lugar ese mismo día cuarenta y una ocasiones. Presentada también en noviembre en Madrid. Cf. La versión en <http://www.youtube.com/watch?v=7HjpoIK4h6s>

trazado a partir de códigos a priori, no es lo diverso lo que se espera que aprecien, sino lo hegemónico.

El teatro de Moreno Arenas ofrece a esos seres sumidos en la oscuridad, que somos nosotros, focalizar la mazmorra en la que nos hallamos, al pretender asumir verdades como la búsqueda obligada de la otra mitad, al asumir el mito del andrógino como la vía para alcanzar la felicidad. Personajes como Pepico, el Abandonao, de *Las máquina*, otra obra clave en esta línea de Moreno Arenas, asumen la necesidad creada por estos esquemas mentales de encontrar su media naranja; en el estado étlico literal y metafórico en el que se halla a falta de una persona a la cual abrazarse como aquellos andróginos divididos por Zeus, este individuo (como nosotros) recurre incluso a una máquina expendedora de cigarrillos para intentar el retorno a la unidad. Los símbolos fálicos en la obra (cigarrillo, manguera expendedora de gasolina) sugieren la posibilidad del encuentro de los cuerpos y de los corazones desde la perspectiva de Pepico, el Abandonao.

El modelo de seres independientes, ocupados en hallar la solución a su problemática personal a partir de las herramientas propias de resistencia de cada individuo, choca con esta insistencia de relaciones de codependencia que sugiere el esquema del andrógino. Enrique Mijares, dramaturgo e investigador mexicano, me sugirió entrelazar el planteamiento del erotismo en el teatro mínimo de Moreno Arenas con estos postulados de la hegemonía que rige a Eros y la manera en que los sujetos interactuamos con él desde posicionamientos acrílicos, en donde las normas del deber ser se imponen a la capacidad humana del libre albedrío. De la dramaturgia de Moreno Arenas, quizá podemos retomar otra idea de Platón: “El que tiene visión de conjunto es dialéctico; pero el que no, ése no lo es” (Platón, 1949: 42).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, George (2010). *El erotismo*. Trad.º de Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets.
- FOUCAULT, Michel (1992). “Del poder de soberanía al poder sobre la vida”. En *Genealogía del racismo. De las guerras de las razas al racismo de Estado*, Tomas Abraham (presentación) y Alfredo Tzeibely (trad.), 147-273. Madrid: La Piqueta.

- MIJARES, Enrique (2010). "El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI". En *Frontera abierta III. Realidad hipertextual del teatro mexicano. Antología personal*, 26-31. Durango: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- \_\_\_\_ (2011). "Pulgas y Monólogos, el universo hipertextual de José Moreno Arenas." Ponencia presentada en el Primer Seminario Internacional de Teatro: "Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas", organizado por Bucknell University en Granada, del 6 al 8 de junio (en prensa).
- MORENO ARENAS, José (2001). *13 Minipiezas*. Prólogo de Adelardo Méndez Moya. Valencia: Ediciones Art Teatral (Colección Autores de Hoy, 4).
- \_\_\_\_ (2003). *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*. Prólogo de Marie-Claire Romero. Granada: Dauro.
- \_\_\_\_ (2010). *Trilogía mínima de las pulgas de hotel*. En *sentido figurado* 3.8, junio-agosto, <http://ensentidofigurado.com>
- \_\_\_\_ (2011). *Las olas*. Lectura dramatizada de Joan Llaneras y Juan Vinuesa, en la entrega de los Premios del II Certamen de teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas" en Albolote (Granada), en marzo (en prensa).
- PLATÓN (1949). "Libro VII". En *La República*, 1-48. Ed.º bilingüe, trad.º y notas de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos..
- \_\_\_\_. (2004). *Banquete*. Argentina: El Cid Editor. [Versión electrónica de la UGR.]

**BUSCANDO A LA BELLA DURMIENTE:  
LO ERÓTICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE  
POR J. LÓPEZ MOZO**

Eileen J. DOLL  
*Loyola University New Orleans*  
edoll@loyno.edu

En su obra más reciente, *La bella durmiente* (2011, sin publicar o estrenar), Jerónimo López Mozo sigue con sus indagaciones sobre la identidad. En esta pieza, el dramaturgo explora elementos psicológicos de un adolescente que, como otro Don Quijote, se crea mediante las historias y las fantasías que ha escuchado y ha leído durante años. Cuando su construcción personal, como príncipe azul posmoderno, se enfrenta con la realidad más erótica que no le interesa, el protagonista busca en otras direcciones. Cada vez se encuentra con perversiones, obstáculos o espacios vacíos. A través de un laberinto tan caótico y fragmentado como posmoderno, el personaje busca a su niña perfecta, inocente y dormida —una muerta aparente— y cuando por fin la encuentra, el momento se le escapa. López Mozo presenta los sueños eróticos y neuróticos del personaje que está a punto de entrar en la madurez, y muestra cómo el choque entre su ideal ilusivo y los aspectos eróticos de los seres que le rodean causa una construcción frágil y antisocial que aboca en la frustración personal.

En primer lugar, el tema pide una interpretación psicológica, en particular, porque los cuentos de hadas casi siempre contienen violencia, elementos oscuros, obstáculos que vencer y estereotipos del papel sexual. El dramaturgo llama la atención sobre este aspecto del tema en sus “Notas sobre este cuento de cuentos para adultos y algunas sugerencias para el maestro de ceremonias”: “Además de criaturas inocentes, hadas bondadosas, laboriosos enanitos, leñadores enamorados de la naturaleza, príncipes bellísimos y reyes justos, siguen deambulando por ellos seres de dudosa moralidad, envidiosos o perversos” (López Mozo). El dramaturgo también revela en sus “Notas” preliminares que se inspira en elementos intermediales, al considerar las novelas gráficas de Max Ernst, una de las figuras fundamentales del movimiento artístico del surrealismo<sup>63</sup>. Esta referencia remite inmediatamente a la subconsciencia,

---

<sup>63</sup> Me imagino que hay mucha influencia intermedial de las *Tres novelas en imágenes*, de Max Ernst, obras escritas entre 1929 y 1934, pero publicadas en conjunto recientemente en España. Desconozco las obras, pero de descripciones y esta nota preliminar de López Mozo, además de su tendencia a incorporar

como tema de interés de los artistas surrealistas, y se enlaza con la misma característica de los cuentos de hadas. Si estos cuentos han durado a través de siglos y siguen cautivando el interés de nuevas generaciones —aun si el interés, hoy en día, puede ser a través de otros medios, como las películas de Disney— seguramente hay unas explicaciones psicológicas. El psicólogo Bruno Bettelheim, acercándose a los cuentos de hadas desde una perspectiva clínica, analiza por qué estas antiguas historias les fascinan a los niños además de ofrecerles recursos para controlar sus impulsos inconscientes. En parte, esta enseñanza incluye el reconocimiento de los peligros de la vida y el lado oscuro de los seres humanos, pero permite la victoria de los *buenos*: “This is exactly the message that fairy tales get across to the child in manifold form: that a struggle against severe difficulties in life is unavoidable, is an intrinsic part of human existence—but that if one does not shy away, but steadfastly meets unexpected and often unjust hardships, one masters all obstacles and at the end emerges victorious” (Bettelheim, 1976: 8). Así parece ser el contexto del protagonista lopezmoziano, el adolescente Francis, quien crece ante los ojos del público en los momentos anteriores a la representación y empieza su historia personal justamente en los umbrales de la madurez.

El contexto entero de la pieza se forma de los cuentos, la escritura y la recitación. La madre le lee los cuentos a Francis cada noche, y, a través de su narración, le infunde tanto los deseos como los límites aceptables; una manera de educación social tradicional. Son los cuentos y los cuentistas del siglo XIX que dan el contexto — literalmente— de la pieza: “Mientras el público accede a la sala, oímos las voces en sordina de Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, la baronesa D’Aulnoy y otros autores de cuentos. Narran el que aglutina y resume los más famosos de los muchos que escribieron” (López Mozo, escena 1). La obra empieza con una combinación nueva de cuentos narrados como fondo de la acción. Este fondo es una construcción basada en la intertextualidad extrema, y las voces flotan en el aire, llenando el espacio completamente. El joven protagonista, sugiriendo paralelismos con el protagonista de la célebre novela cervantina *Don Quijote*, cree encontrar su verdadera personalidad dentro de las narrativas mágicas que le han ocupado el cerebro tanto tiempo. Como Francis se acerca a la madurez a través de los cuentos de hadas, trata de convertirse en un personaje de dichos cuentos. Su propia construcción de identidad se basa en otra

---

imágenes plásticas en sus obras de teatro, sospecho que hay muchos paralelismos más que no puedo señalar aquí.

construcción literaria, y el espejismo le hace emprender un viaje fantástico al mundo fuera de su hogar para buscar a la Bella Durmiente que promete ser su nueva acompañante emocional, reemplazando a su madre (Bettelheim, 1976: 11).

La construcción social que se da en el cuento de hadas consiste en contradicciones o paradojas que no se resuelven, porque, en un mundo mágico, los artifices se esconden tras la magia. De hecho, casi todo es posible en estas narraciones, como comenta Cristina Bacchilega (1997: 9): “We know that in folk and fairy tales the hero is neither frightened nor surprised when encountering the otherworld, receiving magic gifts, holding conversations with animals, or experiencing miraculous transformations”. De manera semejante, don Quijote interpreta el mundo a su alrededor dentro de su perspectiva *loca* o con una lente mágica, explicando su derrota por los molinos de viento, por ejemplo, como una venganza del celoso enemigo mago. Entonces, la primera subversión que hace López Mozo es que el héroe suyo sí se sorprende y se muestra asustado en cuanto se encuentra con algo del mundo de las hadas. Por ejemplo, cuando Francis se encuentra con el Príncipe Azul, no lo reconoce, ni sabe por qué está allí conversando con él:

*FRANCIS.—Perdona que no te haya reconocido. ¿A qué cuento perteneces?*

*PRÍNCIPE.—Soy el príncipe de la Bella Durmiente.*

*FRANCIS.—¡Cielos! ¿No estoy soñando? (López Mozo, escena 10).*

El Príncipe le explica que el paisaje es mudable, que sólo espera la imaginación para fabricar un cuento nuevo (o antiguo), pero Francis no lo puede comprender. Le parece la habitación de la muerte en vez de la imaginación. Este desacuerdo llama la atención del público sobre lo frágil y lo falso de la construcción de identidad del joven protagonista.

Muchas veces hay un desajuste entre lo que entiende el joven Francis y lo que los otros personajes insinúan con sus narraciones. Abundan referencias con interpretaciones freudianas y eróticas. Un ejemplo, entre muchos, es la ya mencionada escena en la que el Príncipe le explica a Francis que el paisaje, aparentemente vacío, realmente está lleno de vida. Francis echa de menos el bosque, con las torres altas, en que espera, durmiendo, a la bella. La conversación incluye otros términos que a primera vista pueden parecer inocentes, pero que remiten a temas eróticos. El Príncipe habla de la montaña en la distancia que se llama La Mujer Muerta; él ha recorrido todos los lugares escondidos de la montaña: “en las cimas y en las suaves laderas. [...] He

recorrido veredas que conducen a espesos bosques habitados por seres ruidosos y hallado rincones húmedos en los que los pies se hundan”. Sigue hablando de su tierra fértil y las “cuevas profundas de las que emana un aliento cálido que te incita a introducirte en ellas” (López Mozo, escena 10). No hay duda para el público de que esta narración habla del sexo, pero Francis todavía no lo entiende por completo. Quizás busca a la Bella Durmiente porque los deseos sexuales del adolescente también duermen. O quizás su modelo de la belleza, con su imaginación infantil y limitada — ¿muerta como el paisaje en que encuentra al Príncipe?— tiene que ser una muerta aparente. La niña muerta que resucita con el beso del Príncipe forma parte de muchos de los cuentos de hadas, y parece simbolizar los deseos masculinos de la mujer ideal: sumisa, bella y receptiva.

Sin embargo, no le interesa mucho al joven lopezmoziano entrar en este mundo erótico cuando tiene la oportunidad en sus sueños. Al principio de la pieza, la Madre le da un beso a Francis y le manda a dormir. La escena 2, “La casita de chocolate”, representa el primer sueño del joven, en el que sueña con la amiga de su madre, dentro de una tienda de caramelos; todos ellos con referencias a partes del cuerpo o deseos sexuales. Lo único que come Francis aquí son los labios de doncella dormida, un dulce que le afecta el futuro y sus deseos más cróticos. Así empieza la construcción de su identidad y de su meta. Mientras Francis paladea más labios de caramelo en sus sueños, entra en la tienda la amiga guapa de su madre, Virma Lapa, que le promete guardar su secreto. La escena cambia y, mientras Francis duerme, entra en su habitación una Niña que le quiere dar un beso. Francis no le acepta la oferta, pero cuando la Niña “se levanta las faldas y muestra, en medio del cabrilleo de enaguas blancas, una rosa roja de papel” (López Mozo, escena 3), Francis de repente quiere ser su amigo.

Otra sugerencia del erotismo encarnado en este momento se destaca cuando la Niña, al despedirse, le contesta la pregunta de Francis de adónde va, con lo siguiente: “Puede que a volar con Peter Pan o a besar ranas. [...] puede que busque al lobo para que me devore” (López Mozo, escena 3). A lo mejor es por eso que la próxima vez que Francis ve a la Niña será en un prostíbulo, y ahora su rosa de papel “está marchita y a su alrededor pululan caracoles gusanos y otras criaturas viscosas, que devoran los pétalos secos” (López Mozo, escena 5). La Madrina le aconseja a la Niña que no pierda su zapato tan a menudo. En vez de entrar en los jugos cróticos y perversos, Francis huye. Pero sigue buscando a la Bella Durmiente, aunque parece que lo que realmente desea es a la Bella que no puede responder al deseo adulto.

En un estudio de los cuentos de hadas posmodernos, Jeana Jorgensen interpreta la erotización de los cuentos tradicionales como una manera de cuestionar los papeles sexuales, poniendo en peligro sexual a una protagonista inocente para mostrar su iniciación en los deseos de los maduros, algo que parece disfrutar: “The innocent initiation tales feature a sexually naïve heroine who, as a part of the plot, is thrust into a sexually charged situation” (Jorgensen, 2008: 29). Por lo que, a pesar del cuestionamiento del papel de la mujer, estos cuentos siguen negando su participación en la acción. Me parece que López Mozo, con su protagonista masculino, subvierte este tipo de cuentos de iniciación para cuestionar el papel sexual del hombre, y puesto que lo más corriente es una *protagonista* inocente, pasiva, que pasa por dicha iniciación, el dramaturgo distancia más al público al hacer una subversión doble: un *hombre* joven e inocente, iniciado en juegos sexuales que *no* quiere aprender. López Mozo también utiliza la ironía al mostrar a su protagonista inocente buscar justamente a la niña tan inocente y pre-iniciada como él: la Bella Durmiente, una criatura con el deseo sexual dormido hasta el momento preciso en que se despierta con el beso del Príncipe. ¿Quién será la “princesa” que despierte el deseo sexual de Francis?

En términos de la construcción de su identidad, Francis sigue adelante, pero siempre da con una mujer perversa que quiere someterle a juegos eróticos en vez de a besos puros. Empieza a buscar a la Bella Durmiente porque, en parte, ésta nunca cambia y nunca juega, porque se queda estática en su cama encantada. Es la única niña que no lo amenaza. Cabe dentro de lo que Bacchilega denomina la paradoja extrema de Blanca Nieves: “By showcasing ‘women’ and making them disappear at the same time, the fairy tale thus transforms us/them into man-made constructs of ‘Woman’” (1997: 9). A diferencia de Francis, que se transforma de niño en adulto —aunque nunca realmente logra ser hombre—, la Bella Durmiente (o Blanca Nieves) nunca cambia. Se muestra, dentro de su narración tradicional, quieta, prístina, casta y dulce; y, además, lo hace, también, mostrando sólo su belleza y sus labios de caramelo, sin las partes eróticas del cuerpo que el niño no quiere aceptar.

Cuando Francis emprende su viaje adolescente, su primer *amor* o interés erótico es su propia Madre, quien le rechaza fuertemente. Pero a la vez que rechaza a su hijo, anima a la figura sacerdotal-angelical (o demoníaca) del Padre Perrol<sup>64</sup>. Francis entra en

---

<sup>64</sup> La descripción de este personaje sugiere la imagen de Max Ernst que sirve de tapa del libro que contiene las tres novelas gráficas de él. El nombre suena al del cuentista Perrault, causando una doble intertextualidad.

la alcoba, mientras el Padre y su Madre hacen su juego erótico y “Al contemplar la escena, se detiene, atónito” (López Mozo, `escena 8). Con esta escena edípica, el dramaturgo subraya el aspecto psicológico de los cuentos de hadas otra vez. La Madre trata de consolarle con explicaciones metafóricas, referidas al padre Perrol, como “un lobo disfrazado de sacerdote” a la manera de los cuentos, y por fin se pinta los labios y le ofrece el beso que antes lo rehusó, pero que ahora Francis no lo quiere, por lo que se escapa corriendo. Como no puede refugiarse más en los cuentos, trata de entrar en ellos de verdad, como personaje, pero en cada intento fracasa. Se arroja del tren y se encuentra con el Príncipe Azul ya mencionado, que le recomienda una visita al teatro para ver una representación de la tragedia de Romeo y Julieta. Otra vez, como don Quijote, Francis no puede distinguir entre la ficción y la realidad e interrumpe la representación para “salvar” a Julieta de la muerte. La actriz, claro está, no quiere tener nada que ver con el loco, que trata de besarle en medio de la representación.

Puesto que su experimento con el arte dramático no le da resultados positivos, Francis busca a su Bella Durmiente en el cementerio. Encuentra al Sepulturero filosófico de *Hamlet* que trata de desengañarle, mostrándole la muerte verdadera: la calavera de una joven muerta. No es la muerta aparente que desca Francis. Éste se retira a una morgue, donde se encuentra con otros personajes de cuentos de hadas: el celador Rumpelstilzchen y la Bruja Gothel. Por fin, Francis descubre a su Bella Durmiente: una muerta que parece dormida. Gothel le ofrece la oportunidad de estar siempre con Germinal, una bella con la que sí puede estar a solas con ella durante una semana sin tocarla ni besarla. La joven resulta ser la hija de la señora Gothel, quien también fue la vieja maestra de Francis, un antiguo blanco de sus chistes<sup>65</sup>. Cuando no puede resistir la belleza de Germinal y por fin se despierta el deseo sexual de Francis, Gothel anuncia su castigo. Francis huye con Germinal, todavía dormida, pero no logra escapar de su propia bruja. Al dejar el cadáver de Germinal, desesperado y vencido, de repente aparece otro Príncipe; besa a Germinal, quien se despierta y sale con él. El contraste final es contundente: los dos varones son construcciones, con una diferencia importante. El Príncipe es “hijo de las palabras con que se escriben los cuentos de hadas”, pero Francis es “El protagonista de un cuento sin pies ni cabeza” (López Mozo, escena 14). Esta vez, a diferencia de los cuentos de hadas tradicionales, el héroe (Francis) no logra vencer los obstáculos para salir felizmente, al final, con la princesa. Hay otro príncipe que se

<sup>65</sup> La llamaban *la mujer 100 cabezas*, otra referencia a las novelas gráficas de Ernst.

introduce entre Francis y su Bella, porque es parte de la construcción tradicional. El momento del premio, de pasar por el umbral de la adolescencia, se le escapa a Francis.

Los protagonistas de Jerónimo López Mozo a menudo son seres en busca de su propia identidad. En esta pieza, Francis trata de construir la suya, teniendo como base los cuentos de hadas, pero sin la posibilidad de lograr la integración de esta ficción con su realidad a causa de la imposibilidad de aceptarse como personaje heroico. Comentando el *El biógrafo amanuense* (2009), otra pieza del mismo dramaturgo, John P. Gabriele recalca que sus personajes son refutaciones de lo absoluto: “Son recordatorios vivientes de la fragilidad de la condición humana, personajes en estado perenne de desarrollo y constantemente, por no decir fútilmente, en busca de sus identidades” (2009: 77). Esta nueva pieza lleva más allá algo que el dramaturgo ya experimenta en *El biógrafo amanuense*: una identidad “más guiada por y arraigada en la invención literaria que la realidad concreta y tangible” (Gabriele, 2009: 78), porque mientras el escritor Posadas se inventa a través de lo que escribe, Francis en *La Bella Durmiente* nunca se escribe. Se fragmenta y nunca logra integrarse completamente en su mundo inventado ni en el mundo de la realidad. Otra vez, las palabras de Gabriele sobre el escritor Posadas se pueden aplicar igualmente a este personaje más reciente: “Es un ser cuyo ‘yo’ termina enmarañado en el flujo caótico que resulta cuando uno se refugia en una ilusión que se impone con más autoridad que la propia realidad” (2009: 81).

Uno de los aspectos más interesantes de *La Bella Durmiente* lopezmoziana es su subversión de las expectativas. Lo que normalmente significa la niña pasiva, estática, que se representa con la Bella Durmiente es el espejo del deseo masculino (Bacchilega, 1997: 29). Pero en esta pieza posmoderna, puede que sí represente el deseo idealizado del adolescente, aunque este no tenga un final feliz, sino que se le escapa la felicidad y solo se desilusiona. En esta re-escritura del cuento tradicional, no es solamente la niña quien se representa dormida física y emocionalmente, sino que el supuesto héroe se representa igual de objetivado. Es activo, pero sin lograr nunca que sus acciones den el resultado que él espera. Francis es un sujeto que también se convierte en objeto: objeto de los deseos lascivos de las varias mujeres con quienes el héroe topa. López Mozo desfamiliariza los cuentos, a su protagonista, a la situación entera, pero lo hace mediante una intertextualidad compleja, mezclando casi todos los cuentos de hadas con un trasfondo surrealista, apoyándose en las imágenes de Max Ernst. Al buscar tanto la muerte aparente en la Bella Durmiente, el protagonista de López Mozo por fin

encuentra la muerte verdadera. Al perder su sueño, al darse cuenta de que toda su vida ha sido una construcción literaria y no *real* (si hay la posibilidad de *realidad* dentro de la literatura), Francis se vuelve anciano de repente:

También se ha transformado el rostro de FRANCIS. Ahora es el de un anciano.  
 GOTHEL.--*Quién eres, abuelo? [...] ¿Has visto a un joven llamado Francis?*  
 FRANCIS.--*Se ha ahorcado en aquel bosque. Pende de una trenza atada a una sólida rama. Sorprendente y desgarrador, ¿no?*  
 GOTHEL.--*Es imposible. [...] Tú eres Francis.*  
 FRANCIS.--*Me ha reconocido al cabo de tantos años.*  
 GOTHEL.--*¿Dónde está Germinal? ¿Qué has hecho con ella?*  
 FRANCIS.--*No lo sé. No recuerdo nada. Tal vez se la haya comido el lobo. ¿O fue a Capercucita? (López Mozo, escena 14).*

Con este final ambiguo, el dramaturgo deja su pieza abierta a las interpretaciones individuales. Francis, una construcción literaria posmoderna, remite a los príncipes azules, pero sin ganar a la princesa. Además, representa a una versión joven y fragmentada de Don Quijote, hombre loco por la lectura que busca su sueño, imponiendo su perspectiva mágica a la realidad de su existencia. Al final, el hidalgo vuelve a la realidad y muere bien, pero aquí no está claro si Francis rechaza sus ideales o simplemente se pone viejo de tanta desilusión con su propia inhabilidad de conseguir el sueño. En vez de besar a la Bella Durmiente, Francis escucha las amenazas de la bruja, y, como consecuencia, pierde su oportunidad de aceptar lo erótico como parte de su naturaleza humana. Esta ruptura entre su ideal y la sexualidad humana destruye su construcción personal tan frágil. El protagonista termina en el vacío, solo, mientras otro lobo *se come* a la niña.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCHILEGA, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf.
- ERNST, Max (2008). *Tres novelas en imágenes*. Traducción de Héctor Sanz Castaño. Girona: Ediciones Atalanta.

- GABRIELE, John P. (2009). "La identidad escindida en *El biógrafo amanuense*." En *Teatro español del siglo XXI: actos de identidad*, Candyce Leonard y John P. Gabriele (eds.), 77-81. Winston-Salem, NC: Editorial Teatro.
- JORGENSEN, Jeana (2008). "Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 22.1, 27-37.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2009). *El biógrafo amanuense*. En *Teatro español del siglo XXI: actos de identidad*, Candyce Leonard y John P. Gabriele (eds.), 85-142. Winston-Salem, NC: Editorial Teatro.
- \_\_\_\_ (2011, inédito). *La Bella Durmiente*.



**EROTISMO Y SEXO COMO METÁFORA DEL PODER EN *LOS ATLETAS***  
***ENSAYAN EL ESCARNIO*, DE SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ**

Juana ESCABIAS

*Grupo de Investigación del SELITEN@T*

juanaescabias@yahoo.es

Resulta gratificante descubrir en el panorama teatral de principios del siglo XXI una producción dramática como la de Santiago Martín Bermúdez (Madrid, 1947), en la que el evidente deseo de su autor de mantenerse fuera de las corrientes dramáticas al uso ha conformado una asombrosa obra caracterizada por su reflexión sobre la realidad del hombre contemporáneo desde formas que no se corresponden con las modas dramáticas del momento. Resulta, asimismo, sorprendente encontrar una obra literaria de contenido político en la que la indagación teórica posee la misma importancia que la elaboración artística, haciendo sucumbir de golpe el tópico sobre la dicotomía entre reflexión política y obra de arte. Esas dos características cimentan la peculiar producción dramática de Martín Bermúdez, Premio Nacional de Literatura Dramática 2006 por su obra *Las gradas de San Felipe* (2005); autor cuyo penúltimo texto publicado, *Los atletas ensayan el escarnio* (2010), será el objetivo de este análisis.

*Los atletas ensayan el escarnio* pasea al lector/espectador por diferentes etapas y episodios de la cruel dictadura que el pueblo español padeció bajo el mandato de Francisco Franco Bahamonde, convirtiéndose de hecho en una profunda crítica a esos cuarenta años de terror y miseria material y espiritual que padecieron las generaciones que nos precedieron. La historia arranca con un episodio profundamente teatral bañado en aires de novela negra: ya en plena Transición Democrática, Anselmo Agudo, hijo del que durante décadas fue médico personal de Franco, acude a visitar al nonagenario cuñado del dictador, Ramón Serrano Suñer, para comunicarle que han desaparecido de su caja de seguridad importantes papeles y archivos testimoniales sobre personas y hechos relacionados con Franco que su padre acopió durante años y posteriormente escondió en un banco.

El encuentro entre el hijo del doctor Agudo, antiguo facultativo republicano que, tras el fin de la Guerra Civil, se puso al servicio de El Caudillo y el cuñado del dictador,

pone en marcha una trama dramática en la que el presente (el aquí y ahora de la entrevista en la que Anselmo Agudo muestra su preocupación por la desaparición de los documentos y su deseo de recuperarlos) trascurre paralela al desarrollo de diferentes episodios del pasado franquista que España soportó durante cuatro décadas, y al retrato de los personajes que sostuvieron aquella situación. Esos episodios deambulan sin orden temporal por la trama, en una sucesión de cuadros que se entretajan en torno a la columna vertebral de la entrevista, y van resucitando ante los ojos del lector/espectador nuestra propia historia, la de aquellos cuarenta negros años de cruel y obtusa dictadura. A través de este recurso se crea una segunda estructura sin unidad de acción, lugar ni tiempo, que va intercalándose con la anterior, de corte aristotélico, y cuya progresión argumental unitaria se establece en torno al momento, enclave y hecho de la entrevista.

Si la primera estructura, que denominaremos principal, está protagonizada exclusivamente por Ramón Serrano Suñer y Anselmo Agudo hijo, la segunda es de formato coral, y en ella intervienen numerosos personajes históricos: Francisco Franco Bahamonde, Luis Carrero Blanco, José Antonio Primo de Rivera, periodistas cercanos al régimen, folclóricas no menos vinculadas al mismo (como Concha Piquer o Estrellita Castro), altos cargos eclesiásticos que bendecían los crímenes franquistas, criados, asistentes... y también el propio Ramón Serrano Suñer en sus tiempos mozos. Dentro de esa estructura coral destacan como protagonistas principales el ya mencionado “cuñadísimo” y José Antonio Primo de Rivera. Ellos son “los atletas que ensayan el escarnio”, dos sensuales y jóvenes varones que mantienen entre sí una relación homosexual, muy activa desde el punto de vista carnal, al mismo tiempo que se prodigan sexualmente en solitario con numerosas mujeres. El apelativo de “los atletas” obedece precisamente a la práctica de la gimnasia-sexo por parte de ambos. Aquí topamos nuevamente con la originalidad que caracteriza a Santiago Martín Bermúdez, ya que utiliza el sexo para cimentar su crítica política, su ataque frontal al horror que fue la moneda diaria de aquella etapa política. Es un sexo que podría ser agrupado por tipologías en tres estratos: en unas ocasiones, es erotismo; en otras, pura sexualidad; y, algunas veces, escandalosa perversión.

El sexo-erotismo como categoría, es el que vincula a José Antonio Primo de Rivera con Ramón Serrano Suñer. Los dos varones simbolizan la relación establecida en el antiguo mundo griego que inventó la Democracia entre muchos aristócratas, hombres culturizados, gracias a la ociosidad, y cuya relación homosexual no solamente no era censurada socialmente (como lamentablemente ha venido sucediendo durante siglos en

todas partes del mundo y todavía hoy sucede), sino que cimentaba su posición social y el acercamiento a la virtud, a través del disfrute del placer y la belleza como vía para multiplicar la potencialidad de los sentidos. En una sociedad misógina, por excelencia, el amor carnal entre iguales apuntalaba su doble superioridad, la de clase y la de género. A ese propósito, el propio autor señala en una de las acotaciones del texto que en sus encuentros amorosos, José Antonio y Ramón se sienten “compinches, señoritos, superiores, imbatibles” (Martín Bermúdez, 2010: 38). Como colofón a esas palabras, se enmarca el primer encuentro entre José Antonio y Ramón, desarrollado al inicio de la obra, en el que, mientras el primero espera disfrutar de una joven muchacha, aparece el segundo, interrumpiendo el privado encuentro para proponerle que hagan el amor entre ellos:

*JOSÉ ANTONIO: Termina de desnudarte y veremos.*

*RAMÓN: Sólo me puedo quitar la piel.*

*JOSÉ ANTONIO: No, que puede servir. Pero quítate la medalla de la Virgen del Pilar.*

*RAMÓN: No puedo. Hice una promesa. No quitármela ni para mear.*

*JOSÉ ANTONIO: ¿Ni para follar con un amigo?*

*RAMÓN: La verás sacudirse en el aire mientras practicamos la gimnasia de los dioses.*

*JOSÉ ANTONIO: No todos los dioses son maricones.*

*RAMÓN: Nosotros, tampoco (Martín Bermúdez, 2010: 38).*

La pura sexualidad es una categoría que en la obra se destina a parejas heterosexuales adultas, se practica con el consentimiento de ambas partes, y habitualmente en el contexto del matrimonio. Está vinculada a la convencionalidad, y para “los atletas que ensayan el escarnio” su práctica es una obligación, una demostración de capacidad, de virilidad, de normalidad. El sexo realizado con la pareja establecida es un barómetro que mide hasta qué punto uno es digno o no de admiración y de desempeñar un cargo dentro de la sociedad. Francisco Franco Bahamonde es para “los atletas” un impotente y por lo tanto un incapaz social y, debido a eso, un individuo despreciable e indigno de gobernar. El “escarnio” al que la obra se refiere tiene como objetivo precisamente a Franco y a su mujer (Carmen Polo), a quienes “los atletas” quieren ir a ver acostados en su cama nupcial para constatar la incapacidad del Generalísimo y celebrarlo con burla. Dice Ramón Serrano Suñer refiriéndose a su cuñado:

*Te diste cuenta muy pronto de quién era el general. Mi cuñado... dicen que es un mediocre. No es un mediocre, para él habría que inventar una palabra nueva. Claro: inferiocre. Es un inferiocre. Es impotente, ¿sabes? Diga lo que diga Ernesto Giménez Caballero, pluma lisonjera que se ofrece en alquiler e inventa que el Caudillo tiene un fallo, qué sabrá Ernesto de falos ni de coños: Yo lisonjeo, y a cambio espero la generosidad del munificente. El Caudillo, mi nauseabundo cuñado, es impotente. Por*

*eso disfruta matando y matando. Firmando penas de muerte, qué gozo, qué ilusión* (Martín Bermúdez, 2010: 76-77).

La tercera categoría de tipología sexual que aparece en esta obra es la depravación, practicada por José Antonio Primo de Rivera, Ramón Serrano Suñer y otros personajes cercanos al dictador Franco con diferentes víctimas. Violaciones sistemáticas por parte de “los atletas” a muchachas púberes e incluso menores de edad, adultas forzadas a la fornicación por estos dos compinches que hacían caer sobre ellas todo el peso de su condición social, exhibiciones homosexuales masculinas ante niñas... Toda una galería de mujeres, adolescentes y niñas aparecen en la obra sufriendo estos abusos de manera directa o en forma de personajes ausentes a los que “los atletas” aluden, en medio de risas y celebraciones, enumerando públicamente sus hazañas como una cuenta más en el collar de sus conquistas y jactarse de la omnipotencia de su estatus. Una gran metáfora del ejercicio del poder se articula en torno a esta perversión practicada contra la colectividad. Nadie puede quedar impune a nuestras fauces, parece ser la consigna de “los atletas”, que, a su vez, simbolizan a toda la clase dirigente franquista. Nuestra dominación, la ejercida por los poderosos contra los oprimidos, es económica, política y social, pero también -añadirían- nos pertenece tu cuerpo, tus propios pensamientos, tu voluntad. Someterte nos divierte y a la vez nos alivia porque es una forma de envilecerte, de que la pureza desaparezca del mundo para que nuestra propia podredumbre se diluya en la putrefacción generalizada, y quede camuflada en ella.

Los ejemplos de esas deplorables prácticas son constantes a lo largo de la obra. Citamos, solamente a modo ilustrativo, la escena segunda de la segunda parte (Martín Bermúdez, 2010: 66 y 67), en la que uno de los periodistas alquilados por el Generalísimo para vilipendiar a la República Española en el exilio, don César, es atendido por uno de sus criados, que le ha traído a su casa a una menor de edad para su *divertimento*, vistiéndosela de rejoneadora:

*ANSELMO: La niña tiene la consigna de quitarse la chaquetilla cuando usted la mire como se mira a las mujeres. Y al quitársela, una bendición de niña medio desnudita de pecho, enseñando las tetas vestida de rejoneadora. Un bocado de cardenal camarlengo. CÉSAR: Un momento. Has dicho enseñando las tetas. No me digas que la niña tiene tetas. Si tiene tetas es que no es niña. Y si no es niña no la quiero. Mira que te lo advertí* (Martín Bermúdez, 2010: 67-68).

O la escena tercera de la primera parte, en la que José Antonio Primo de Rivera está a punto de llevarse a la cama a una muchacha, cuando aparece Ramón Serrano Suñer interrumpiendo la intimidad del momento:

*RAMÓN: Cómo se llama.*

*JOSÉ ANTONIO: No se llama de ninguna manera. Me la manda mi hermano de Jerez. Esa gente del campo no tiene nombre. Están para que te sirvas de ellos.*

*RAMÓN: Te propongo una cosa, primero tú y yo, después nos la follamos los dos* (Martín Bermúdez, 2010: 36).

Las escenas de represión política, los discursos apoloético-fascistas, como el del Cardenal Júcar, que públicamente llama hombre santo a Franco por asesinar a innumerables sospechosos de ateísmo y comunismo y haber limpiado España de inmundicias, y los encuentros entre Franco y sus asistentes, a los que imparte órdenes de una infinita crueldad, se entremezclan con los cuadros de depravación sexual, realizando, a través de la pura oposición de estilos y contenidos, el horror que todos contienen, multiplicando el efecto del espanto, el abuso y la absoluta falta de derechos humanos y justicia que se dieron durante la dictadura franquista.

Los atletas, al ensayar el escarnio, producen un insólito ejercicio de teatro político<sup>66</sup>. No es la primera vez que Santiago Martín Bermúdez escribe una obra cuyo tema y motor es la reflexión política. Su primera publicación teatral, *Carmencita revisited* (1992), ya se desenvolvía en ese código. Martín Bermúdez la define como “alta comedia burguesa para una obra política de la que está excluida toda gravedad, porque de por sí ya tiene lo suyo”<sup>67</sup>. Sus protagonistas fueron la generación que ostentaba el poder en la España de la Transición, por lo que encontramos en la pieza un tono de ácida crítica contra aquella nueva casta que, en nombre de la democracia, buscaba el boato y el *glamour*. La pieza obtuvo el accésit del Premio Lope de Vega en 1989, año en el que el galardón resultó desierto.

*El vals de los condenados* (2004) continuaba con esa tendencia. Finalizada en el año 2001, aunque iniciada en 1991, estaba protagonizada por los escritores Louis Aragon, André Malraux y Pierre Dricu la Rochelle, que aguardaban en una especie de Hades a que la posteridad los juzgara, y realizaban continuas referencias al contexto histórico y político en el que los tres vivieron. A *El vals de los condenados* le siguieron

<sup>66</sup> Y a su vez histórico. Características de esta tipología teatral pueden verse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds., 1999).

<sup>67</sup> La autora del artículo realizó una entrevista a Santiago Martín Bermúdez (el 16 de febrero de 2010), en la que éste le hizo numerosas manifestaciones sobre su producción.

*El tango del Emperador* (2008a) y *La tarantella del adiós* (2008b), que conforman una trilogía política relacionada con lo que Santiago Martín Bermúdez llama la “crisis de la conciencia europea”, parafraseando el título de un libro de Paul Hazard. Mientras *El vals de los condenados* tiene un contexto francés, en el caso de *El tango del Emperador* éste es austro-judío. En esta ocasión sus protagonistas son Joseph Roth y Soma Morgenstern, dos escritores y periodistas judíos de Galitzia (actualmente Ucrania), que escribieron en alemán, y el Emperador Francisco José, en el que los judíos de la época tenían puestas sus esperanzas ante el auge de los movimientos nacionalistas antisemitas. *La tarantella del adiós* se desarrolla en un contexto italiano, sus protagonistas son Angélica y Medoro: ella una aristócrata demócrata cristiana (condesa) y él un partisano comunista (comandante). Su tono es más atrevido, humorístico y surrealista que el de las anteriores.

*Los atletas ensayan el escarnio*, con sus continuas incursiones en la copla, con su estilo trágico-folclórico y su crítica revisión sobre la dictadura franquista, no está muy lejos de otras piezas suyas. Otro aspecto que la asemeja a *La tarantella del adiós* y a sus compañeras de trilogía es que, además de la inclusión de una reflexión política, su autor también ha elegido una forma musical como guía estructural de todo el contenido. En esta ocasión, la forma musical elegida ha sido la copla, a través de la que el autor aterriza en el esperpento, en una crítica llena de acidez, de desmesura, de chirigota hiriente, de chanza malintencionada, y que, amparándose en esa supuesta insustancialidad formal, escupe verdades como puños.

“Distinguido público -explica el autor en el preámbulo (2010: 27) que antecede al inicio del texto- ...dejé colarse a la copla, y la copla me encanalló la musa”. A través de la copla, la obra se vuelve parodia, ironía y sátira, que, como señala Francisco Gutiérrez Carbajo (2010: 16), pertenece “al marco más complejo de lo cómico”. A ese respecto, Santiago Martín Bermúdez reconoce que en ese sentido es profundamente español, y piensa en términos humorísticos, apoyando con su aseveración la apreciación de José Romera Castillo (2010: 57) acerca de que “el humor ha estado muy presente en la historia del teatro, en general, y del español, en particular”.

Ese “encanallamiento de la musa”, al que se refiere su autor, origina la caricaturesca óptica que predomina en el texto. Francisco Franco se nos presenta en él como un palurdo, un cuartelero sin habilidades sociales o culturales de ningún tipo enfrentado a la delicadeza, la elegancia, la erudición y los aires de grandeza del señorito andaluz José Antonio Primo de Rivera y del hijo de la alta burguesía Ramón Serrano

Suñer, dos canallas cuyo único reto vital es demostrarse a sí mismos y a los demás su potencia sexual. “Vamos a ver el contorno”, dice Francisco Franco (2001: 45) en lugar de “el entorno” ante la chanza de todos quienes le escuchan. Su cuñado Ramón, le llama “Paca la culona” (apodo que el *Generalísimo* recibía en la vida real por parte de la legión), mostrando en ésta y otras referencias similares el exhaustivo trabajo de documentación histórica que el autor ha realizado y volcado en el texto. “Matar a un individuo -dice el personaje Francisco Franco (2010: 49)- es un crimen. Matar a siete, un crimen monstruoso. Matar a medio millón, un auto de fe”. Unas líneas más adelante añade: “Además, matarlos sirve para que los que estamos en esto nos unamos frente a los revanchistas: nadie dará un paso atrás sin mí, porque todo el mundo ha matado conmigo”.

Un último elemento conviene destacar a propósito de *Los atletas ensayan el escarnio*, y es la altísima calidad literaria de la obra, en la que el autor no solo hace gala de la extraordinaria tarea documental que ha realizado para volcarla en ella en forma de hechos históricos, sino en el propio uso y dominio del lenguaje. Esta peculiaridad, resulta evidente en toda la producción de Martín Bermúdez, pero especialmente en *Elogio de la cazadora* (2009), *Penas de amor prohibido* (1995) o el *Entremés de los querellantes* (2008c), obras tan distintas en género y propósito y sin embargo unidas por esta singularidad. Diana de Paco Serrano (en Martín Bermúdez, 2001) la encontró también en *Lunas y Dalila y los virtuosos* (2001), manifestando que las obras de Santiago Martín Bermúdez, en sus palabras y sus actos, están llenas de poesía. Respecto a la tarea documental que ampara esta creación de Martín Bermúdez, en particular, cabe añadir que también posee una auténtica capacidad para la contextualización de textos en su ambiente histórico. La misma cualidad puede encontrarse en *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados* (1998), *Garcilaso, coloquio y silencio* (2003) o *Las gradas de San Felipe y empeños de la lealtad* (2005), entre otras. Esa capacidad del autor ha sido ensalzada en varias ocasiones por Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (en Martín Bermúdez, 2005), que califica de auténticas fantasías literarias las obras del autor y señala que para empezar hay que conocer la época, y luego tomar decisiones importantes sobre los escenarios y sobre todo en el tratamiento del lenguaje. A propósito de ambas cualidades, Domingo Miras (2010) ha declarado que Santiago Martín Bermúdez merece el mismo título que el escritor satírico Cayo Petronio recibió de sus contemporáneos, el de *arbiter elegantiarum*, por su acervo cultural y por sus escritos que suelen versar sobre temas escogidísimos de la más alta cultura, tratados con un estilo literario fluido y brillante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2010). *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (1992). *Carmencita revisited. Nosotros que nos quisimos tanto*. Madrid: Ediciones Julia García Verdugo.
- \_\_\_\_ (1995). *Penas de amor prohibido*. Alcorcón: Ediciones del Ayuntamiento del Alcorcón.
- \_\_\_\_ (1998). *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*. Alcalá de Henares: Teatro Independiente Alcaláino.
- \_\_\_\_ (2001). *Lunas o Mujeres enojadas con la luna. Dalila y los virtuosos*. En *Dos historias femeninas* (con prólogo de Diana de Paco Serrano: "Amor, mujeres, muerte", 7-12). Madrid: La Avispa.
- \_\_\_\_ (2003). *Garcilaso, coloquio y silencio*. Batres: Ayuntamiento.
- \_\_\_\_ (2004). *El vals de los condenados*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- \_\_\_\_ (2005). *Las gradas de San Felipe y empeños de la lealtad* (con prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa: "Santiago Martín Bermúdez o el difícil arte de escribir comedias", 9-13). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- \_\_\_\_ (2008a). *El tango del Emperador*. Tarragona: Arola Editors.
- \_\_\_\_ (2008b). *La tarantella del adiós* (con prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa: "La última danza es una tarantella", 9-12). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- \_\_\_\_ (2008c). *Entremés de los querellantes*. *Revista de Anales Cervantinos* XL, 13-28.
- \_\_\_\_ (2009). *Elogio de la cazadora*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- \_\_\_\_ (2010). *Los atletas ensayan el escarnio* (edición de Juana Escabias). Madrid: Huerga & Fierro Editorial.
- MIRAS, Domingo (2010). "El tango del Emperador, La tarantella del adiós, de Santiago Martín Bermúdez". *Las Puertas del Drama* 37, 31-34.
- ROMERA CASTILLO, José (2010). "Sobre el teatro de humor y sus alrededores en los inicios del siglo XXI". En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 51-66. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.) (1999). *El teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.

## LA MEMORIA, LA IDENTIDAD Y EL EROTISMO EN *TODOS LOS QUE QUEDAN* (2008), DE RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

Alison GUZMÁN  
Providence College  
aguzman@providence.edu

En la primera escena –titulada “Presagios”– de *Todos los que quedan* (2008)<sup>68</sup>, Raúl Hernández Garrido destaca, con lirismo habitual en su dramaturgia, la manera por la que la fotografía constriñe violentamente la memoria histórica:

*Una cámara y un fusil.  
La cámara congela al ojo.  
Dispara.  
El fusil escupe y las balas  
silban alrededor de la cámara.  
Dispara.  
Dispara.  
Dispara.  
[...]*

*5 de septiembre de 1936  
Cerro Muriano, Córdoba.  
Lo que el ojo no ve. Lo que la cámara capta* (Hernández Garrido 2008: 3-4)<sup>69</sup>.

Paralelo al Cliente ciego, que viola con su cámara el cuerpo de la prostituta, protagonista de la obra breve *La persistencia de la imagen* (2003), la foto icónica de Robert Capa a la que hacen referencia estos versos documentales, se trata, en rigor, de una suerte de tropelía a la memoria histórica, entendida esta como el recuerdo que tiene un grupo social sobre un pasado particular, así como el aprendizaje, valores y sentido de identidad basados en esa evocación (Halbwachs, 1992; Winter y Sivan, 1999).

En virtud de tal comprensión dinámica de la actualidad, en la que llevamos a cuentas reminiscencias mutables del pasado, una foto no resulta capaz de captar el ayer en todas sus vertientes. Hasta lo puede adular. Conforme señala Hernández Garrido, al poner de relieve lo esencial de *La cámara oscura*, de Roland Barthes, la fotografía pretende “suplantar el hecho” y “llegar a plantear para el sujeto situaciones de enajenación, de contradicción de eso que la cámara capta con lo que el sujeto recuerda que ha vivido” (Henríquez, 2008: 65). Bajo este aspecto, la aserción al final de *Todos*

<sup>68</sup> *Todos los que quedan* fue una segunda versión de un encargo para la clausura en el Alfil del Teatro por la Identidad 2007, que debía versar sobre la Guerra Civil. Se estrenó, en versión limitada, el 18 de noviembre en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

<sup>69</sup> A partir del siguiente párrafo, todas las citas provenientes de *Todos los que quedan* provienen de la versión manuscrita que me facilitó gentilmente el dramaturgo.

*los que quedan* que el miliciano Borrell, el protagonista de dicha foto emblemática, había posado, a petición de Capa, para la misma antes de iniciar el combate en el que moriría de verdad, sirve para de-construir este icono de la Guerra Civil Española. Así y todo, se puntualiza que la muerte de la mujer de Capa, durante el conflicto de 1936, ha brindado una suerte de autenticidad emocional a esta foto impostora: “Por encima de la propaganda, esas fotos son las de un ojo herido y en tensión, a punto de estallar, al igual que sus retratados están a punto de morir bajo el fuego y la munición” (95). La aflicción del fotógrafo, pasada por el tamiz de la lente, convierte, hasta cierto punto, a este testimonio en un fiel reflejo de la cruda tragedia colectiva, y lo que es más, las poses agonizantes de los milicianos con frecuencia vaticinaron muertes verídicas —como fue el caso de Borrell— durante las batallas posteriores.

A diferencia de las fotos y otros documentos que procuran atajar la naturaleza evolutiva e imaginaria de la memoria histórica y volverla estática —que intentan convertir la memoria comunicativa en una cultural, si usamos los términos de Jan Assman (1995)—, Raúl Hernández Garrido resalta lo elusivo e inasible de la remembranza y la identidad en esta obra de intriga, en la cual el pasado de la protagonista, ficticia e intrahistórica, se va desvelando de manera semejante a las capas de cebolla que se pelan metafóricamente en la novela autobiográfica de Günter Grass. Como Psique fue apartada de Eros hasta cumplir cuatro tareas peliagudas, el personaje de la Mujer —cuyo nombre genérico sugiere su carencia de identidad propia— en *Todos los que quedan* se ve impelida a abandonar a su pareja, Alberto, para emprender una tarea espinosa, la búsqueda de sus orígenes escurridizos, tanto particulares —no conoce a su Padre— como colectivos. En concreto, busca a su Padre desconocido cuya muerte presuntamente se relaciona con la lucha caimita española y el internamiento de los exiliados en los campos de concentración nazis. Así, con su identidad enredada en un laberinto hermético de olvido colectivo e identidades yuxtapuestas, la Mujer emprende un periplo investigativo hacia una memoria enmarañada, fantástica, erótica y espeluznante de su pasado personal y colectivo que amenaza con usurparle la concentración y la identidad por completo, por lo que se ve obligada a prescindir del amor con su novio Alberto.

Mientras se adentra en dicha búsqueda enredosa, la Mujer no podrá disfrutar del amor, una condición que, según Octavio Paz —y otros pensadores como Ortega y Gasset, Rougemont, Stendhal—, acapara toda nuestra atención y entusiasmo (Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, 1993). En este sentido, nada más terminar el monólogo-

reminiscencia, en el que la protagonista asegura haber recibido una carta del gobierno alemán, alegando que su Padre había sobrevivido un encerramiento en Mauthausen, prosigue esta acotación: “*Ana y su pareja. Una relación que se rompe. El comienzo de la búsqueda*”. La Mujer y Alberto acometen entonces una “lucha a muerte entre dos personas que parece imposible que sean amantes. Que parece imposible que aún se quieran. Los cuerpos se enlazan en la lucha, y el sexo les une al tiempo que sus palabras les separan” (Hernández Garrido, 2008: 30). A esta encarnación de la pugna sempiterna entre Eros, símbolo de la vida, y su hermano Thánatos, la pulsión de la muerte arrojada en una oscuridad escalofriante, alude Hernández Garrido quizá con el título de esta escena: “Oscuridad”. Ahora bien, la Mujer no resulta capaz de convertir dicho rito carnal en amor verdadero, porque su atención y entusiasmo se encuentran canalizados en la búsqueda de su progenitor. Y es que, según Octavio Paz, la unión erótica representa un enlace en el que se pierde la identidad. El amor verdadero, por añadidura, destruye el dualismo y funde las dos identidades en una sola (Paz, 1993: 207). La Mujer, sin embargo, no posee una subjetividad ni para ceder ni emparejar con la de Alberto porque se encuentra aún pendiente del hallazgo de sus raíces.

De nuevo, en la escena “Final del camino” la protagonista emprende la lucha ritual entre Eros y Tanatos, pero esta vez dentro de su mente. Sublime y eróticamente, en una escena epistolaria destinada a Alberto, y redactada cuando se encuentra muy próxima a los rastros primarios de su progenitor, la Mujer describe sus emociones efusivamente:

*La lucha que sostengo contra mí misma es brutal. Logro, aunque sea a duras penas, reprimirme tanto como para no desearte, para desear que seas mío por encima de todo. Yo no puedo más y te voy a decir que te quiero. Te amo. Te deseo. Te sigo queriendo, amando, deseando. Te amo. Te amo. Te amo. Por eso, no soportaría que te hundieras en el agujero que he creado con mi tozudez. Pero te deseo. Te deseo, te deseo. Deseo la fuerza de tus brazos, lo aspereza de tus besos, el peso de tu cuerpo. Tu boca, tu aliento [...] Lucho otra vez contra mí misma y venzo y al vencer soy derrotada. Al ganar, lo pierdo todo. Tienes que ser libre de que yo te ame. Sigo con mi búsqueda, en un laberinto dentro del cual me pierdo más y más. Me había propuesto no hablarte ni escribirte hasta haber logrado con éxito mi objetivo, o hasta haber fracasado completamente. Necesitaba llegar al final antes de que volvieras a saber de mi paradero. No quería condicionarte con ninguna de mis preocupaciones. Apurar hasta el final sola esta obsesión, y luego acercarme a ti con los brazos levantados y las manos abiertas, y entonces dejarte entera libertad para despreciarme o aceptarme de nuevo. [...] Pero hoy más que nunca añoro tus brazos, y me muero por estar a tu lado (80-81).*

Naturalmente, la Mujer sabe que necesita empaparse en sus raíces para precisar su identidad, pero, por otro lado, le seduce la posibilidad de perder su subjetividad en un

amor profundo, sobre todo en este momento en el que se siente abrumada por las historias trágicas que ha desterrado respecto a la crueldad de Mauthausen, los judíos asesinados en las duchas, y los niños españoles robados de sus progenitores.

Al mismo tiempo, gracias a sus fantasías sobre la figura paterna desconocida, la Mujer padece una especie del complejo de Edipo femenino<sup>70</sup>, por lo que se obsesiona con el padre enigmático, cuya identidad sigue esquivándole. De ahí su reclamo al Viejo que termina de este modo:

*Mujer: Usted no es Juan Cerrada. Es un impostor.*

*(Mauthausen.)*

*Viejo: ¿Por qué escondes tu nombre? ¿Hay algo desagradable en tu pasado que hasta una guerra o un infierno como éste no llegue a borrar? ¿Quién es ese Juan Cerrada realmente?*

*Joven: Soy yo. Yo.*

*Viejo: Deberías tener cuidado con los gritos.*

*Joven: ¿Gritos?*

*Viejo: Por la noche, aúllas como un loco, y a voces chillas que tú no eres Juan Cerrada. Que no has luchado en la guerra con ningún bando. Que no eres como los que están aquí. Que deberían de soltarte, que todo ha sido un tremendo malentendido. Ten cuidado con los nazis. No soportan un error de registro. Y tienen una forma dura y seca de eliminar fallos como estos (67).*

Por lo visto, su padre tampoco se llamaba Juan Cerrada en realidad. Nuevamente, en la escena denominada “Juan Cerrada”, el Viejo discute la identidad verídica de la persona que se ha valido de este nombre:

*Viejo: He sido Juan Cerrada durante mucho tiempo. He defendido ese nombre con más fuerza que el mío. Juan Cerrada nunca existió. Fue simplemente la fantasía de una muchacha solitaria en mitad de la guerra.*

*Joven: Yo soy Juan Cerrada.*

*Viejo: Fuiste Juan Cerrada y yo lo he sido y lo soy contigo.*

*Joven: ¿Quién eres tú? ¿Quién soy? (86).*

Aprovechándose de una pregunta que recuerda la repetida por el Padre de *El tragaluz* (1967) —“¿Quién es ése?”—, el Viejo, el Joven y la Mujer discurren y preguntan

<sup>70</sup> El complejo de Edipo es un trastorno psicoanalítico en el cual el joven se enamora de su madre y puede desarrollar sentimientos hostiles hacia su padre. Por extensión, el complejo de Edipo femenino, o complejo de Electra, como lo llamó Jung, se refiere al enamoramiento por parte de una joven hacia su padre acompañado, con frecuencia, de celos hacia la madre. Habría que puntualizar que, como señala el propio Hernández Garrido, Edipo fue adoptado, por lo que no se entera jamás de sus orígenes, los cuales se vuelven trágicamente contra él (Henríquez, 2001: 16). La Mujer de *Todos los que quedan* tampoco sabe quién es su Padre, pero sus averiguaciones en cuanto a su identidad le ayudarán a llevar a cabo una vida más plena.

una y otra vez sobre la identidad de Juan Cerrada, un nombre que tiene muchos sentidos divergentes según quién lo pronuncie. Con respecto a la madre, encarna sus fantasías eróticas; para la Mujer, su padre ilusorio; y en lo que se refiere al Joven y al Viejo, una identidad suya que oscila entre la de un verdugo o traidor y la de un una víctima o un héroe. Para el lector, puede que represente a “esos 5000 mártires” y “2300 supervivientes” españoles que fueron encerrados en los campos de concentración nazis, cuya memoria “en España aún hoy no se ha honrado” (96).

Parafraseando a Lacan, si la madre reniega de, o descalifica, la imagen paterna — figura clave para confirmar la subjetividad del niño dentro de una articulación cultural—, el crío no suele concretar una representación determinada de la figura paterna en su imaginario. En consecuencia, la progenie concebirá a un progenitor quimérico que habitualmente se diferencia del auténtico (Lacan, *La familia*, 1978). En resumidas cuentas, es precisamente el esmero con el que su madre suprimía todo recuerdo de su padre, además del enfado con el que respondía a cualquier intento de saber de él, y los subsiguientes ensueños de la hija en torno a su padre, los que le impulsan a ésta a emprender una travesía por España, Francia y Alemania en pos de la estela inaprensible del padre ignoto. Conviene destacar, de igual manera, que algo parecido puede suceder con la memoria histórica, sobre todo con la que pertenece a la *contra-memoria*, es decir, las retentivas clandestinas que no coinciden con la memoria colectiva oficial (Nora, 1989). A falta de símbolos compartidos en los que posar, ésta tiende a escindir en historias inconexas y dispares que se vuelven, a menudo, míticas —a diferencia de la memoria colectiva oficial, la cual disfruta de una unidad amplia del discurso—.

Por otro lado, en una escena metateatral, la protagonista hace el papel de su madre, de recién casada, pudiéndose acercar y conocer mejor, a través de una mezcla de evocación e imaginación, a sus progenitores. Como ocurre a menudo en *Todos los que quedan*, la Mujer inicia la escena llamada “Soledad” con un soliloquio en el que narra sus recuerdos y fantasías desde el primer tiempo dramático: la democracia. Acto seguido, estos se convierten en una analepsis dramatizada de la época de la Guerra Civil, caracterizada por su tono narrativo y trágico:

*Mujer: Me imagino a mi madre. Una muchacha en medio de la guerra. Una joven, casi una niña, como muchas otras tantas. Me imagino una mujer joven, sola, a la que su novio la ha dejado para ir al frente. Me la imagino en su casa, contando inútilmente los días que quedan para el día de su boda. Asomándose a la ventana y mirando el horizonte, escuchando unos pasos que no se acercan. Me la imagino abriendo el armario y cuidando de su vestido de novia.*

(El pasado. El Joven, con la Mujer, que hace ahora de Esposa.)

[...]

Joven: *¿Te conozco?*

Esposa: *Sabes que no me gustan las bromas. Soy tu novia, tu prometida. Y mañana ya seré tu esposa. Has venido. Nadie me creía. Se reían de mí, como si fuera una pobre loca. Por confiar en que vendrías para el día de nuestra boda. El día que fijamos antes de esta guerra estúpida. [...]. Por la mañana, llamarán a la puerta, y aunque no quieras abrirles, la descerrajarán e irán a por ti. Preguntarán por tu nombre.*

Joven: *¿Qué nombre?*

Esposa: *Por tu nombre, el nombre con el que te has casado, el nombre con el que yo te llamo.*

Juan Cerrada.

Viejo: *Juan Cerrada.*

Joven: *Yo no me llamo así.*

Esposa: *Ese es tu nombre. Ese es tu nombre y yo lo lloraré y lo gritaré con dolor cuando te lleven. Ese es tu nombre y yo lo repetiré toda mi vida. Y lloraré por tu nombre cuando pasen los años y no hayas vuelto (48-49).*

Más que una analepsis, en esta escena se trataría de una aglutinación teatral de tiempos e identidades, dado que la Esposa-Mujer se vale de la retrospectiva para vaticinar el futuro y acentuar el simbolismo del nombre Juan Cerrada, aparte de que un personaje procedente del primer tiempo dramático, el Viejo, también interviene en tal dramatización imaginada del pasado. Este montaje metateatral, que le brinda a la Mujer la posibilidad de comprender las pulsiones y móviles de su madre, nacería, a buen seguro, de una suerte de *post-memoria*, un término acuñado por Marianne Hirsch (1997) para referirse a evocaciones traumáticas experimentadas por los descendientes de víctimas, incluso si éstos no han vivido en carne propia el hecho traumático y sus padres no les han hablado del mismo de forma explícita.

Cabe añadir que, al describir la susodicha escena nupcial, el Joven marido, en una analepsis que tiene lugar en el campamento de Mauthausen, le infunde una connotación sexual y deseo erótico pronunciados:

Viejo: *Esa mujer. Ésa de la que me hablas todas las noches. Ésa con la que comiste cerezas. ¿Cómo se llama?*

Joven: *Margarita.*

Viejo: *Gretchen.*

Joven: *Margarita. No lo confundes todo con tu idioma.*

Viejo: *Pero cuéntame lo bueno. ¿Tenía un par de buenas?*

Joven: *Eh, boche. Estás hablando de mi mujer. De mi esposa.*

[...]

Viejo: *¿Te casaste sin conocerla y sólo estuviste una noche con ella?*

Joven: *La conocí un día, me casé con ella al día siguiente, y al siguiente me detuvieron, y aquí estoy. Y ahora quiero irme de aquí y volver (65-66).*

El deseo sexual y fijación erótica del Viejo y el Joven se originan, de seguro, en la falta de mujeres en los campos de concentración, en los que los presos fueron separados según su género. Es curioso que los internos relacionen, en algún sentido, dicha carencia con la de la comida, que también caracterizaba los campamentos regidos por los nazis. Por así decirlo, los dos compañeros manifiestan su avidez alimenticia de forma erótica. Mientras que el Viejo declara apetitosamente: “en mi tierra lo que se dan bien son los albaricoques. Jugosos, dulces, carnosos”, el Joven susurra con fervor: “Te hablo de cerezas y de los labios de una mujer comiendo las cerezas. Te hablo de unos labios que han perdido el color pero que con las cerezas parecen recobrar su vitalidad” (72).

Asimismo, el estilo vanguardista con el cual Hernández Garrido dispone de los personajes, el lenguaje, la página y el diálogo, sobre todo en la primera escena “Presagios”, se asemeja, en cierto sentido, a una ansia erótica. En dicha escena, varios poemas experimentales son colocados en la parte inferior, superior, derecha y/o izquierda de la página del texto teatral<sup>71</sup>, interrumpiéndose, y tomando formas singulares en las que hasta se parten las palabras, como para expresar la fragmentación de la identidad a raíz de la memoria ignota. Es como si, a lo largo de esta escena, los dos protagonistas, la Mujer y el Viejo, amén de otro personaje indeterminado que desvela datos documentales, lanzaran sus soliloquios líricos –escritos en itálicas porque corresponden a sus pensamientos– en busca de quien los encuentre y los convierta en diálogo y, por ende, en memoria social. Como apunta el propio dramaturgo en una entrevista con José Henríquez (2001: 18), sus personajes son, en realidad, “más conciencias que personajes”, por lo que el director de la película *Si un día me olvidaras*, Carlos Rodríguez, deduce que las piezas de Hernández Garrido erigen, aparte de un espacio “real”, otro “espacio mental”. Los soliloquios-pensamientos pertenecen, por lo común, a dicho espacio imaginativo. A partir de la segunda escena, sin embargo, el ambiente dramático permuta de uno etéreo e intuido a uno más comunicativo, aunque igual de lírico y enigmático, hasta en las acotaciones. A título de ejemplo cito esta didascalía de la escena “Umbral”: “En el patio de una institución para mayores, Manuel Dueñas emborriona el resto de su vida con jirones de su pasado” (12). En resumidas cuentas, todo ello constituye otra faceta de la dramaturgia de Hernández Garrido que la acerca a la erótica verbal sobre la que versa Octavio Paz en *La llama doble; el amor y el*

<sup>71</sup> Cabe señalar que Hernández Garrido incide en la importancia, junto al montaje, de la lectura de textos teatrales, ya que el teatro también es un género literario (Ángela Monleón, 1995: 56).

erotismo (1993)<sup>72</sup>. De acuerdo con el literato mexicano, la imagen y el sonido poéticos crotizan al lenguaje y al mundo por acoplar realidades discordes en sus metáforas y sonidos afines. La imaginación es el agente, tanto del erotismo como de la poesía (Paz, 1993: 40), y, por añadidura, del teatro, cuyo éxito depende de su capacidad de convencer al público sirviéndose de la ilusión.

De hecho, varios elementos de *Todos los que quedan* gozan de resonancias de la novela y película célebre sobre la memoria histórica de la Guerra Civil, tituladas *Soldados de Salamina*. Entre ellos, cabe indicar las pesquisas, a menudo infructíferas, por parte de un joven acerca de la memoria histórica testimonial, la defensa por parte de los mayores de su derecho de guardar silencio y/o facilitar sólo cierta información sobre el pasado, aparte de la carencia, en gran parte, de maniqueísmos, el estilo de intriga, y la coincidencia temática. Igual de obstinada que la protagonista de la película *Soldados de Salamina*, la porfía de La Mujer de *Todos los que quedan* termina atizando las cenizas de la memoria del Viejo. El espectador-lector se va percatando de que El Viejo es, supuestamente, un alemán que se ha apropiado del nombre de su compañero, Juan Cerrada, tras su muerte en Gusen. Paulatinamente, el lector-espectador se entera que la *hamartía*, o culpabilidad trágica, le había motivado al Viejo a mudarse precisamente a una vivienda con vistas a un *lugar de la memoria*, como denomina Pierre Nora, a los sitios simbólicos que dejan rastros de una memoria trágica colectiva (*Between memory and history*, 1989). En este caso, el *lugar de la memoria*—el camino desierto en el que, junto con otros soldados alemanes, el Viejo había disparado a mujeres y niños inocentes antes de insubordinarse al mando del ejército invasor durante la Guerra Civil Española—se ha convertido en un sitio anónimo que pertenece a la susodicha *contra-memoria*. La memoria social de los atropellos cometidos contra los vencidos fue suprimida a lo largo de la dictadura franquista y la transición política, con lo cual ha sido resguardada a hurtadillas únicamente por los allegados de las víctimas, así como uno que otro agresor arrepentido como el Viejo. A pesar de encerrarse en casa, este testigo de varios infiernos no puede desprenderse de las evocaciones traumáticas, asociadas tanto a la época en la que hizo de verdugo en la lucha de 1936 como de víctima en Mauthausen.

---

<sup>72</sup> Según Octavio Paz, el amor y el erotismo gozan de una relación estrecha, ya que el erotismo nos permite trascender la soledad fugazmente, mientras el amor lo hace por un período más dilatado e intenso. El erotismo es aceptación y el amor elección que traspasa al cuerpo deseado y penetra al alma, a la persona entera. Paz recurre a una metáfora para describir la relación entre el amor, el erotismo y el sexo: "el sexo es la raíz, el erotismo el tallo y el amor la flor" (Paz, 1993: 37).

Como deja entreverar-Hernández Garrido, el Viejo carece, por lo general, del maniqueísmo que caracteriza con frecuencia a los protagonistas de las obras sobre la conflagración civil. En este sentido, el dramaturgo asegura escribir un teatro de “complicidad, de comprensión” más que de denuncia, ya que “si no se da, la catarsis es imposible y nos quedamos en el panfleto. A estas alturas, y tal como está el mundo, ya no se puede sostener que el malo es siempre el otro [...] Todos somos personajes de la historia” (Henríquez, 1995: 56). En efecto, el Viejo, este hombre que mató a españoles inocentes por no rebelarse contra el mando alemán hasta finalizar la batalla, también entabló una amistad solidaria con Juan Cerrada durante la situación límite de su reclusión en Mauthausen. De ahí, que discute con la Mujer, quien, al desconocer la realidad bélica tiende a soltar discursos bonitos sobre el pasado desde un prisma maniqueo:

*Mujer: Usted vivió una guerra, y al parecer luchó con la República. Por la libertad.*

*Viejo: ¿De dónde ha sacado esa conclusión?*

*Mujer: Al estar en Mauthausen...*

*Viejo: En la guerra civil uno luchaba donde le tocaba y le ponían un fusil en las manos, la decía, apunta allí, que ese es el enemigo.*

*Mujer: Pero al final le tocó sufrir la suerte del vencido.*

*Viejo: En una guerra no hay vencedores y vencidos. Todos son perdedores (46).*

Al fin y al cabo, todos los que participaron en la Guerra de 1936, y cualquier otra guerra, padecen sus secuelas nefastas de un modo u otro. Gracias a una mezcla de elecciones, destino, fantasías y hechos, cada individuo va forjando una identidad heterogénea en la que desempeña varios papeles.

Mientras el Viejo se supone hostigado, juzgado, y malentendido por la Mujer, las conversaciones que entabla con el redivivo del Joven atestiguan la bondad auténtica de este antiguo integrante del ejército alemán. Debido a que el Joven ha cobrado vida teatralmente en función de la memoria del Viejo, puede comunicarse únicamente con éste. Entre ambos se produce un desajuste temporal al principio de su encuentro, parecido al que se crea entre Carmela y Paulino en la obra célebre de José Sanchis Sinisterra. Por una parte, el Viejo recuerda el campamento de la muerte en voz pasada, y por otra, el Joven se dirige a su compañero desde el tiempo de la analepsis. Acto seguido, el Joven ingresará en el primer tiempo dramático del Viejo:

*Viejo: Sobreviví a Mauthausen. Allí estuve recluido, con judíos, polacos, con alemanes. Todos estábamos bajo el cuchillo implacable de los nazis. Y los españoles también.*

*Joven: ¿Estoy vivo? ¿Por qué esta oscuridad? ¿Sigues vivo? Escucho tu respiración. Estás ahí. Háblame. Dime si yo también sigo vivo.*

*Viejo: No hay nadie. Sigo aquí, solo. ¡Sólo!*

*Joven: Vas a despertar a todos con tus gritos. Calla o vendrán a por nosotros.*

*Viejo: Sigo gritando en mis pesadillas, todas las noches como si siguiera ahí, en Mauthausen. Sigo oyendo las voces de los otros. Aunque esto sea España y hayan pasado cuarenta años desde entonces.*

*Joven: Hay un largo camino que acaba frente a esta ventana. Pero yo sigo encerrado en un barracón de Mauthausen [...] En el fondo de un pozo. Un pozo negro y profundo. Es extraño poder seguir respirando, de tan profundo, de tan oscuro. Es extraño que dos personas tan diferentes puedan compartir tanto. Si yo respiro, tú respiras. Si yo muevo mi mano, tú mueves la tuya. Abre la puerta. Si tú la abrieras, yo la abriría. Si tú salieras, yo saldría. A la luz del sol. A la lluvia. Estoy encerrado en tu encierro. Quiero salir, quiero vivir.*

[...]

*Viejo: No hay nadie. Nadie. Nadie ha entrado. Las puertas están cerradas. Las ventanas están cerradas y nadie les va a abrir.*

*Joven: Y en la carretera verás hombres y mujeres, niños y ancianos, cayendo bajo el peso de la metralla. Eso es lo que siempre dices.*

*Viejo: No puede entrar nadie en esta casa. No quiero que entre nadie.*

*Joven: Son simples fantasmas. Ni siquiera son tus propios fantasmas. Yo estoy aquí. Aunque me ignores, siempre estoy aquí.*

[...]

*Viejo: Hace mucho que no hablábamos.*

*Joven: Hace mucho que no pensabas en mí (28-29).*

No sólo los *lugares de la memoria*, los traumas, y la identidad sustraída de Juan Cerrada activan la memoria del Viejo, sino también las sensaciones físicas, las emociones, las frases, e inclusive el clima, los cuales tienden puentes y sintetizan épocas dispares –al igual que la infiltración del aparecido viviente del Joven en el primer tiempo dramático–, dando testimonio así al proceder de la memoria pragmática, la cual también conjuga los espacios y tiempos dentro de su imaginario. Del mismo modo que la memoria funcional, Hernández Garrido baraja tiempos verbales presentes y pretéritos, erigiendo así espacios ambiguos o mezclados y entrelazando momentos en los que los recuerdos son dialogados, monologados, pensados, e incluso delineados en viñetas, con otros en los que son revividos por vía de analepsis.

Cuando, por fin, la Mujer logra convencer al Viejo que comparta sus experiencias durante la Guerra Civil, la introducción de otro elemento que reprime la metamorfosis natural de la memoria histórica, una grabadora, perjudica el objetivo de la protagonista de conseguir una reminiscencia fidedigna de Juan Cerrada:

*Mujer: Es una herramienta de trabajo. Una pequeña grabadora. No se preocupe. Nada de lo que hablemos se utilizará sin su permiso. Nombre.*

*Viejo: ¿Qué?*

*Mujer: Conteste a lo que le pregunto, por obvio que parezca. Empezamos con una ficha personal. Su nombre, por favor.*

*Viejo: Juan Cerrada Martín.*

*Mujer: Edad.*

*Viejo: Nací en 1915. El 13 de septiembre, dentro de poco, cumpliré 68 años.*

(La Mujer rebobina, pulsa la tecla de reproducción. Se oye el rebobinado. Y suena, metálica y desagradable, la grabación de la voz del Viejo.)

Juan Cerrada Martín...septiembre, dentro de poco...

(La Mujer recupera el punto y sigue grabando.)

*Mujer: Hábleme del fin de la Guerra Civil. ¿Qué pasó entonces?*

*Viejo: ¿Sigue grabando?*

(La Mujer le hace un gesto afirmativo.)

*Pues... las tropas de Franco avanzaban... Nos empujaban... Y muchos nos fuimos a Francia. Cuando pasamos la frontera, ya no pensamos en volver [...] (58).*

Al enfrentarse a una máquina que pretende detener el diálogo entre el pasado y el presente y compendiar la memoria en un cacharro de plástico con sonido metálico que goza de resonancias de *La última cinta de Krapp* (1958), de Samuel Beckett, el Viejo opta por relatar, o bien lo que Juan Cerrada le había contado en Mauthausen, o bien lo que había conjeturado.

Luego de barruntar la Mujer que el Viejo no le comunica sus recuerdos fehacientes, le exhorta “la verdad”. Por tal motivo, el Viejo medita: “¿Fueron así las cosas?”. A modo de un fundido cinematográfico, la repetición de dicha frase da pie a dos *flash-backs*, o más bien, dramatizaciones dispares de un posible desenlace a lo sufrido en Mauthausen. Después de montar una muerte de mártir para Juan Cerrada, el Viejo reflexiona: “Nadie se creería esto. Estamos en el infierno. Nadie se comporta así en el infierno. ‘Voy con los niños.’ Eso es basura. No me lo creo ni yo. No me llames Viejo. En esa época, el alemán no era ningún viejo”. Sus conclusiones resultan irónicas, pues como el lector-espectador se entera en la siguiente escena, en realidad la escritora judía Ilse Weber voluntariamente acompañó a los niños de Auschwitz a morir en las duchas. En seguida, se pone en escena otra versión del final del encierro aciago en la que el Joven hace de traidor, cuestionando una vez más: “¿Fueron así las cosas? No, no lo fueron. Ni de una manera ni de la otra. No fui ni un héroe ni un traidor” (77). De nuevo, “en el interior de Cerrada” el Viejo y el Joven discuten un tercer desenlace:

*Viejo: No existes fuera de mí. Sólo eres el joven que fui en Mauthausen. Ese joven que se quedó allí, que no salió nunca de aquél barracón.*

*Joven: ¿Pero, el alemán? Iba a huir con él.*

[...]

*Viejo: Ese hijoputa de alemán era grande, un gigante. Y aún conservaba las fuerzas. Se levantó y se me echó encima. [...] Me machacó hasta dejarme inconsciente. Cambió*

*entonces mi ropa con la suya y mi documentación con la suya. Enmascaró su número de identificación y lo remarcó con el mío. Cuando logré recuperar la conciencia al día siguiente, yo estaba en su litera. Y en mi mano tenía escrito su nombre. Para que me acordara bien de cómo me tenía que llamar a partir de entonces. Eso fue lo que ocurrió. Viví bajo la identidad del alemán hasta que las fuerzas norteamericanas liberaron Mauthausen. Yo salí del campo con el nombre de Juan Cerrada. Con el mismo nombre con el que entré en Mauthausen.*

*Joven: Es todo una farsa.*

*Viejo: No. Es todo real.*

*Lo real. Dormir en una barraca enfrente del crematorio, y durante toda la noche ver salir las llamas por la chimenea... Lo real... La esperanza deja de tener sentido. Eso sí era real (86-88).*

No es la primera vez que Hernández Garrido escribe tres desenlaces distintos para la misma obra, pues había recurrido al final triple en su pieza *Los malditos*. Según el propio autor, tal estilo responde a lo siguiente: “A los personajes les habían quedado cosas por decir. De ahí esos tres finales que se contradicen y completan al mismo tiempo y, de alguna manera, dan la impresión de que la historia no se termine. No hay un ‘érase una vez’”(Monleón, 1995: 56). La misma exégesis sirve para describir de maravilla la razón del final triple en *Todos los que quedan*, un desenlace que refleja lealmente las varias facetas y alternaciones constantes en la memoria histórica comunicativa y la identidad. A la postre, sea quien sea el Viejo que insiste en llamarse Juan Cerrada —el español desertor que paga las cuentas del que sacrificó su vida por él, o el alemán que ha adoptado el nombre de su amigo— lo primordial es que testimonia tragedias auténticas. En resumen, el Viejo, la fotografía de Robert Capa, y hasta este texto teatral de Raúl Hernández Garrido, gozan de la misma función: anexas la ficción con la realidad para captar la esencia trágica de la memoria histórica de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial.

Es por haberse imbuído de esta realidad traumática y haberla asimilado por lo que la Mujer encuentra, por fin, una suerte de herencia —“He perseguido a un fantasma. Y ahora, ese fantasma está dentro de mí” (91)—. Al final, asume su identidad, llamándose “Ana Cerrada” y reencontrándose con Alberto, con quien ahora puede disfrutar del amor verdadero. Con su estructura circular, la última de las diecisiete escenas viene a ser una suerte de contestación a la primera escena, puesto que, como el ritual del bautizo, Ana Cerrada susurra nuevamente el nombre de su padre, Juan Cerrada, tres veces hacia el mar. Esta vez, sin embargo, constituye el estreno de su identidad heredada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMAN, Jan (1995). "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* 65, 125-133
- HALBWACHS, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: Universidad.
- HENRÍQUEZ, José (2001). "Entrevista con Raúl Hernández Garrido". *Primer Acto* 290, 14-19.
- \_\_\_\_ (2008). "'Juego de 2' y el presente de su autor". *Primer Acto* 325, 63-67.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2008). *Todos los que quedan*. Madrid: Manuscrito (Versión 7, 9 de octubre 2008, facilitada por el autor).
- \_\_\_\_ (2009). *Los esclavos*. Madrid: Teatro del Astillero.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston: Harvard University Press
- LACAN, Jacques (1978). *La familia*. Barcelona: Argonauta.
- MONLEÓN, Ángela (1995). "Raúl Hernández. De la escritura, la historia y sus personajes". *Primer Acto* 260, 54-56.
- NORA, Pierre (1989). *Between Memory and History: "Les Lieux de Mémoires"* 26 *Representations*.
- PAZ, Octavio (1993). *La llama doble; a Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- RODRÍGUEZ, Carlos (2001). "'Si un día me olvidaras' El viaje interior de un espectáculo". *Primer Acto* 290, 20-23.
- WINTER, Jay y SIVAN, Emmanuel, eds. (1999). *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: University Press.



## CONTRAPUNTEO CUBANO-AMERICANO DEL EROTISMO Y LA HISTORIA: *ANNA IN THE TROPICS*, DE NILO CRUZ

Efraín BARRADAS  
*Universidad de la Florida (U.S.A.)*  
barradas@latam.ufl.edu

Cuando el 8 de abril de 2003 el *New York Times* publicó la lista de los galardonados con el premio Pulitzer la inmensa mayoría de sus lectores no reconocían el nombre del ganador del premio por dramaturgia. Era el cubano-americano Nilo Cruz y recibía el prestigioso premio, el más importante en los Estados Unidos en teatro, por *Anna in the Tropics* (2002), obra que no se había presentado aun en la ciudad de Nueva York<sup>73</sup>. Era la segunda vez en la historia del Pulitzer que se otorgaba a una obra que el jurado conocía solo por el texto. La sorpresa de los neoyorquinos no dejaba de tener tonos de incredulidad<sup>74</sup>. Por ello, el periódico informaba a sus lectores quién era este dramaturgo que se sumaba a la lista de ganadores del prestigioso premio. Recordemos que este asegura o, al menos, posibilita la canonización en las letras estadounidenses. Aunque el galardón ha sido otorgado a escritores que más tarde desaparecían de la escena literaria, entre sus ganadores se hallan Tennessee Williams, Eugene O'Neill y Edward Albee, entre otros. Por ello, no es de extrañar la sorpresa de los lectores de *The New York Times* cuando se enteraron de la noticia del premio Pulitzer de ese año.

¿Quién era este desconocido a quien se le otorgaba tan importante galardón? Nilo Cruz nació en 1960 en la ciudad de Matanzas, Cuba. Su padre había estado en prisión durante dos años por su disidencia política. Cuando Cruz tenía unos nueve su

---

<sup>73</sup> Tras recibir el premio, la obra se estrenó en noviembre de ese año en Broadway con escaso éxito. Uno de los críticos del *The New York Times*, Ben Brantley (2003), apuntaba cómo se había premiado el texto pero no la obra-espectáculo en sí. Para Brantley la pieza fallaba por una retórica y un lirismo exagerados. En 2005 la obra se estrenó en Madrid. Hasta donde he podido constatar, aunque fue bien recibida, no tuvo el mismo éxito que en ciudades estadounidenses de alta población de origen hispánico. Un crítico madrileño, Javier Villán (2005), coincidía con Brantley y apuntaba que la obra pecaba de una retórica lírica y recargada. Este lirismo en el teatro de Cruz, que ambos críticos señalaban, hay que asociarlo al impacto de algunos de sus maestros y modelos dramáticos: Lorca y Chéjov, sobre todo. Otros estudiosos han hablado de elementos del realismo mágico latinoamericano en su obra y el mismo Cruz ha destacado el impacto que tuvo para él la lectura de *Cien años de soledad* (Fleming, 2003). Pero, según declaraciones del propio autor, la mayor influencia sobre su obra, lo que no niega el impacto de esos otros escritores, fue María Irene Fornés: "I come from the Irene Fornés school of playwriting. She was my professor and my mentor. I pretty much assemble my plays in the same way Irene does because that's what I think it's the only way to write" (Gener, 2000).

<sup>74</sup> Parte de la sorpresa fue también que entre las 25 obras que el jurado consideró para el premio había una del conocidísimo dramaturgo Edward Albee, pieza que terminó siendo sólo finalista.

familia emigró a los Estados Unidos y se estableció en Miami. Tras recibir su educación universitaria en esta ciudad, se trasladó a Nueva York, donde vive ahora y donde estudió con María Irene Fornés (1930), escritora y productora de importancia para el teatro de los hispanos en Nueva York por su centro dramático INTAR donde se han formado varias generaciones de jóvenes dramaturgos latinos. En 1994 Cruz recibió un título de maestría en Brown University. Desde 2001 ocupa el puesto de escritor en residencia del New Theater, en Miami. Ha enseñado en las universidades de Brown, de Iowa, y la de Yale. La carrera académica y la profesional de Cruz son, sin duda, distinguidas. Pero cuando ganó el Pulitzer era un desconocido para el público general.

La primera obra de teatro de Nilo Cruz, *Dancing on her knees* se produjo en 1994. Desde entonces ha producido unas 10 piezas dramáticas y, de éstas, se han publicado ocho, la mayoría recogidas en *Two Sisters and a Piano and Other Plays* (Cruz, 2007b). Obras que retratan a un autor que cabe perfectamente bien en el contexto del teatro latinoestadounidense, ámbito que el autor reclama como suyo. Cruz, como la mayoría de los escritores hispanos en los Estados Unidos, escribe en inglés, aunque sus textos están salpicados de palabras y frases en español. Todas sus piezas tratan temas cubanos, cubano-americanos o hispánicos.

Para comprobar su fuerte identificación con su cultura sólo hay que hacer un breve recuento de su obra publicada. *Night Train to Bolina* [Tren nocturno a Bolina] (1995, 2004b), la primera de sus obras editada, se desarrolla en un imaginario país latinoamericano. *Two Sisters and a Piano* [Dos hermanas y un piano] (1999) trata el tema de la represión de una poeta en Cuba. *A Bicycle Country* [Un país de bicicletas] (1999) presenta una visión de tonos líricos del tema de los balseros que huyen de Cuba a los Estados Unidos. *Hortensia and the Museum of Dreams* [Hortensia y el museo de los sueños] (2001) se vale de la visita del Papa a La Habana para presentar una pieza de tonos surrealistas y de teatro del absurdo. *Lorca in a Green Dress* [Lorca en un traje verde] (2003) tiene como personaje central al poeta español en el Purgatorio. En *Beauty of the Father* [La belleza del padre] (2004; 2007a) Lorca también aparece, esta vez como un fantasma que deambula por la escena durante el reencuentro de un padre latino con su hija en España. *Capricho* (2003), es una pieza de un acto que se desarrolla en Madrid en 1936 y está ambientada con elementos tomados del teatro de Lope de Vega y de la pintura de Goya. Hay que apuntar también que Nilo Cruz ha traducido al inglés a Calderón y a Lorca, clásicos españoles que marcan su visión del teatro. No cabe duda, pues, que, aunque sus piezas están escritas en inglés, el ámbito cubano, el

latinoestadounidense y el español son su centro de atención, por lo que el autor tiene un puesto importante en el contexto del teatro hispano en los Estados Unidos y, quizás con el tiempo, en el cubano insular. Es por ello que su obra, creo, merece la atención del público y los estudiosos del teatro hispánico en general.

No cabe duda de que la pieza más importante de toda la producción de Cruz hasta el presente es *Anna in the Tropics* (Cruz, 2003, 2004a). La obra se desarrolla en la ciudad de Tampa, específicamente en lo que hoy es un barrio de la misma, pero que originalmente fue un poblado independiente, Ybor City. La acción tiene lugar en 1929, cuando llega a esta ciudad, desde Cuba, Juan Julián Ríos<sup>75</sup>, quien será el último lector de una fábrica de tabacos. Éste escoge a *Anna Karenina*<sup>76</sup>, de Tolstoy, para leerla a los obreros mientras trabajan. La obra explora los efectos de este texto en sus oyentes. Pero para entender plenamente su sentido no sólo hay que tener en cuenta la intertextualidad de la novela del maestro ruso en la pieza del dramaturgo cubano-americano, sino que es preciso conocer, aunque sea someramente, la historia de la industria tabacalera en los Estados Unidos, específicamente en la Florida.

La península de la Florida y la isla de Cuba han mantenido una estrecha relación desde tiempos prehispanicos, aunque será en el siglo XIX cuando adquiera uno de sus momentos culminantes. Recordemos que, tras la Revolución Haitiana (1804), Cuba se convierte en la gran productora de azúcar en el mundo, pero, aunque esa industria les trae riqueza, tanto a los cubanos como a los españoles que aun gobernaban la isla, la industria tabacalera también adquiere proporciones gigantescas. Si el azúcar trae riqueza, el tabaco aporta un símbolo que propagará una imagen de Cuba por todo el mundo. Por ello, el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) usó esos dos productos agrícolas como metáforas para explicar el desarrollo de la sociedad cubana y, por ello, tituló su obra maestra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940, 2002). Otros países podrían producir azúcar, pero habanos, solo Cuba. Y estos se convirtieron el siglo XIX en un producto de lujo y en símbolo de masculinidad y de riqueza capitalista, especialmente en los Estados Unidos.

---

<sup>75</sup> Hallo paralelismos entre el nombre del protagonista y el de Martí, José Julián Martí, quien muere en Entre Ríos. De ahí, creo que puede salir Juan Julián Ríos. Dado el importante papel que desempeñó el poeta y político cubano entre los tabaqueros de Florida y Nueva York, creo que Cruz moldea el nombre del lector en el del prócer y poeta, a quien se menciona de pasada en la obra, pero que, según el autor, iba a ser, en su plan original, el centro de la misma.

<sup>76</sup> Aunque no es el tema central de este trabajo, hay que apuntar la importancia del texto de Tolstoy en esta obra de Cruz. Ya desde el título, en inglés y en español, se hace patente el hecho. Resulta aun más revelador el título de la traducción de la pieza al francés, no necesariamente el más atinado, donde se destaca al autor ruso mismo y no su obra: *Un cigare dans la bouche de Tolstoi* (Cruz, 2009).

Pero el proteccionismo económico de ese país llevó a sus legisladores, a mediados del siglo XIX, a imponer un fuerte gravamen sobre los cigarros importados de Cuba. La respuesta de los tabaqueros cubanos fue la de establecer fábricas en la Florida, donde, con mano de obra y materia prima cubanas, se producían tabacos, que, por ser hechos en territorio estadounidense, no pagaban el alto arbitrio impuesto por los legisladores. Con la primera guerra de independencia cubana (1868-1878) la industria del tabaco en la Florida creció mucho, ya que hubo un éxodo masivo desde la isla a la península. En este Estado y en Nueva Inglaterra, especialmente en la ciudad de Nueva York, y en la de Nueva Orleans, aparecieron entonces fábricas de tabaco donde trabajaban, codo con codo, emigrantes cubanos, puertorriqueños y españoles. Pero en las de la Florida dominaban los cubanos. Ya desde 1831 estos habían establecido tabaquerías en Cayo Hueso, el islote al extremo sur de la península, a unas cuantas millas de Cuba. Por conflictos laborales y políticos, en 1885, el empresario español Vicente Martínez Ybor (1818-1896), creó un poblado a las afuera de la ciudad de Tampa, en la costa del Golfo de México, llamado Ybor City, que se convirtió en el centro de la industria tabacalera en los Estados Unidos. El censo de 1910 revela que en Tampa, ciudad a la que ya había sido incorporada Ybor City, tenía unos 50.000 habitantes, de los cuales 14.000 era cubanos, 7.500, españoles y 1.500 italianos. Estos tres grupos dominaban la industria del tabaco en la ciudad. Desde mediados del siglo XIX y hasta la década de 1930 la vida en la Florida, especialmente en Tampa, fue fuertemente marcada por estos tabaqueros. Por ello mismo es que cuando José Martí concentra su actividad política en la organización de la segunda guerra de independencia cubana (1895-1898) viaja en varias ocasiones a la Florida en busca de apoyo de los tabaqueros, quienes se habían convertido en sus aliados políticos y colaboradores financieros.

Los historiadores de los movimientos obreros en los Estados Unidos y las Antillas destacan el radicalismo político de los tabaqueros cubanos y puertorriqueños, al señalar que éstos se convirtieron en vanguardia política, a través de la práctica de la lectura en las fábricas<sup>77</sup>. La historiadora inglesa Jean Stubbs (1989) y la mexicana Araceli Tinajero (2007) han documentado detalladamente esta práctica que convertía a los tabaqueros en obreros ilustrados y radicales. Creemos que la lectura en los talleres se

<sup>77</sup> En su ya clásico estudio, *España en la historia del tabaco*, José Pérez Vidal (1959: 382) define al lector o la lectora como una "persona que desde una plataforma o tribuna leía a los tabaqueros, mientras estos trabajaban, los periódicos, revistas y libros que le eran indicados por los mismos oyentes".

inició en La Habana a principios del siglo XIX y pronto se propagó a Puerto Rico y a los Estados Unidos. La costumbre llegó hasta España hacia mediados del siglo, como lo atestigua la Condesa de Pardo Bazán en su novela *La Tribuna* (1883, 2002). En el caso antillano, eran los obreros mismos quienes costeaban el salario del lector o la lectora, porque hubo mujeres que desempeñaron muy distinguidamente esta función, como es el caso de Luisa Capetillo (1879-1922), feminista de orientación anarquista, que se destacó entre los tabaqueros boricuas en su país y entre los antillanos en Nueva York. Bernardo Vega (1885-1965), un tabaquero puertorriqueño formado en su país, pero que vivió en Nueva York por muchos años entre sus compatriotas y entre tabaqueros españoles y cubanos, ofrece un excelente retrato de una típica tabaquería en Nueva York:

*[...] la fábrica de cigarros El Morito parecía una universidad. En ese tiempo, su lector oficial era Fernando García. Leía una hora por la mañana y otra por la tarde. El turno de la mañana lo dedicaba a la información cablegráfica: las noticias del día y artículos de actualidad. El turno de la tarde para obras de enjundia, tanto políticas como literarias. Una Comisión de Lectura sugería los libros a leer, los cuales se escogían por votación de los obreros del taller. Se alteraban los temas: a una obra de asunto filosófico, político o científico le sucedía una novela. Esta se seleccionaba entre las obras de Emilio Zola, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Gustavo Flaubert, Julio Verne, Pierre Loti, José María Vargas Vila, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Dostoievsky, Gogol, Tolstoi... Todos estos autores eran bien conocidos por los tabaqueros de ese tiempo (Vega, 1984: 59).*

Lo que describe Vega no es un caso excepcional; tenemos testimonios parecidos sobre las tabaquerías en Puerto Rico, Cuba y Florida. La Condesa de Pardo Bazán (2002) retrata en *La Tribuna* prácticas similares en Galicia<sup>78</sup>. No cabe duda de que la presencia de los lectores distinguía a los tabaqueros y los convertía en una élite cultural obrera.

En este contexto histórico hay que colocar la obra de Nilo Cruz<sup>79</sup>. Pero se hace necesario apuntar que el momento en que se desarrolla *Anna in the Tropics*, 1929, la cultura obrera de los tabaqueros cubanos de Tampa e Ybor City estaba en crisis. En la

<sup>78</sup> *La Tribuna* es de importancia en el contexto español, entre otras razones, porque presenta una cara realista del mundo de las cigarreras, que se opone a la imagen exótica u "orientalista" que proporcionan algunos escritores extranjeros, especialmente Prosper Mérimée (1803-1870) en *Carmen* (1845).

<sup>79</sup> En "The Ybor of his mind" de John Fleming (2003), un artículo donde se incorporan partes de una entrevista al dramaturgo, Cruz declara que pasó seis meses haciendo investigación en bibliotecas de Miami y Tampa para poder recrear el mundo de los tabaqueros.

década de 1930 la industria tabacalera en la Florida decae. Recordemos que en 1929 cae la bolsa de valores de Nueva York y comienza la gran depresión económica en los Estados Unidos. En esas circunstancias, el habano, que ya se había convertido en símbolo de la riqueza capitalista, era un lujo que muy pocos podían costear. Además, como apuntan Robert P. Ingalls y Louis A. Pérez, Jr. (2003), historiadores de esa industria en la Florida, los tabaqueros habían sufrido grandes derrotas laborales tras cinco importantes huelgas en 1899, 1901, 1910, 1920 y 1931. Tras la última, perdieron el derecho a la lectura en las tabaquerías y los dueños de éstas, quienes siempre le habían tenido miedo a esta innovadora práctica, sustituyen a los lectores por la radio. Recordemos también que desde la década de 1920, pero, sobre todo, a partir de la siguiente, se introducen máquinas en las fábricas de tabaco. Todos estos factores marcan la decadencia y, con el tiempo, la desaparición de esta industria en Tampa. Hoy un solitario anciano enrolla habanos para turistas, en lo que fue la gran fábrica de Martínez Ybor, donde Martí dio un famoso discurso a los obreros y donde ahora, transformado en centro comercial, se venden llaveros, gorras, imanes y camisetas con imágenes de habanos o de las marquillas que coronaban los cigarros en el pasado. No es por casualidad, pues, que Nilo Cruz centrara su obra en 1929 y en Tampa<sup>80</sup>.

Pero *Anna in the Tropics* no es una mera recreación de la vida de los obreros cubanos y españoles en Ybor City<sup>81</sup>. La lectura de esta obra teatral revela que la misma está estructurada a partir de la pugna entre la reconstrucción histórica y la intertextualidad literaria. Por ello creo que hay que estudiar la pieza como un juego dialéctico entre la verosimilitud histórica y la representación de lo crítico según se presenta en un texto literario. Es por ello que recuerdo a Fernando Ortiz y hablo del contrapunto que establece el dramaturgo cubano-americano entre la historia y el

<sup>80</sup> Aunque Cruz se define a sí mismo como persona que ni se asocia con la derecha ni con la izquierda – llega hasta distanciarse de los cubanos de Miami –, su posición, referente a Cuba, es claramente anticastrista. Por ello, no deja de sorprender que se inspire en obreros que representaron en su momento posiciones políticas radicales e izquierdistas, hasta de extrema izquierda. Por otro lado, Cruz declaró que cuando comenzó a trabajar en la obra pensó que la trama se desarrollaría en el siglo XIX y que tendría como figura central a Martí, pero de inmediato descartó la idea porque pensó que en ese contexto la obra “was going to be more historical, more political” (Mann, 2004). Todos estos datos sirven para explicar la visión lírica y apolítica de los tabaqueros que se impone en la obra en detrimento de la contextualización histórica y la visión del radicalismo político de los tabaqueros.

<sup>81</sup> El mismo Cruz establece firmemente la distinción entre los hechos históricos y su recreación artística – y, por ende, tergiversadora– de éstos. Declara que “certainly the history of Tampa was important, and for me to familiarize myself with the place, but I realized at one point that I couldn't create any kind of drama out of just documenting the history of the place, that I really needed to go into characters” (Fleming, 2003).

erotismo. Con este objetivo crítico propongo que se examinen los personajes y la trama de la obra, donde, creo, se hallan importantes claves para entender la totalidad del texto.

En las breves notas que abren la pieza, Nilo Cruz presenta a los ocho personajes de la misma. De estos, siete, al menos, son tabaqueros; el octavo es un personaje menor, el administrador de una gallera, que aparece en la primera escena solo con el propósito de crear el ambiente de ese lugar. Los siete personajes restantes, los principales, son todos obreros de una misma tabaquería. De éstos, seis son cubanos o cubano-españoles. El séptimo, Chéster o Cheché, es mitad cubano y mitad estadounidense, pero está completamente identificado con la industria del tabaco. Además del lector, Juan Julián, los demás son miembros de la familia dueña de la fábrica: Santiago, el padre, Ofelia, su esposa, sus hijas, Marea y Conchita, Palomo, esposo de esta última, y Cheché, medio hermano de Santiago. Con estos pocos personajes y el empleo de efectos sonoros, Cruz crea la impresión de multitudes o grandes grupos. Por ejemplo, en la primera escena crea el ambiente de una gallera soóo con tres personajes: Santiago, Cheché y Eliades, el administrador de ese negocio. Y con siete personajes crea todo el cuerpo de obreros de la fábrica. Recordemos que para poder contar con un lector, una fábrica tenía que tener, al menos, unos cincuenta empleados, quienes pagaban el salario de este<sup>82</sup>. Pero Cruz crea la ilusión de masas con un reducido número de personajes y con efectos sonoros. En algunas acotaciones escénicas el autor llega a hablar de multitudes.

Más allá de estos recursos escénicos, hallamos en la obra otros detalles que apuntan hacia el conflicto entre teatralidad y verosimilitud histórica. Para mí, el central es que sea el lector quien selecciona la única obra que les lee a los obreros. Sabemos que eran los obreros mismos quienes escogían los textos que se leerían en las fábricas. Sabemos también que no se leía un solo texto, sino que se alternaba entre la prensa diaria, textos de historia y de teoría política, además de las grandes novelas del momento. *Anna Karenina* hubiera sido lectura arquetípica en una tabaquería, pero nunca hubiera sido el único texto leído. Al hacerla la única, Cruz viola la verosimilitud histórica —recalco que en ningún momento se le pide al autor fidelidad absoluta a ese principio del realismo—, pero el hecho tiene una clara función estética: la novela de Tolstoy se convierte en metáfora del conflicto psicológico e ideológico que el autor

---

<sup>82</sup> Las fábricas eran las que podían tener lectores. Pero muchos tabaqueros trabajaban en pequeños talleres de cinco o diez obreros, muchas veces todos de una misma familia. Estos grupos, que se conocían como “chinchales”, no se podían dar el lujo de tener lectores. En Tampa e Ybor City dominaban las grandes fábricas y no los pequeños talleres o “chinchales”. Los obreros de la pieza de Cruz se asemejan más a un “chinchal” que a una fábrica; de ahí, la aparente contradicción de la aparición de un lector entre ellos.

quiere dramatizar y en mecanismo teatral para construir la obra. Por ello, en la obra se incorporan ocho fragmentos de la novela rusa y todos sirven para marcar los cambios emocionales que sufren los obreros a partir de la lectura. A veces, los personajes comentan o glosan el texto de Tolstoy leído y, en la mayoría de los casos, el fragmento citado sirve para reflejar y explicar la transformación de los personajes en la obra de teatro. Todos, aun los hombres, quienes al comienzo de la obra están en contra de contratar a un lector, son transformados por la lectura. Recordemos que el objetivo principal de la trama es efectivamente ése: ver el efecto de la novela en los oyentes. Para llegar a tal objetivo, Cruz reduce todas las estructuras dramáticas a una anteposición, a un contrapunteo de categorías opuestas: realidad *versus* literatura o historia *versus* erotismo.

Pero se hace necesario señalar que el erotismo en *Anna in the Tropics* no es mera sexualidad. Cruz propone una visión transcendental de lo erótico, una visión que va más allá del mero acto físico de la cópula, aunque éste se puede fundamentar en ella. Una de las escenas principales de la pieza presenta el acto sexual entre el Lector y Conchita. Pero cuando ésta le confiesa a Palomo, su marido, que ha tenido relaciones con Juan Julián, su descripción adquiere tonos poéticos, líricos, hasta metafísicos:

*Cuando los dos estamos tan metidos el uno dentro del otro que nos podríamos entregar a la muerte. Cuando golpea con tanta fuerza dentro de mí que pudiera matarme, como si me reviviera en ese lugar donde me estoy ahogando, en ese lugar profundo al que me lleva (64).*

En ese mismo pasaje el erotismo queda asociado al tabaco: “nuestro amor será blanco y puro como las flores del tabaco. Y que aumentará por la noche, de la misma manera que el tabaco crece de noche” (64). Por otro lado, el efecto de ese erotismo lírico en los personajes masculinos es más problemático, porque se puede confundir con la homosexualidad. Por ello, en esa misma escena, cuando Conchita le confiesa a su marido su infidelidad, ésta le plantea la posibilidad que él esté también enamorado del Lector.

Pero quizás la mejor expresión de esa anteposición, de esa estructura de binomios antagonicos, de la cual el autor se vale para estructurar su pieza, sean los personajes. Éstos son en verdad siete, ya que uno, Elíades, es figura menor que solo aparece en una escena con la finalidad de crear el ambiente de la gallera. Los siete personajes principales se pueden dividir en dos grupos: las tres mujeres (Ofelia y sus

dos hijas, Marela y Conchita) y los tres hombres que trabajan en la tabaquería (Santiago, Cheché y Palomo). Juan Julián, el lector, es un personaje que forma un mundo aparte: él llega de afuera y está marcado por cierta ambigüedad, ya que está identificado con la lectura, con la novela y es quien trae el principio dramático que desencadena toda la trama: el erotismo que impacta a los demás personajes a través de la lectura de *Ana Kariénina*<sup>83</sup>. Desde el principio, las mujeres quedan identificadas con la lectura, con lo literario, con lo estético, con lo erótico, con lo espiritual, rasgos que definen también al Lector. Es Ofelia quien lo contrata sin permiso de su esposo, el dueño de la fábrica, y son las tres mujeres quienes van a recibirlo al puerto. Los hombres, si no se oponen abiertamente a su presencia, son reacios a ella. Pero, pese a ello, quedan afectados por la lectura de la novela. El Lector se convierte en una especie de agente que altera a todos los personajes y provoca la trama. Pero es también la víctima del sacrificio final: Cheché, quien también queda marcado por los efectos de la lectura, lo mata y al hacerlo continúa el patrón de paralelismos entre la obra teatral y la novela<sup>84</sup>. La pieza concluye con el restablecimiento del orden, que sólo se alcanza tras el sacrificio del Lector y la expulsión del antagonista, Cheché. Juan Julián muere, pero su influencia persiste. Por ello, al final, Marela -el personaje muy afectado por la lectura, pues llega a encarnar físicamente a la Ana de la novela de Tolstoy al modelar a esta para la etiqueta de la nueva marca de tabaco que llevará ese nombre<sup>85</sup>- declara que hay que continuar la tradición de la lectura o, al menos, la lectura de la novela que había comenzado el Lector:

---

<sup>83</sup> Aunque Juan Julián tiene relaciones sexuales con una de las mujeres, Conchita, la esposa de Palomo – hecho que establece claramente los paralelismos entre la obra y la novela de Tolstoy –, éste no deja de tener elementos que lo asocian al ámbito de lo femenino, según se define en la obra de Cruz. El Lector es un ser intermedio, que, a pesar de su hombría o de su identidad como heterosexual, aparece asociado al mundo femenino, ya que queda identificado con el mundo de la novela, de lo artístico y de lo espiritual. Por ello, lo coloco en un lugar intermedio entre los dos grupos. Forma en sí un grupo que se sitúa entre el de los hombres y las mujeres. Por ello, desempeña tan efectivamente la posición de agente de cambio y de ser que está fuera del contexto concreto de los otros personajes. El lector es el artista, una especie de ángel que llega y cambia a los miembros de ambos grupos; estos quedan impactados por lo erótico y lo estético. El Lector marca toda la obra y le imparte a la misma el elemento lírico o mágico que la crítica ha asociado con el teatro de Nilo Cruz.

<sup>84</sup> Una de las justificaciones del asesinato es el hecho de que la esposa de Cheché se fugó con el lector anterior. El dato se menciona en varios momentos en la obra y así se justifica o se le da mayor verosimilitud al asesinato. Pero éste, a la vez, sirve para restarle validez a un argumento social que explica la conducta del personaje que defiende la máquina y ataca el mundo estético que representa el lector.

<sup>85</sup> No es inverosímil que un habano se llame “Ana Karenina”, ya que muchos llevaron nombres literarios. El más famoso probablemente sea “Romeo y Julieta”.

*Deberíamos seguir leyendo la historia en su honor, para que no sienta que su trabajo quedó sin terminar. Debemos dejarle saber que seguimos siendo sus fieles oyentes (84).*

El marido de la mujer infiel, a quien éste perdona -hecho que también sirve para mantener el paralelismo y los efectos en la obra de la trama de la novela-, es quien continúa la lectura. La pieza se cierra con un texto de *Anna Karerina*, leído para todos por Palomo.

Pero los juegos de binomios opuestos -hombre y mujer es el principal- se extienden a través de toda la obra y sirven de mecanismo estético e ideológico del que se vale Cruz para estructurarla. Otro de esos binomios de opuestos son el trabajo manual que caracteriza la labor de los tabaqueros *versus* la máquina que Cheché trata de introducir a la fábrica. También se oponen la cultura hispano-cubana de los tabaqueros a la estadounidense. Por ello, en el listado de personajes que abre la obra, Cruz caracteriza a Cheché, el antagonista, como "... medio hermano de Santiago. Tiene unos cuarenta años, y es mitad cubano y mitad americano" (5). Si Juan Julián llega de Cuba, lugar de origen de la industria tabacalera de la Florida, isla que queda mitificada en la obra, su opuesto, Cheché, ya ha sido contaminado por la cultura estadounidense; es ya americano, en el sentido limitado del término.

Un análisis más detallado de la obra revelaría una larga lista de opuestos -erotismo y sexualidad, espiritualidad y materialismo, arte y comercio, Cuba y Estados Unidos- de los que se vale Cruz para estructurar toda su pieza. Pero la dicotomía esencial es la de hombres y mujeres que queda perfectamente ejemplificada en los personajes principales: tres mujeres y tres hombres con un ser intermedio, el Lector, quien, aunque es hombre y su identidad sexual queda definida al tener relaciones con Conchita, es en verdad una especie de enviado de otro mundo, el mundo originario cubano, pero también de un mundo espiritual o estético, que llega al mundo de los obreros para afectarlos y precipitar la trama de la obra. Por ello, la pieza se abre con su llegada y se cierra con su muerte, aunque su presencia persista a través del acto de la lectura.

Si toda obra de teatro, como toda narración, plantea un conflicto o una contradicción esencial que queda resuelta al final, *Anna in the Tropics* cumple perfectamente bien con ese patrón, ya que la pareja de opuestos con la que la obra comienza -hombres *versus* mujeres, opuestos en el que las mujeres y el Lector

representan lo erótico y lo estético, mientras que los otros hombres quedan identificados con lo histórico y lo material— se funden al final. Por ello, la obra representa un triunfo de los principios de lo lírico, identificado ejemplarmente por el Lector, quien transforma a todos los demás personajes. En la batalla del contrapunteo entre el erotismo lírico y la historia o lo social triunfa el primero y este triunfo hace de *Anna in the Tropics* una pieza que cabe perfectamente en el patrón que la crítica ha establecido para describir la totalidad de la obra de Nilo Cruz, donde todo, hasta la fuga de unos balseros que tratan de salir de Cuba, queda transformado en un mundo de sueños, donde la pesadilla se transforma en poesía, aunque sea en algunos casos poesía de tonos surrealistas.

Desde la perspectiva del realismo, la obra de Cruz rompe con las leyes esenciales de esta norma estética. Pero no podemos leer sus textos sólo desde esta perspectiva. Si, por el contrario, leemos obras como *Anna in the Tropics* desde la perspectiva lírica que propone el mismo autor, descubrimos que, paradójicamente, la obra es esencialmente política porque plantea que en el mundo de los hombres, en el mundo de la historia, triunfa el principio de lo femenino o de lo erótico y lo estético. La tensión entre estos opuestos, el contrapunteo entre erotismo e historia, no perdura y al final triunfa el primer elemento que no es mera sexualidad, sino espiritualidad, estética y lirismo. Por ello, la propuesta de Nilo Cruz es mucho más radical que lo que a primera instancia parece y, en el fondo y de manera sorpresiva, *Anna in the Tropics* es una obra profundamente política, pero no de una política que no se fundamenta en la historia, sino en lo erótico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANTLEY, Ben (2003). "The Poetry of Yearning, the Artistry of Seduction". *The New York Times* (Nueva York), 17 de noviembre: *theater-review-the-poetry-of-yearning-the-artistry-of-seduction*.
- CRUZ, Nilo (2003). *Anna in the Tropics*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- \_\_\_\_\_ (2004a). *Ana en el trópico*. Traducción de Nacho Artime y Nilo Cruz. Nueva York: Theater Communication Group.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *Last Train to Bolinas*. Nueva York: Dramatists Play Service.
- \_\_\_\_\_ (2007a). *The Beauty of the Father*. Nueva York: Dramatists Play Service.

- \_\_\_\_\_ (2007b). *Two Sisters and a Piano and Other Plays*. Nueva York: Theater Communication Group.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Un cigare dans la bouche de Tolstoi*. Traducción de Fabrice Melquiot. París: L'Arche.
- FLEMMING, John (2003). "The Ybor City of his Mind", *The St. Petersburg Times* (St. Petersburg), 21 de diciembre.  
[http://www.sptimes.com/2003/12/21/Floridian/The\\_Ybor\\_of\\_his\\_mind.shtml](http://www.sptimes.com/2003/12/21/Floridian/The_Ybor_of_his_mind.shtml)
- GENER, Randy (2000). "Spring Theater, Visions of America: What It Means to Be Both Cuban and American". *The New York Times* (Nueva York), 20 de febrero:  
<http://www.nytimes.com/2000/02/27/theater/spring-theater-visions-of-america-what-it-means-to-be-both-cuban-and-american.html>.
- INGALL, Robert P. y PÉREZ, Louis A., Jr. (2003). *Tampa Cigar Workers: A Pictorial History*. Gainesville: University Press of Florida.
- MANN, Emily (2004). "Nilo Cruz (Interview)". *The Bomb* (Nueva York) 86, invierno:  
<http://bombsite.com/gala>.
- ORTIZ, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2002). *La Tribuna*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ VIDAL, José (1959). *España en la historia del tabaco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- STUBBS, Jean (1989). *Tabaco en la periferia: el complejo agro-industrial cubano y su movimiento obrero, 1860-1959*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- TINAJERO, Araceli (2007). *El lector de tabaquería: historia de una tradición cubana*. Madrid: Editorial Verbum.
- VEGA, Bernardo (1984). *Memorias de Bernardo Vega*. Edición de César Andreu Iglesias. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- VILLÁN, Javier (2005). "Ana en el trópico, de Nilo Cruz y La retirada de Moscú, de W. Nicholson". *El Mundo* (Madrid), 29 de septiembre:  
<http://www.elcultural.es/default.aspx>.

## II.3. TEATRO GAY-LÉSBICO

### LEVANTE, DE CARMEN LOSA, EN EL PANORAMA DEL TEATRO DE TEMA LÉSBICO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

Alicia CASADO VEGAS  
Dramaturga / I.E.S. Antares  
alicastoyota@yahoo.com

Si lo primero que hizo el omnisciente Dios fue otorgar un nombre a las realidades que él iba creando, es evidente que el principio de aniquilación debe consistir en silenciar todo aquello que cuestione un sistema establecido. Por ello, antes de valorar la importancia de la obra dramática de Carmen Losa<sup>86</sup>, hemos de ubicarla primero en el contexto de la literatura española de tema lésbico y, posteriormente, en el marco de la literatura dramática de asunto lesbiano en la España del siglo XXI.

Respecto a la primera cuestión, planteo reflexionar sobre el revelador dato de que la investigadora Angie Simonis comenzó tratando el tema en un extenso artículo, que subtitó “Representación y discursos lesbianos en la literatura española” (2008), y acabó dedicando un extenso libro exclusivamente a la narrativa (2009). ¿Acaso es que el género dramático de temática lesbiana no da para un libro? La respuesta a esta pregunta se clarifica si observamos que, en el citado artículo, tan solo cita un par de referencias teatrales en el siglo XX<sup>87</sup>.

Si damos un paso más en esta cuestión y nos adentramos en la escasa bibliografía que hay sobre teatro de temática homosexual, nos llama la atención que la mayoría de los textos y los montajes nos introducen en el mundo masculino. Pablo Peinado (2007), comentando los programas del Festival VISIBLE de 2005 y 2006, solo

---

<sup>86</sup> Carmen Losa (Sevilla, 1959) es actriz, directora y dramaturga. Ha sido galardonada con el premio Visible por su obra *Levante*, en 2008, y con el Tirso de Molina, en 2010, por *Proyecto expreso*, una obra homenaje a las víctimas del 11-M y de todos los atentados terroristas y que juega con el tiempo casi en el terreno de la ciencia ficción. En este trabajo abordaré los tres textos que explícitamente tratan la temática homosexual que son: *Chicas*, inédita y estrenada en 2005, *Hasta que tú quieras* del mismo año (también inédita), y *Levante*. Las citas de los textos inéditos son posibles gracias a la generosidad de la autora.

<sup>87</sup> Cita a Gloria Laguna, apodada *la Benavente hembra*, y comenta el estreno en 1929 de *La prisionera* de Edouard Bourdet (Simonis, 2008:256). En este mismo trabajo, apoyándose en Ellen Showalter, la autora divide la cronología en tres fases que ocuparían desde principios del XX hasta su actualidad: una fase de imitación de la cultura dominante, basada en la representación de “estereotipos”, desde principios del siglo XX hasta los años setenta; una segunda fase de protesta contra los valores de la cultura dominante, que denomina fase de “descubrimiento y goce”, que llega a los albores del siglo XXI y una tercera, de autodescubrimiento y liberación interior, que, aplicada a la literatura dramática, sería la que nos ocupa.

señala dos obras contemporáneas de tema lésbico: una de ellas *Chicas*<sup>88</sup>, de la propia Carmen Losa, reconociendo que, a la hora de montar espectáculos, se recurre a los ya clásicos títulos de Fassbinder, Mamet y Paloma Pedrero<sup>89</sup>. Y añadido otro dato: de los diez montajes más destacados por *Primer Acto* en 2008/2009 sólo dos de ellos tratan de los amores entre mujeres: *Pornoterrorismo y unas amigas*, de la catalana Diana Junyent<sup>90</sup> y *El Papahuevo se enamora*, de Juanfran Rodríguez<sup>91</sup>. Y en esta misma revista, José Henríquez, en su empresa de relevar la representación de la diversidad, entrevista a tres figuras destacadas del teatro de tema gay, citando tangencialmente, como autores que tocan el lesbianismo, a Marina Wainer con *El cuerpo deshabitado* (Henríquez, 2009). El mismo Pablo Peinado, precisamente destacando la valentía y los valores del montaje de *Chicas*, habla de “el panorama casi totalmente *armarizado* de la cultura lesbiana española” (Peinado, 2008)<sup>92</sup>.

Parece por tanto pertinente tildar de oxímoron el sintagma *teatro de tema lésbico* y me remito a la propia etimología, que relaciona *theatron* con el verbo *ver*, para constatar que el teatro de tema lésbico en la España actual no se ve, es prácticamente invisible.

No es el objetivo de este trabajo analizar las causas de este terrorismo del silencio, sino sólo reflexionar un tanto sobre el asunto. Acaso este silencio tenga en parte que ver con las secuelas de aquella perversa Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, que daba por inexistente la homosexualidad femenina (lo que no existe no puede ser juzgado y ni lograr ni apoyo ni defensa), o acaso tenga que ver con la

<sup>88</sup> *Chicas*, estrenada en Rivas Vaciamadrid, pudo verse en Madrid en el teatro Galileo y en el Muñoz Seca en 2006.

<sup>89</sup> *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, *El matrimonio de Boston* y *El color de Agosto*, obras del siglo pasado. Y sólo una española.

<sup>90</sup> Me parece interesante reseñar la importancia del trabajo de esta artista performativa y de su objetivo de utilizar la sexualidad como un instrumento reivindicativo y revulsivo para las conciencias. Copio como muestra unas palabras: “Intentan que dejemos de sentir, yo intento que volvamos a hacerlo. Esa es la misión que me he adjudicado como artista” (Reiz, 2009: 137).

<sup>91</sup> Juanfran Rodríguez ya había estrenado, en la sala Cuarta Pared, *Invisibles*, una obra sobre el alzheimer, protagonizada por una pareja de lesbianas. Como contribución a la *visibilidad*, uno de los objetivos de este trabajo, me permito añadir unos títulos del siglo XXI que tocan la temática lesbiana, que han sido estrenados o publicados o ambas cosas: *Monólogos de holleria fina* de Mariel Maciá (2005), *Ser o no ser* de Cristina Castillo (2006), *Lo que callan las madres* de Yolanda Dorado (2006), *G2, tocado hundida* de José Cruz (2007), *Seven eleven de la disponibilidad* (2006) y *Exorcismo de sirena* (2007) de Alicia Casado. No puedo dejar de encomiar la labor de Tarambana Teatro con su montaje infantil *La princesa Ana*, recientemente reconocida con el Premio ¡Sal a escena contra la discriminación! del Ministerio de Igualdad.

<sup>92</sup> Tiempo después, en 2009, en la introducción a *Levante*, volverá a insistir en este tema: “Escaso espacio y peor tratamiento le ha reservado la dramaturgia española a las historias de amor lésbico. Generalmente las pocas veces que ha tratado el tema ha sido para demonizar a las mujeres que se atreven a enamorarse de otras mujeres”.

todavía situación de desigualdad de la mujer, más aguda para la mujer homosexual... En este contexto me parece pertinente anotar unas palabras extraídas de una entrevista a la autora, hecha con motivo del estreno de la obra *Chicas*, en 2005:

*Yo creo que el hombre homosexual ha encontrado una manera de comunicarse con la sociedad, han conseguido hacerse ver y ser reconocidos por una actitud bastante frívola que no tiene mucho que ver con la mayoría, pero esta visibilidad ha hecho que se acepte su existencia. Efectivamente las mujeres no existimos, hasta no hace mucho hemos sido un apéndice, un ser inferior carente de pensamiento. Las mujeres hemos tenido que luchar para conseguir los mismos derechos ante la ley y esto solo en el mundo occidental. Para la sociedad las lesbianas seguimos sin existir. Hay mucha gente que cree que la homosexualidad es una moda de estos últimos años. En cuanto a las mujeres, esta idea está bastante extendida. Los heterosexuales siguen preguntándose qué hacen las mujeres entre sí. Cuesta trabajo creer que todavía se considera el coito como única relación sexual (Basalo, 2006).*

Por eso, *Chicas* irrumpe en este panorama de silencios entrecortados, directamente con un afán desmitificador. A pesar de que predomina el tono de comedia, como su propia autora afirma, muy lejos de utilizar el estereotipo para la visibilización del mundo lésbico o de crear un contraestereotipo de aceptabilidad, muestra claramente su afán de romper con todos los prejuicios posibles que puedan intoxicar la idea que la sociedad tiene de las lesbianas<sup>93</sup>. Me permito extraer en este sentido dos citas: una, de Sor María, la monja de la Escena 11: “líbranos del mal, líbranos de los prejuicios, líbranos de los acusadores”. Y otra, del personaje de Elena, en la escena 13: “Yo soy una mujer, como tú. Y no soy de Lesbos, soy de Murcia. Tengo mi vida, trabajo, me hago la comida y saludo a mis vecinos” (Losa, 2005a).

Además de un caleidoscopio de géneros, estilos, épocas y situaciones, *Chicas* es un alegato contra prejuicios como los que reseño a continuación: todas las lesbianas son iguales (escena 1), a una mujer lesbiana han de gustarle todas las mujeres (escena 2), todas las mujeres feministas son lesbianas (escenas 2 y 3), las lesbianas creen que todo el mundo *entiende* (escena 2), es imposible que las lesbianas sean creyentes (escena 3), una madre no puede ser lesbiana (escena 4), el lesbianismo es un pecado, un castigo de Dios, una enfermedad mental, una perversión y una deformidad (escena 5), la gente

---

<sup>93</sup> Ya desde la nota de la autora, en la que se ratifica en un eje dramático basado en la mezcla de tiempo, estilos, géneros etc., se muestra claramente esta intención: “para mí es necesario entrar en el drama para huir de la frivolidad que podría conllevar el tema de la función” (Losa, 2005a). Y en otro lugar insiste: “Lo que quiero mostrar en esta función es que no nos hace iguales ser lesbianas, sino que cada una tenemos nuestra personalidad y que somos distintas o iguales a cualquier otra persona” (Herrero, 2006).

joven por su edad comprende mejor a las lesbianas (escena 6), el lesbianismo es una moda de ahora (escena 6), no existe el sexo sin coito (escena 10), todas las lesbianas hablan igual (escena 13), la pluma forma parte del uniforme de todas las lesbianas (escena 16), etc.

A pesar del predominio del humor y de una fina ironía, *Chicas* es también un manifiesto contra la homofobia. Fundamentalmente tres escenas muestran esta lacra: una, en clave irónica, la escena octava, en la que una hija se escandaliza de que su madre se haya enamorado de la madre de una compañera de clase, y dos, en tono trágico. Así, la escena 7, titulada *Fuga*, escrita en verso romance, nos sitúa ante dos mujeres del siglo XV, Isabel y Leonor, perseguidas por su pasión (Leonor ha de huir so pena de perder la vida):

*LEONOR: (...) mi padre quiere verme muerta.  
Quiere colgarme desnuda,  
Para que todos me vean.  
Mirame aquí las señales  
Que me dejaron las cuerdas* (Losa, 2005a).

El final de la escena queda abierto, ya que no sabemos si serán atrapadas, o si tendrán determinación de morir una en los brazos de la otra.

Si ya hemos visto las garras de la homofobia en distintos tiempos, no puede faltar el compromiso de evidenciar el horror que aún persiste en otros lugares de la tierra. Así, la escena 18, titulada explícitamente *Manifiestos*, contiene varios monólogos del sufrimiento de víctimas del amor en Europa del Este, de un país asiático, de África, de América Latina, o de un rincón de una chabola gitana. Recojo una cita ubicada en el contexto árabe:

*Me llamo Badur, tuve que irme lejos el día que a Ikhrum la ataron a un carro y la arrastraron por la aldea. Mi padre conducía el carro* (Losa, 2005a).

La obra se estructura de una manera sencilla con escenas sueltas, alternando escenas realistas con las de ficción. A pesar de que es una pieza, que podríamos llamar de circunstancias, tiene, entre otras, la virtud de ser una pieza relevante para conocer el proceso creativo de la dramaturga, ya que hay dos fábulas que progresan: una, la historia de Concha, que transita las escenas 4, 6 y 8; y otra, la de Elena y Laura, escenas 13 y 15, que precisamente meses después dará lugar a una obra completa en tres actos,

*Hasta que tú me llames*, la pieza inédita a la que seguramente se refiere José Ramón Fernández en su prólogo a *Levante*<sup>94</sup>. Pero, además, aquí está la bella escena de “La costura”, de cuya explosión surgirá el magnífico texto de *Levante*.

Del cotejo de ambas versiones surgen pocas, pero significativas, diferencias. En primer lugar, en *Chicas* la escena aparece con una mención a Lorca en la acotación<sup>95</sup>, que no se halla en *Levante*, aunque efectivamente en su prólogo la autora reconoce la inspiración en *La casa de Bernarda Alba*. La segunda, afecta a la construcción de un personaje, de Rosario, que en *Levante* aparecerá como una mujer que está sola porque se reprimió y renunció al amor de otra por miedo a la gente. Y por último, en *Levante*, debido a su enriquecedor trasfondo histórico, se añade una alusión a la promesa del reparto de tierras que hicieron los republicanos anarquistas en su primer momento de gobierno<sup>96</sup>.

Como acabo de sugerir, uno de los rasgos propios del teatro de Carmen Losa es la importancia del tema del tiempo y de la historia.

El tratamiento del tiempo, pues, afecta tanto al contenido como a la estructura de sus obras. Las diversas escenas de *Chicas* incluyen avatares que suceden desde el siglo XV, pasando por el siglo XIX, hasta la actualidad y, curiosamente, en una de las escenas se introduce un *flash-back* igual que sucederá en la escena 8 de *Levante*. En *Hasta que tú quieras*, todavía inédita, la fábula se prolonga durante veinte años, lo que tarda la protagonista en conseguir materializar un amor platónico de juventud, obra en la que además juega con la prolepsis. *Levante* comienza en julio de 1931 y progresa hasta el final de la Guerra Civil. Fruto de una evolución estilística es la mayor complejidad de *Proyecto expreso*, en cuyo fantasmagórico tren se confunden los tiempos de los años sesenta, los ochenta, la actualidad y un futuro que es un presente para los terroristas.

Relacionado con este interés cronológico anoto una peculiaridad de la dramaturga, consistente en enmarcar los acontecimientos más señalados en su fecha,

<sup>94</sup> Registro la cita: “A las pocas semanas, aquella escena se había convertido en una obra que debe estar hasta las narices de esperar en un cajón de su escritorio” (Losa, 2009: 10).

<sup>95</sup> Acaba la acotación con el siguiente reconocimiento: “La escena recuerda por momentos a *La casa de Bernarda Alba*” (Losa, 2005a: 30). Respecto a la influencia lorquiana en *Levante* Losa argumenta: “La historia de *Levante* bebe desde luego del mundo de imágenes de Lorca, en particular de *La casa de Bernarda Alba*. Podría haber situado la acción en algún pequeño pueblo de Andalucía, ya que soy andaluza, pero me daba la impresión de que el estilo se me iba por otro lado. Era fácil entrar en esa especie de tragedia honda de la que tanto se abusa” (Basalo, 2009).

<sup>96</sup> La ley de reforma agraria, del 9 de septiembre de 1932, apenas si pudo llevarse a la práctica por su lentitud de ejecución (casi año y medio), siendo suprimida por el gobierno de los radical-cedistas (1934) y derogada totalmente por el gobierno de Franco.

incluido el día de la semana. Muchas de las escenas de *Levante* van tituladas así, con una fecha, y en una acotación de la inédita *Hasta que tú quieras* podemos leer:

*Elena tiene una curiosa tendencia a vivir los hechos históricos. Se fue a vivir el 28 de octubre de 1982 la victoria socialista a la misma sede de Ferraz. También se fue a celebrar la novena del Madrid a Cibeles en el 2002. Son esas incoherencias que tienen los seres humanos*<sup>97</sup> (Losa, 2005b).

A propósito de la citada *Proyecto expreso*, y recordando también *Levante*, Rodolf Sirera habla de la predilección de la autora por plasmar lo que él llama “tranches de vie”:

*Estos momentos (33 escenas aquí, 31 en “Levante”, aunque en esta última obra el argumento progresa de un modo que podemos calificar como lineal) parecen conformar una manera de construir la acción dramática característica de la autora, más interesada por esos pequeños “tranches de vie” que por la armadura argumental que las sustenta”* (Losa, 2010: 9).

*Levante* se estructura en tres actos, cuyas escenas llevan un título que condensa su contenido, rasgo que ya parece ser característico de la autora. El primero, consta de trece escenas que cubren una cronología que va desde julio del 31 a mayo del 34, con dos significativos saltos temporales: uno, entre las escenas 5 y 6, de los catorce meses del noviazgo de Susana y Jeromo que no han servido para ilusionarla (como sí lo ha hecho el haber recuperado la amistad de Inés); y otro, el que enlaza el final del acto con el siguiente, en cuya acotación se nos explicita: “casi un año después”, para subrayar una segunda separación de las muchachas por iniciativa de Inés asustada por la vieja Rosario.

El segundo acto va desde abril del 35 hasta octubre del 37, a través de siete escenas, en las que los acontecimientos se precipitan: Inés ofrece cobijo a Susana y Jeromo, víctimas de la situación de hambre que prelude la guerra, las mujeres ya no pueden evitar sucumbir y dan rienda suelta a su pasión, empieza la guerra, Jeromo se alista y las mujeres quedan solas a sus anchas y serán víctimas del acoso.

Y por último, el tercer acto progresa aún más rápidamente con once escenas muy cortas que condensan el tiempo: desde diciembre del 37 al final de la guerra. La obra se enriquece con la aparición de un nuevo personaje femenino, la maestra republicana Pilar, una mujer moderna cultivada y que ayudará a las protagonistas a escapar.

<sup>97</sup> Curiosamente esta acotación pertenece a la escena numerada como 15 cuyo título reza: “El cometa Halley. Viernes, 11 de Abril de 1986”.

Con *Levante* no sólo estamos ante un texto dramático contemporáneo que se atreve a tratar el tema lésbico, sino que, además, como señalan en su edición, tanto José Ramón Fernández como Pedro Villora, estamos ante una formidable obra de teatro<sup>98</sup>, que, tal vez en un futuro, sea leída como una pieza dentro del grupo de textos sobre el tema de la guerra civil, que alberga una historia de amor sin calificativos.

La historia de amor de Inés y Susana se desarrolla en el marco de la España que va del comienzo de la Segunda República hasta el final de la Guerra Civil, o lo que es lo mismo decir, de la posibilidad de la libertad y del progreso a la represión y el anquilosamiento, del símbolo prometedor de Clara Campoamor a la negación oscura del franquismo. Ni la elección de la cronología ni la de la ubicación son gratuitas<sup>99</sup>. La Constitución de 1931 suponía un paso de gigante hacia la liberación de la mujer, hablaba de la igualdad de derechos, de la no discriminación por sexos, del divorcio, del voto femenino. Pero este entusiasmo sufrió un enorme retroceso al subir al poder la CEDA y el Partido Radical en el año 34, hasta que Franco borró toda esperanza. Además, Carmen Losa ubica la acción de su obra en un pueblo de Extremadura, en donde los aires de progreso tropezarán con una mentalidad cerrada, dirigida por las ideas de la Iglesia católica.

En *Levante* se halla, pues, una perfecta imbricación de historia e intrahistoria, porque la historia afecta radicalmente a las vidas de los personajes y, como vemos, se van filtrando datos sobre la política republicana en pro de la liberación de la mujer, la mala situación en el campo, la tiranía de los terratenientes latifundistas, el hambre que pasa el pueblo mayoritariamente campesino, la existencia en París del grupo feminista de la Rive Gauche, la preocupación por la educación de la mujer, sobre la necesidad de la mujer casada de la firma del marido para conseguir un pasaporte, sobre el ambiente de desorden y violencia de la guerra, o hallamos hechos históricos concretos como el paso de la columna de la muerte del general Yagüe, la caída de Madrid, etc.

Paradójicamente, la Historia con mayúsculas y la historia de amor, son inversamente proporcionales, ya que España involuciona desde el entusiasmo

---

<sup>98</sup> Anoto ambas citas extraídas de la edición citada: “cuando la visibilidad ya no sea un problema en la sociedad española, esta seguirá siendo una obra muy valiosa” (José Ramón Fernández). “Por eso, creo que con *Levante* no se premia solo un texto sino, ante todo, una excelente obra de teatro” (Pedro M. Villora).

<sup>99</sup> A este respecto apunto unas palabras de la autora: “[...] situó la acción en un lugar cerrado y en una época significativa de nuestra historia. En ella cuento qué pasa en España y cómo viven los personajes esos acontecimientos” (Basalo, 2009).

republicano hasta la Guerra Civil; mientras que las muchachas van del descubrimiento del amor, y su darle nombre, a la búsqueda de realización en plena libertad.

No es la primera vez que Carmen Losa se interesa por el tema de la Segunda República y de la Guerra Civil. Elena, personaje que conocimos en *Chicas* y protagonista del inédito *Hasta que tú quieras*, está haciendo una tesis sobre una tal Constancia que por los datos que da suponemos se refiere a Constancia de la Mora<sup>100</sup>. Ante la queja de su compañera del giro final que ha dado a su trabajo, relegando el aspecto humano de Constancia y sus relaciones, ella se justifica de la siguiente manera: “No puedo hacer una tesis feminista [...]. Lo que quiero decir es que una tesis doctoral tiene que tener algo más serio” (Losa, 2005b: 60). Además de la reivindicación inherente, esto me hace pensar en que una de las funciones de la utilización de la Historia en *Levante* consiste en dignificar un texto que trata de amores marginales y no me parece casualidad que de los tres montajes emblemáticos que Pablo Peinado señala como pioneros en España de la *visibilidad* del colectivo homosexual uno sea *Contradanza* de Francisco Ors, sobre una leyenda en torno a la reina Isabel I de Inglaterra, y otro el estreno de *Bent* por Iago Pericot, que es, como sabemos, una obra ubicada en el nazismo.

El machismo y el dominio patriarcal intoxican la atmósfera de la obra, pero los nuevos aires progresistas en favor de la igualdad de hombres y mujeres se van filtrando tímidamente en las bocas de algunos personajes (Susana, Inés, Rosario, Pilar...) y los vemos chocar contra los muros de la intolerancia que predomina en la mentalidad de los pueblos<sup>101</sup>. Luisa, madre de Susana, no sólo no quiere que su hija estudie, sino que pedirá a sus amigas, Rosario y Remedios, que la vigilen y que colaboren con ella en la enseñanza a su hija de las labores de una perfecta casada. Inés será criticada por sus amigas porque conduce el camión de su hermano como si fuera un hombre; Pilar, la corco republicana, maestra, será recriminada por la propia Susana por fumar. Anoto una cita como muestra:

*SUSANA.* - ¿Por qué tengo obligación de casarme?

<sup>100</sup> Constancia de la Mora (Madrid 1906-Guatemala 1950), nieta del conservador Antonio Maura, militante del partido comunista y acérrima defensora de la República. En su libro *Doble esplendor* (1939) narra su vida y su destierro en el clima del avance aniquilador de las tropas franquistas en Cataluña.

<sup>101</sup> Esta idea de la mentalidad cerrada del pueblo aparece también en la obra inédita *Hasta que tú quieras*, donde el machismo y la homofobia se canalizan a través del personaje de Tino, articulador de estas bellas palabras: “En este pueblo a la gente como tú les quitamos el vicio a hostias”.

*LUISA.- Porque-un día yo no estaré y te hará falta un hombre para que te proteja y te mantenga.*

*SUSANA.- Yo tengo manos para ponerme a trabajar.*

*LUISA.- Que daño ha hecho la República.*

*SUSANA.- ¿Qué tiene que ver la República?*

*LUISA.- Que las cosas no son como nos quieren hacer ver. La vida tiene que ser como Dios manda. Y Dios manda que las mujeres se casen y trabajen en su casa para servir a los hombres.*

*SUSANA.- Eso serán las sirvientas (Losa, 2009: 75).*

La homofobia es casi un dogma religioso. Y se llega a sugerir que es más violento contra las mujeres sobre todo en los momentos de la guerra y más cuando se acerca la victoria de los nacionales:

*ROSARIO.- Están deseando arrastrar por las calles al primero que se escantille. El otro día aparecieron muertos dos muchachos, el cuerpo medio desnudo en mitad del camino. Les habían dejado desangrarse después de escarnecerlos. Esa gente, con tal de ir contra el pueblo, son capaces de hacer barbaridades. Y si son dos hembras con más vera (Losa, 2009: 154).*

En este sentido es crucial la escena 19, titulada “Perseguidas”, en donde en la noche cobarde se percibe el terror de las muchachas acosadas por voces amenazantes que desde la calle parece que quisieran derribar los muros de su seguridad, como vemos en declaraciones de amor del tipo: “¡Te vamos a quitar las ganas de hurgar en las enaguas!”, “¡Te vamos a enseñar lo que tenemos los hombres!”. O dulces promesas como la de “¡La próxima vez volveremos para prenderte fuego en los adentros!”. El propio Jeromo, al final de la obra, cuando ve cómo su mujer se marcha con otra, le promete: “Lucharé por tu memoria, que diré que has muerto mártir”, pero no por ensalzar su amor, sino para no ser apedreado por la calle.

Como vimos en *Chicas*, no es raro que las propias mujeres participen y comulguen con el mantenimiento del sistema patriarcal<sup>102</sup>. Aquí juega un papel fundamental el personaje de Rosario, que provoca que la recién comenzada relación lésbica se rompa, advirtiendo a la joven Inés de que está jugando con fuego:

*ROSARIO.- Yo también fui joven, Inés. Y me quité de en medio para que no nos colgaran a las dos (Losa, 2009: 126).*

<sup>102</sup> A este respecto recuerdo el dato de que Acción Republicana y los radical-socialistas se negaban a que la mujer votase por miedo a que fuesen vehículos ideológicos de la Iglesia y de las ideas conservadoras de la derecha.

Y sin embargo no hay maniqueísmo en *Levante*; la figura del hombre aparece también dignificada en ciertas actitudes de Jerónimo y sobre todo en Paquito, que ayuda a escapar a Inés, la mujer que ama, o en la descripción de la bondad del padre de Susana por boca de la madre y de la propia hija. Jerónimo, el marido de Susana, a pesar de estar inmerso en el mundo patriarcal y participar de su visión de la vida -cuando, por ejemplo, vemos su rechazo a ser mantenido por la amiga de su mujer o reprimiéndose para no pegar a Inés porque es una mujer, o haciendo afirmaciones del estilo de “Una mujer es de un hombre hasta que quiere Dios”-, demuestra, sin embargo, ser un hombre bueno que cuando parte a la guerra le pide a Inés, aún a sabiendas de su relación, que cuide de su mujer y que cuando vuelve acaba por aceptar su derrota en el corazón de Susana y colaborando con Pilar, la republicana<sup>103</sup>.

En cuanto al estilo, hemos de destacar la habilidad en el empleo del lenguaje que a veces roza la poesía y que nos instala perfectamente en un tiempo y un espacio buscados; así como, por otra parte, la recurrencia al simbolismo, que ya está anunciado en el título. *Levante* es el viento de Levante cuya libertad ya ansía gozar Susana desde la primera escena, rechazando el calor de los veranos de su pueblo y será el sueño de la huida por mar de una España asfixiante hacia Francia, París, la ciudad de las mujeres libres de la Rive Gauche. Pero, además, en esa habilidad en el empleo del lenguaje hay frases que se cargan de significados, que se adensan y que estallan como granadas. Así, al principio de la obra, Susana expone una queja henchida de polisemia:

*SUSANA.- ¿Para qué tantos colores, si luego sólo se cose con el blanco y con el negro? (Losa, 2009: 33).*

O esta frase que dispara Rosario a Inés para advertirle que sabe su historia de amor indeseable con Susana: “Cosiendo el ajuar de otra” (Losa, 2009: 122). Y esta otra también de Rosario, una indirecta dirigida a atravesar a Susana, para mostrarle que conoce su amor y que tome conciencia del peligro que supone: “Pues cuida bien de cómo se lo agradezcas” (Losa, 2009: 150). O esta de Jerónimo, dirigida a Inés, cuando, tras el asesinato brutal de su padre por ser republicano, se lamenta de que fue imprudente al mostrarlo y él la está usando para hablar además de sí mismo: “No puede uno callar por siempre” (Losa, 2009: 162).

<sup>103</sup> Escribo unas palabras de la dramaturga sobre este personaje: “El conflicto que vive Jerónimo se produce entre los celos y el deseo de que Susana sea feliz. Es un tema que a mí me gusta, el tema del amor altruista” (Basalo, 2009).

Para concluir este breve análisis de *Levante* me gustaría destacar un uso muy peculiar que Carmen Losa hace de las acotaciones. Me refiero a que algunas de ellas sugieren la presencia de un dramaturgo hecho personaje omnisciente. Para ilustrar esta afirmación voy a extraer ejemplos de tres obras diferentes, aunque tome como referencia las publicadas. En *Levante*, una que dice así:

*Ambas guardan silencio. Qué decir cuando las dos han hecho un pacto* (Losa, 2009: 142).

O esta, con comentario final, del momento del beso del reencuentro en la tienda:

*Inés y Susana se besan. No hay nadie alrededor, no hay nadie en el mundo. Solo ellas. No existe dios que las mire, ni esposo, ni familia, ni pueblo, ni país* (Losa, 2009: 147).

Como apunto, este tipo de acotación la podemos rastrear en otras de sus obras, por ejemplo, en la recientemente premiada *Proyecto expreso*, en la que leemos, en forma de acotación, lo que parece ser un monólogo interior del personaje de Flora:

*Las cosas no hay que tocarlas. Están ahí por algo. Si esto es un túnel del tiempo, hay que dejar las cosas tal como están para poder regresar.* (Losa, 2010: 19).

Y para terminar, una muestra de *Hasta que tú quieras*:

*Escena 4. Lunes 14 Octubre 1985. Clase de Historia. La época en la que los profesores comenzaron a romper esquemas. No se trataba de dar datos sino de crear opinión, de relacionar y aprender a debatir* (Losa, 2005).

En conclusión, aunque sería injusto calificar a Carmen Losa<sup>104</sup> como una autora de teatro lésbico, debido a la variedad de temas que toca en su dramaturgia, sin embargo no lo sería menos no destacar la relevancia de dicha temática en el conjunto de su obra, así como la pertinencia, la calidad y la valentía de su producción en este sentido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>104</sup> Para ilustrar esta afirmación además del ya citado *Proyecto expreso*, destacaré que Carmen Losa es autora además de otros textos como *Paradas*, *Reivindicativas*, *Rodrigo* -una dramaturgia del *Poema de Mio Cid*- o *Heridas* en colaboración con otras cuatro autoras sobre el terrible problema de la violencia de género.

- BASALO, Sofia (2006). *Carmen Losa escribe, dirige e interpreta "Chicas"*. En [www.culturalianet.com/art/ver.php?art=25683](http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=25683).
- \_\_\_\_ (2009). *Al habla con Carmen Losa*. En [alhablacon.blospot.com/.../Carmen-losa-diciembre-2009.html](http://alhablacon.blospot.com/.../Carmen-losa-diciembre-2009.html).
- HENRÍQUEZ, José (2009). "Una puerta abierta de par en par". *Primer Acto* 328, 119-126.
- HERRERO, Roberto (2006). "*Chicas*" es una colección de historias de amor de verdad. En [culturalesbiana.blogsome.com/2006/09/16/chicas/](http://culturalesbiana.blogsome.com/2006/09/16/chicas/)
- LOSA, Carmen (2005a). *Chicas*. Texto inédito.
- \_\_\_\_ (2005b). *Hasta que tú quieras*. Texto inédito.
- \_\_\_\_ (2009). *Levante*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor SRL.
- \_\_\_\_ (2010). *Proyecto expreso*. Madrid: AECID.
- PEINADO CÉSPEDES, Pablo (2007). "Teatro Visible: gays, lesbianas y transexuales en el programa 2005 y 2006 del Festival VISIBLE". En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), 181-191. Madrid: Visor Libros.
- REIZ, Margarita (2009). "Radicalidad política y frescura escénica". *Primer Acto* 328, 135-137.
- SIMONIS, Angie (2008). "Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española". En *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Raquel Platero (ed.), 233-280. Barcelona: Melusina.
- \_\_\_\_ (2009). *Yo no soy esa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante.

**SUJETO Y PERSONAJE: EL JUEGO LITERARIO  
EN LA LEY DEL RANCHERO, DE HUGO SALCEDO  
(DEL GÉNERO SEXUAL AL GÉNERO TEXTUAL)**

Julián BELTRÁN PÉREZ  
Universidad Autónoma de Baja California (México)  
julian\_beltran\_p@hotmail.com

En la construcción de un personaje, el autor pone en juego una identidad que revela en un nivel discursivo que gira en torno a *se parece a*. Cuando lo inserta en una historia que se *parece a* las situaciones cotidianas con las que ha de identificarse el lector, el autor pone en juego una serie de relaciones, en ocasiones paralelas, a veces implícitas, que obligan a la búsqueda de la identidad de ese personaje que *se parece a* la voz del autor, la voz del narrador o la voz del sujeto que habla en la historia.

Tenemos en *La ley del rancho*, del dramaturgo mexicano, Hugo Salcedo, a un personaje neurótico que emigra del campo a una ciudad fronteriza, involucrándose en una serie de situaciones que, de manera dramática, se sostienen como un eje mediador entre múltiples discursos que rayan los límites transgresores de la sexualidad masculina como el travesti, el prostituto, el homosexual, el bisexual y el transexual. Proponemos dos niveles discursivos para el análisis de esta obra, girando siempre alrededor del discurso lingüístico de la identidad en el sujeto y la identidad del personaje para marcar las correlaciones que se dan en las similitudes que transitan entre lo real y la ficción, proponiendo al sujeto como objeto real y al personaje como objeto ficcional.

*La ley del rancho* se escribió en 2001, según Beardsell (2005: 67), en el prólogo a la obra, y, según la ficha técnica que aparece en el mismo volumen, la pieza se estrenó en mayo de 2002, en el teatro Benito Juárez de la ciudad de La Paz, Baja California, por el grupo Altaira. Esta pieza aparece en un contexto literario genérico fronterizo de reciente manufactura en el norte de México donde se empieza a gestar un movimiento autónomo de descentralización de las formas literarias por integrarse en una cultura norteña donde sus prácticas culturales difieren de las del centro del país. La ciudad de Tijuana, se sitúa geográficamente en el límite norteño mexicano con la frontera sur de Estados Unidos, colindando con el Estado de California. En esta frontera, donde convive diariamente el tráfico de automóviles y de personas, además del

intercambio comercial y económico, entre dos ciudades de gran impacto para ambos países como lo son Tijuana del lado mexicano y San Diego del lado *gringo*, es vulnerable la maleabilidad cultural que se hace patente a través de la lengua, las modas, y el trabajo entre otros aspectos, dotando a la ciudad de ciertas características que la vuelven diferente de otras ciudades del país. Así, se han desarrollado importantes vías de entrada al país vecino contando con dos garitas internacionales con más de 50 puertas de acceso, por donde circula diariamente una gran cantidad de personas, tanto en automóviles como a pie, provocando el flujo de una vida caótica y acelerada que obliga a la imposición de ciertas conductas como el consumismo, la vida nocturna y un modismo en la forma de hablar denominado *espanglish*; lo que representa a unos elementos culturales de la identidad tijuanaense. De ahí, aparece la literatura de la frontera y dentro de ésta, la dramaturgia nortecña representada en autores como Ángel Norzagaray y Hugo Salcedo, por ejemplo, delimitándose más en este último esta temática, y que, además de la inmigración, aborda el discurso gay.

Con el único objetivo de hacer un análisis de la identidad del personaje, este trabajo pretende mostrar que, en ocasiones, el texto propone un juego literario de una identidad ficcional que revela no sólo una estructura literaria, sino que emergen a la luz unos personajes que transitan en un contexto real con todas sus vicisitudes políticas, culturales y sociales que lo mueven.

Comparamos al personaje y al sujeto, a partir de sus características constructivas como lenguaje y acciones, mostrando a través de estas dos categorías estructurales del texto ciertas prácticas sociales que se parecen a la realidad de sujetos inmersos en un contexto fronterizo, cuya construcción de identidad la proponemos a partir de su condición de individuos sociales, teniendo en cuenta la edad, el género, la ocupación, el nivel de educación, el tipo de trabajo, la clase social y el espacio geográfico en el que se insertan.

En este trabajo vamos a proponer un análisis del discurso sobre la identificación del personaje en la literatura fronteriza de género en la obra de teatro más transgresora de la sexualidad en la dramaturgia nortecña, *La ley del rancharo*, de Hugo Salcedo. La ficción la entenderemos como la forma literaria de apreciación en un plano donde todo podría ser o suceder como se plantea en el texto literario y que sólo existe el referente que representa esas situaciones literarias en el plano real que marca Jung.

¿Cuál es esa realidad que define al personaje y que lo hace diferente del sujeto social? En el sentido de representación lógica del subconsciente, basado en la

experiencia, según Jung, la realidad es representación de la experiencia: “no hay experiencia posible sin consideración reflexiva porque la experiencia constituye un proceso de asimilación sin el cual no se da comprensión alguna”. Por lo tanto, al leer un texto comprendemos la temática porque se construyen con situaciones reales que compartimos y reconocemos como lector/espectador en el personaje. Construimos así, tres identidades en un mismo discurso social: autor-narrador-personaje.

¿Cuál es el origen del género sexual? y ¿cuál es el origen del género textual? Ambos tópicos han marchado históricamente de forma paralela; sin embargo lo que se remarca en este análisis son los puntos de intersección en la psicología del sujeto y la conformación del personaje como una imagen doble de representación masculina y femenina, incluso en el texto.

El nacimiento del género como identidad sexual, deviene de una representación de índole psicológica en la construcción dual del ser, como señalaba al respecto de este antecedente Jung (1994: 53): “Hay, además, la filosofía hermética, con su hermafrodita y su hombre interior andrógino, el *homo Adamicus*, que si bien se presenta en forma masculina siempre lleva consigo escondida en su cuerpo la Eva, es decir, su mujer”.

Nos adelantamos a predecir que el camino apunta de lo biográfico a lo anecdótico y de la realidad a la ficción. Con un juego discursivo de voz que se desplaza también entre el autor-narrador-personaje. Los tres conceptos son reales y objetivos y se mueven dentro del mismo campo, en este caso el campo narrativo donde se legitiman por los otros integrantes del mismo campo, como lo son, autores, escritores, narradores y actores. Como señala Bourdieu (1990: 235): “una de las propiedades fundamentales de los campos de producción cultural reside precisamente en el hecho de que los actos que en él se realizan y los productos que se producen contienen la referencia práctica (a veces explícita) a la historia del campo”. La escritura se convierte así en una práctica cultural de un escritor que se reconoce históricamente en sus actos de producción dentro del campo que lo ubica y legitima como dramaturgo. Identificamos, en este caso, al narrador, a quien reconocemos en la historia que ha sido escrita por un autor reconocido como dramaturgo en su campo de producción y al personaje, que se representa en las situaciones reales, sociales y fronteras, propias del contexto del autor.

Pero, decirse ficción o realidad, es una decisión del escritor. Lo cierto es que en este análisis establecemos al personaje como el ejecutor de las acciones propuestas alrededor de una historia; al género como identificación de la forma discursiva que

determina al personaje biográfico o autobiográfico y al sujeto como el referente real que se superpone al personaje.

“El hombre contemporáneo es bisexual”, leemos en una de las obras de Hugo Salcedo, *Dos a uno*. Y con esta sentencia nace, si cabe decir, una estructura de literatura de género en la frontera, que, aunque tiene sus antecedentes en otros autores mexicanos como Luis Zapata, es en este siglo XXI, en el que se reafirma por la estructura de las identidades contemporáneas que la reproducen. La representación postmoderna de la construcción del individuo, la persona, deviene de una acumulación de significado a partir del replanteamiento de una cultura científica que plantea elaborar un discurso científico y refutable de la cultura” (González y Galindo, 1994: 33); el hombre postmoderno es un concepto en movimiento que se retoma de las prácticas culturales que el sujeto realiza, identificándose a sí mismo, desde lo que consume, lo que porta, y los lugares en los que compra lo que come y lo que viste. Un sujeto así, interfiere para que las prácticas artísticas cambien y se asuman también como prácticas culturales; por lo que el personaje de la literatura contemporánea tendrá que reconocerse en las prácticas culturales de una sociedad que lo representa, en tanto que está representado por una cultura que concede valor científico al significado. A este respecto John B. Thomson refiere en el mismo texto (40):

*Este autor introduce una versión corregida de la precedente, denominada concepción estructural de la cultura, según la cual el análisis cultural se define como 'el estudio de las formas simbólicas -esto es, acciones significativas, objetos y expresiones de variado tipo- en relación con contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en virtud de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas'.*

Los tópicos y los conceptos de los que se vale la red que construye un personaje literario fronterizo son la neurosis, la ambigüedad, la transgresión, la transformación, el otro, el otro lado, la otredad y la hibridez. Las funciones espacial y temporal también resaltan en la estructura narrativa. Pues es primordial destacar el espacio en el que se desarrollan las prácticas culturales fronterizas porque los supermercados, las carreteras, las plazas, determinan la convivencia y el tipo de gente que ahí se reconoce. En el factor tiempo, observamos que son propios sus tópicos de migración, trabajo y frontera, puesto que es en este siglo XXI donde las estructuras sociales se han constituido a partir de las transgresiones espaciales y temporales de quienes son protagonistas de una narrativa

geográfica, fronteriza, afectada por la construcción de viviendas, derrumbamientos de cerros, vías de acceso y plazas comerciales.

Esa transgresión es posible, incluso en la narrativa, pues al construirse una historia, ya trasciende más el mismo hecho que sustenta que la propia estructura que construye. Qué decir del personaje, el cual destaca y protagoniza los momentos que identifican el movimiento y la efervescencia social de comunidades cambiantes y aceleradas, propias de ciudades que comparten una línea fronteriza real, con fideicomisos, empleos, garitas, construcciones, tránsito de mercancía y tráfico legal o ilegal de personas. Esto hace que el personaje funcione de diferente manera del resto de las latitudes al ser propuesto por un autor que es también de la frontera. Y en este caso, este autor trasgrede también los discursos y las lecturas sociales para reportar otras situaciones de las que, de un tiempo para acá, han dado mucho de qué hablar como la manufactura gay.

*La ley del rancharo* es una pieza dramática que consiste en siete escenas en un solo acto donde Kid, el personaje principal, se encuentra en un bar gay de una ciudad fronteriza donde suceden una serie de situaciones que versan sobre el discurso sexual homoerótico, manifestado en las formas de vida de los personajes que parecen sacados de una realidad aparte. Las escenas se van proyectando en diferentes momentos dentro del mismo escenario, el bar, donde van apareciendo, los personajes Tito y Toto; Mayeli y Alfredo o Kid, el rancharo.

En esta pieza, Kid, un joven de 25 años, ha decidido *vivir la vida*. trastoca los límites transgresores de la sexualidad tentado por el ambiente de una ciudad de ambiente nocturno totalmente opuesta al pueblo donde había vivido. Este rancharo, diestro en el floreo (arte de manejar o hacer espirales con la reata), llega del campo a la ciudad para ser libre y *vivir la vida*, reconociéndose a sí mismo como prostituto. Ese reconocimiento de sí mismo radica en la identificación de una estructuración del personaje estereotipado por el autor que lo construye determinado por el lenguaje, las acciones y el espacio donde se ejecutan tales acciones. De esta manera, la geografía norteña funciona como espacio de acción de las prácticas sexuales manifestadas en la cantina (en Tijuana, hay un bar gay llamado “El rancharo”, situado en la Plaza Santa Cecilia, en pleno centro de la ciudad, donde conviven todo tipo de personas: obreros, profesores, estudiantes, funcionarios) y la vida nocturna fluye de manera anónima (nadie se reconoce en ese ambiente, y nadie vuelve a mencionarlo si es que coincidieron en alguna ocasión, un día después). Este espacio, metafórico en la pieza dramática,

juega un papel determinante en la obra, aquí se identifica la escala de identidades sexuales masculinas como el puto, mayate, lóca, gay, maricón, homosexual, bisexual y travesti. La cantina se convierte en el ruedo donde el rancharo echará a andar toda su experiencia en el arte de manejar la reata, y en los espirales que ejecuta se van involucrando todos los que vaya conociendo.

En esa conciencia de vida está también la inconsciencia del desastre, pues la promiscuidad, la prostitución y la muerte marcarán el espiral metafórico del floreo en el ruedo, con el descenso hasta la desolación nocturna, donde se reencuentran en este bar los personajes más transgresores de la representación conceptual de la realidad jungiana. Transgresores de sí mismos. Los personajes son solitarios, resignados y decepcionados, pero en ocasiones soñadores, condenan la realidad y sentencian a la sociedad y por eso son perseguidos por la muerte, a la que llevan como marca porque todos acaban mal, como condenados por las formas de vida consecuentes en un mundo que tiene dueños. Ésa es la constante de la obra, muerte y huida, la primera arrastrada por la otra. Como Tito, que sólo quiere “dar la vuelta al mundo y no regresar nunca a esta madre, y sueña con un pasaporte vigente con visa laser para cruzarme al otro lado sin que la migra me detenga”. Y Toto, quien de manera realista y resignado acepta: “ya nadie cree en Aladino aquí sólo están los cuarenta ladrones y Alí Baba”. Unos delincuentes que reafirman su condición de prostitutas cuando en su dialogo irónico se *topan con la pared*.

Pero también, en esta historia aparece el personaje de Mayeli, el *transgender* o transexual -“me puse silicones. Cambié. Me inyecté hasta hormonas. Poquitas. Una cosita de nada. ¡Carisísimas! Y luego, hasta me operé de abajo” (Salcedo, 2005: 37)- “en el balcón, de noche, de un espacio apartado adentro de una cantina”. La identificación de este personaje se superpone a la transformación de las múltiples personalidades del transgénico. Pues éste es el conflicto de una cultura machista que no reconoce *al otro* por negar las prácticas culturales que se dan en las minorías, y esas minorías han de reunirse en un mismo lugar para poder vivir su propia vida que los excluye de la aceptación, puesto que no representan el esquema conceptual de *hombre*, ya que este concepto no se encuentra en una transgresión de género, aunque exista, según Jung, la dualidad implícita en el concepto abstracto de hombre representado también por la parte femenina que reafirma al macho, por contraposición a la hembra: “Desde tiempos inmemoriales, siempre se ha expresado en los mitos la idea de la

coexistencia de lo masculino y lo femenino dentro del mismo cuerpo, el *Ánima*" (Jung, 1994: 53).

Ese capricho determina el carácter de la obra dramática de Hugo Salcedo. He aquí la neurosis de esta pieza (el *ánima*): "Es posible que el *ánima* sea una producción de la minoría de los genes femeninos dentro de un cuerpo masculino; la imagen de esa figura, aunque desempeñe un papel de valor igual, no es la de una mujer, sino la de un hombre. Este *ánima* es causa de caprichos ilógicos y suscita irritantes trivialidades y opiniones insensatas" (Jung, 1994: 55).

Estamos así ante la construcción de una obra en la que la neurosis adquiere una gran relevancia, pues ese *ánima* -que se corresponde con el carácter de los personajes, como afirma Jung (1994: 26), por las múltiples personalidades de los mismos- se representa mediante múltiples transformaciones que hurgan en el juego erótico del discurso gay. Y jugar así, con la decisión de conceptualizar y definir lo homoerótico a través de múltiples apelativos como *loca, gay, puto, joto, marica, mayate, cochones, queer, homosexual, travesti*, etc. e incluso *hombre, varón, heterosexual*, por un lado, y por otro, también, sobre la homosexualidad femenina, *lesbiana, tortillera*. Apelativos que leemos a lo largo de la construcción de la obra.

Todos estos géneros se combinan en el texto y se yuxtaponen a los géneros del personaje que va de lo gay a lo homosexual y de lo travesti a lo transexual. Es en este último espacio donde se muestra la trasgresión tanto en el conjunto de la obra, como en el personaje y en su cambio de género, como afirma la sentencia de la bisexualidad del hombre contemporáneo, según sostiene Jung (1994: 53): "desde siempre se ha manifestado la bisexualidad de la divinidad que proyecta en la *zyzygia* divina, la pareja divina, o la idea de la naturaleza hermafrodita del creador".

Donde estriba entonces la acumulación de representación de la figura sexual que se exhibe en sus múltiples facetas. La cual también deja abierta la neurosis de la triada (autor-narrador-personaje) a lo largo del planteamiento temático de una literatura ¿gay? o ¿transgénica?

¿Quién cuenta la historia: el narrador, el autor, *el otro*? Es una decisión antropológica. En el discurso de Clifford Geerts, *el otro* es el que llega, pero también, desde la perspectiva del que llega, *el otro* es al que se encuentra. Son diferenciaciones, pues, que quedan fuera del esquema de representación subconsciente ajeno al concepto de la experiencia. Este juego de *el otro* se expresa en toda la obra, a través de un

*etnocentrismo sexual* que parece someter siempre las diferencias/preferencias sexuales de *el otro*, la loca, el marica, el travesti o el transexual.

En el discurso de género de una obra literaria, *el otro* es la representación del género. En la construcción del mito sexual representado en el sujeto, la materialización diversificada de la sexualidad en la acumulación de significados en tanto *el otro* lo interprete cuando lo contextualiza. *El otro* es, para Occidente y su discurso, el nuevo mundo, diversificado como primitivo por sus prácticas sociales, pero también es el que se queda fuera del discurso oficial. Hay otro mundo, donde *el otro* es salvaje y bárbaro. El personaje de Mayeli, es también la trasgresión en la obra completa de Salcedo, pues es el transexual, *el otro*, el transgresor de la historia que plantea *La ley del rancharo*. El cambio de género desata una proyección del rancharo, al darse cuenta de que lo que desea no es el objeto que tiene enfrente, porque no es una mujer y no es un hombre, sino que es un *transgender*, un transgénico, un transexual.

*El otro* es el sujeto que no tiene significado definido: puede ser el ideal, la búsqueda, la contraparte, para una visión del mundo; pero, para el discurso oficialista y conservador, es la carencia, el vacío.

Mayeli no es la mujer que dice ser, porque ni siquiera existe, pero no es hombre en el concepto de significado implícito a su práctica cultural, porque no coexiste como tal, su identidad se desarrolla en una cantina, pero lo que la vuelve real es el personaje de Kid, quien sólo quiere *vivir la vida*. En este momento, el personaje es una representación del mundo real del que huye y al que reclama su escape advirtiendo: “¡mira mundo, conóceme, soy parte de ti mismo!”. Pero el pasado de Kid, justifica, en cierta manera, la huida de sí mismo, pues en el campo descubre sus sexualidad con la práctica zoofílica con gallinas, yeguas y becerras hasta llegar a descubrir su *hombria* con una mujer de campo, con lo cual llegaría también el reclamo social del matrimonio, a lo que él contesta: “también se perdió mi intimidad y mi secreto”. Dejando clara la manifestación de igualdad de género en la construcción de una realidad conceptual del mundo. En Mayeli, el *transgender*, el personaje de *Alfredo*, proyecta todo su reclamo y por asociación a la relación entre los dos hombres -uno transformado en mujer, el otro extremadamente macho-, queriendo poseer lo que no es; trastocan la imagen del mundo que no los reconoce, y en la unión de estos dos sujetos se encuentra el ideal de la mujer fálica. *El otro* en este caso, es la mujer fálica. El objeto del deseo, uno lo tiene en sí mismo, al transgredir su propio cuerpo (Mayeli); el otro lo posee en un uso que invalida la mujer cultural, y obtiene una mujer fálica, que al mismo tiempo reconoce y posee.

Pasando a ser la dualidad que se respalda en los dos polos de una identidad convertida en *otro*, en otra cosa, en otro objeto, en otro significado. *Otra mujer*, pero también otro hombre, el que prefiere a la *otra mujer*, la fálica, y de esta forma, los dos se reconocen como *otro* y ese *otro* busca al *otro* para llenar el vacío, el hueco, porque la concepción de la cultura, en tanto cultura científica, derriba la naturaleza humana del concepto abstracto de hombre.

Tenemos en este personaje de La Mayeli muchos otros que encarnan a la mujer fálica en el transexual. *El otro* se convierte en un objeto vacío, porque busca encarnarse en la mujer, a la que nunca podrá aprehender como significante. Muchas identidades son iguales a muchos *otros*. *El otro* es la mujer fálica. Lo transexual es otra línea de categorías, por no corresponder al mismo esquema que transgrede. Lo transexual es transgresión de la representación interna de la dualidad hombre-mujer. El transgénico es una transgresión del género, una traición a la sexualidad.

Una obra *neurótica*, es una obra caprichosa, engañosa, y una narrativa caprichosa contiene personajes bipolares, asexuales, sexuales, homosexuales, bisexuales/transexuales, cuya *ánima*, está manifestando constantes cambios (estados de ánimo). Es voluble, y se expresa además en el cambio de género textual. Y el capricho de *La ley del rancho* recae en la bipolaridad del personaje, de los personajes Tito y Toto, Ying y Yang, puto y loca, transexual y travesti. Así es la trayectoria del género sexual, como una enumeración de apelativos–adjetivos ascendentes materializados en el texto. Es la evocación del concepto mediante la palabra (significado/significante–estructurado): *Alguien* es una estructura materializada por la voz de un personaje. La construcción del género en este caso, *depende de la ciudad, la ocupación, la profesión, la edad y la cantina*. Eliminación de la dualidad del *otro* en uno solo. Un solo objeto sexual para muchas interpretaciones, pues la intersexualidad en estos textos es también la intertextualidad del género. Y el juego literario en esta obra es nombrar a la cosa para convertirla en *otro* objeto de significado. La sexualidad masculina corre el riesgo en este siglo de volverse neurótica, de volverse transgresora, y en la literatura *neurótica* el personaje es el capricho del sujeto, inmerso en la interpretación de una narrativa geográfica fronteriza.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GONZÁLEZ, Jorge A. y GALINDO CÁCERES, Jesús (1994). *Metodología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- JUNG, Karl (1994). *Psicología y Religión*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- SALCEDO, Hugo (2003). *La ley del rancharo*. México: El Milagro – Centro Cultural Tijuana.

## EROTISMOS SUBÁLTERNOS: APUNTES SOBRE EL TEATRO LATINOESTADOUNIDENSE DE NUESTROS DÍAS

Ignacio F. RODEÑO  
Universidad de Alabama  
ifrodeno@bama.ua.edu

### 1. LOS TENTÁCULOS DEL PULPO

Alberto Sandoval-Sánchez, uno de los principales estudiosos del teatro latino en los Estados Unidos, recoge la imagen del pulpo y sus tentáculos, a su vez forjada por la actriz chicana Ruby Nelda Pérez, para describir la actividad teatral de los hispanos en ese país americano. Para Sandoval-Sánchez (1999: 103), el teatro latino es heterogéneo y plural, y se compone de un nutrido grupo de dramaturgos, teatros, *performances*, géneros, estilos e historias. Cada uno de los tentáculos recoge diferentes y múltiples ideologías, políticas, etnicidades, grados de asimilación y negociaciones con la cultura angloamericana dominante. Hasta el censo del 2010 se ha considerado, al menos oficialmente, lo hispano como algo racial; consideración que no deja de sorprendernos debido a su error, ya que lo hispano está formado por distintas formas raciales: caucásico, africano, indígena, asiático, mestizo, mulato, ... No cabe duda, pues, que lo hispano es una categorización cultural, no racial, en un país donde la marca racial prevalece aún hoy en día, después de los años 60 y los movimientos pro-derechos civiles.

Así, pues, el mayor distintivo del teatro latino de los Estados Unidos es la “cultura hispana” (entendida como la de los habitantes de los Estados Unidos de origen hispano, sobre todo hispanoamericano)<sup>105</sup>, bien sea en lengua española, inglesa o en angloñol (*Spanglish*), cuyo uso dependerá del momento histórico específico en que se cree la obra. Sin embargo, aunque la mayoría de las obras de finales del siglo XX y principios del XXI se conciben en inglés, su contenido es, primordialmente, bicultural.

La cultura dominante establecida (léase angloamericana) asume que todo teatro latino está escrito en español, o que procede de Latinoamérica y necesita traducirse, o, incluso, que es demasiado bilingüe y demasiado étnico para ser relevante a la audiencia

---

<sup>105</sup> Es cierto que lo latino en Estados Unidos abarca más que lo estrictamente hispano, para englobar también aquellos que provienen de culturas de origen latino (francófonas, lusófonas, etc). En este trabajo se considerarán solamente los textos teatrales y agentes culturales hispanos.

angloamericana. A menudo, estas asunciones están vigentes también en España, y hay poca conciencia de que los latinos post-primera generación (ya sean chicanos, neorrican, cubano-americanos, etc.) escriben en inglés o en ambas lenguas, lo que dificulta su inclusión en el canon teatral de los países de origen. Debemos añadir que es precisamente esta exclusión del canon latinoamericano lo que revela diferencias en cuestiones ideológicas, estructuras y convenciones teatrales, y estética dramaturgica. Es este espacio intesticial entre el teatro latinoamericano y el teatro angloamericano lo que ha permitido su clasificación como "étnico", "de minorías", en resumidas cuentas, su liminalidad. El teatro latino de los Estados Unidos carece de una residencia oficial, lo que impide su fácil clasificación y definición. No es de extrañar, entonces, que resulte complicado para esta producción teatral el entrar en la consciencia colectiva del público general, incluso del público hispano no preocupado por las cuestiones de avance político-social del colectivo; y que ejerza control sobre lo inmediato: el cuerpo.

## 2. DE LA ACCIÓN POLÍTICO-SOCIAL A LA ACCIÓN POLÍTICO-CULTURAL: VISIÓN PANORÁMICA DEL TEATRO LATINO

El teatro latino es ilustrativo de la heterogeneidad de la experiencia hispana en los Estados Unidos; sus producciones son diversas y dispersas a lo ancho de la geografía de Norteamérica y reflejan los distintos contextos históricos y sociopolíticos que han marcado la existencia de los hispanos en ese país. Aunque podemos remontarnos a la época de los primeros asentamientos hispanos al norte del Río Bravo para encontrar (y recuperar del olvido) las primeras producciones teatrales hispanas<sup>106</sup>, no es hasta los años 60 que podemos afirmar con rotundidad que emerge un teatro latino *per se*, como consecuencia de, o mejor dicho como herramienta para, la formación fundacional de una identidad latina, precisamente porque se centran en la problemática de la hibridez identitaria. La visibilidad del teatro latino surge a raíz del activismo político de los campesinos chicanos y la constitución del Teatro Campesino en California. La junta de directivos de Teatros Nacionales de Aztlán (TENAZ), en 1971, se crea para preservar y fomentar el teatro chicano, organizando festivales de teatro para establecer alianzas y sincronizar la política con la expresión dramática de la comunidad.

<sup>106</sup> Nicolás Kanellos esboza la evolución del teatro latino al tiempo que recupera manifestaciones tempranas en español en el teatro de Nueva York, Los Ángeles, Tampa. Estas obras se vinculaban a tradiciones teatrales como carpas, vodevil, variedades, zarzuelas, autos religiosos, etc. (Kanellos, 1990).

Así, los *Actos* del Teatro Campesino trataban de “inspire the audience to social action. Illuminate specific points about social problems... Express what people are feeling” (Valdez, 1990: 12). Por su parte, en la costa Este, los hispanos de origen puertorriqueño (neorrican) y los cubano-americanos se valían del teatro para fomentar un orgullo étnico al tiempo que se denunciaba una situación opresiva que se calificaba de imperialista. Así pues, se estableció una trayectoria en el teatro latino que, partiendo del teatro callejero, improvisado, de agitación, arribó a uno centrado en la comunidad: el Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York se ocupaba de poner en escena obras de teatro que perseguían una reafirmación cultural al tiempo que proveían “free, high quality entertainment to neighborhoods which cannot afford to pay Broadway or Off-Broadway prices” (Márquez, 1977: 56). En los años 90, el teatro latino ha resurgido con BRAVA! For Women in the Arts y con la iniciativa latina del Mark Taper Forum, en San Francisco y Los Ángeles, respectivamente. Los dos son ámbitos donde el activismo y la intervención política están al servicio de asuntos pertinentes a la comunidad latina, y están dirigidos por personalidades del teatro hispano de los Estados Unidos: Cherríe Moraga y Luis Alfaro. Para esta segunda generación de latinos, el ser hispano significa necesariamente ser una minoría y jugar con una identidad bilingüe y bicultural a la hora de bregar con una identidad híbrida, de habitar el espacio intersticial que supone la frontera.

Desde los últimos años del siglo XX y durante la primera década del XXI, el crecimiento demográfico y el surgimiento de hispanos, cuyas culturas de origen remiten a Centro y Sudamérica, además del Caribe y México, el teatro latinoestadounidense se ha diversificado mucho. En este sentido, muchos de los teatros urbanos latinos han experimentado un nuevo tipo de transculturación que resulta de la interacción entre los diferentes grupos de latinos, al punto de que en los albores del 2010 hay estudiosos que hablan de un teatro pan-latino, lejos de esa fragmentación que se observaba hace cuatro décadas. Al mismo tiempo, ha habido una transformación en los dramaturgos y en los temas que tratan las obras. Si en los últimos años 60 los teatros estaban fundamentalmente basados en la comunidad, en el cambio de siglo el teatro de base ha dado paso a un teatro menos colectivo y más centrado en el individuo, al tiempo que ha salido de los barrios para entrar en el ámbito regional angloamericano. La voz de la comunidad ha ido dando paso, paulatinamente, a la voz individual del dramaturgo, permitiendo cada vez un mayor espacio al factor de entretenimiento, eso sí, sin abandonar un acento marcadamente étnico que se presta a los deseos de una clase media

por asomarse a una multiculturalidad en cualquier caso bastante contenida. No podemos pasar por alto que parte de esta transformación es también el resultado de una adhesión de los hispanos a los valores de la clase media, como consecuencia de una educación formal de la que también los dramaturgos latinoestadounidenses han participado. Pero frente al teatro angloamericano estándar, el latinoestadounidense sigue socavando cualquier categorización homogeneizante, al situarse desde la diferencia, desde la hibridez. Éste es un teatro que se deleita en desestabilizar y problematizar la noción esencialista de un teatro hispano que refleje una cosmovisión, una experiencia, una identidad hispana monolítica. Una de las formas en las que se pone en tela de juicio ese esencialismo es a través del uso del erotismo en el teatro. Así, los antiguos arquetipos sexuales (junto con los raciales, genéricos, nacionales, etc.) se reconfiguran y se expanden para incluir otras configuraciones y perspectivas sobre el género y la sexualidad.

### 3. EL CUERPO, EL GÉNERO Y LA SEXUALIDAD EN EL TEATRO LATINOESTADOUNIDENSE

En la gran mayoría de las obras de la última década del siglo XX y primera del XXI, el cuerpo es entendido como un ente formado por las influencias socioculturales a las que se ha visto expuesto. En este sentido, se ajusta a las propuestas que ofrece Iris Marion Young cuando menciona el cuerpo vivido (*lived body*): “The lived body is a unified idea of a physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it is body-in-situation” (Young, 2005: 16). Esta noción reconoce la importancia de las prácticas culturales, históricas y sociales en la formación del sujeto corpóreo, permitiendo un replanteamiento de aquellos paradigmas culturales que consideraban los conceptos de identidad y subjetividad como entidades fijas e inamovibles. A este respecto, Elizabeth Grosz comenta: “Bodies speak, without necessarily talking, because they become coded with and as signs. They speak social codes. They become intextuated, narrativized; simultancously, social codes, laws, norms, and ideals become incarnated” (Grosz, 1995: 35). Al enfocarse en determinadas partes del cuerpo, se refuerza la deconstrucción de un sujeto estable, al tiempo que se cuestionan las ideas tradicionales de la identidad y la materialidad. Los cuerpos de estos personajes se convierten en textos legibles e interpretables dentro de su contexto social determinado.

Entrarían aquí, por lo tanto, las teorías sobre la figuración del género de Judith Butler (1990) y Eve Kosofsky-Sedgwick (1990) y cómo éstas se relacionan con el acto performativo. Como Butler ha mostrado de manera efectiva en *Gender Trouble*, el género y la sexualidad son siempre asuntos de comportamiento, tanto en el sentido de adscripción como de prescripción, y ambas son cruciales para la teoría de la representación. Si hombres y mujeres se ocupan de representar formas particulares de identidad genérica, y hombres y mujeres no heterosexuales (llamémosles *queer*) se desempeñan en cuestionar todo sentido de identidad genérica fija y todos los programas de deseo sexual, sus vidas cotidianas son formas mejoradas de actuación, bien sea para representar momentos de integración (o pasar por lo que no se es) o representar desafíos, actos de rebeldía, frente a las prescripciones heteronormativas del género.

La inherente naturaleza teatral y performativa de la sexualidad (la manera en que los signos verbales, visuales, auditivos y corporales configuran el género sexual para la audiencia) funciona en estas obras para desbaratar los paradigmas genérico-sexuales hetero y homosexuales, y se cuestionan (cuando no rechazan) etiquetas fijas y estables que marquen la orientación sexual concreta, lo que a su vez repercute en presentar una identidad sexual que es fluida. Debemos señalar aquí que el concepto de sexualidad con el que los latinoestadounidenses trabajan hace referencia a dos sistemas distintos. Por un lado, el paradigma angloamericano cuestiona la masculinidad y/o las prácticas sexuales dominantes a partir de cualquier tipo de experiencia homoerótica. Así, como señala Sedgwick (1990), en *Epistemology of the Closet*, los mecanismos que se emplean para prevenir cualquier sospecha de conducta disidente, contribuyen a la práctica de una heterosexualidad compulsiva. Por otro lado, el paradigma latinoamericano se contrapone a ese concepto de la sospecha que caracteriza el modelo angloamericano. Para la tradición hispanoamericana, el homosexual es el penetrado, mientras que el sujeto activo en la relación sexual conserva y recalca su machismo en virtud misma del acto sexual. Los dramaturgos latinoestadounidenses se encuentran, pues, en una peculiar encrucijada a la hora de negociar el tratamiento del erotismo y la sexualidad alternativos al encontrarse con una contradicción fundamental entre los dos sistemas. El erotismo les sirve, entonces, como una muestra más de las multiplicidades y contradicciones que surgen de vivir dentro de subjetividades marginales plurales en los Estados Unidos. Antonio Prieto Stambaugh afirma que es importante examinar el teatro latinoestadounidense que presenta personajes con sexualidades disidentes porque “[l]as ideas que tienen otros sobre un individuo o una comunidad son la fuerza con la cual y

en contra de la cual ese individuo o esa comunidad forjará un concepto de sí mismo/a y una proyección al exterior” (Prieto Stambaugh, 1996: 290). Así la re-presentación del sujeto *queer* en el teatro latinoestadounidense afirma su existencia al tiempo que puede tener un impacto en la identidad colectiva de la comunidad hispana de los Estados Unidos. De igual manera, la recepción del texto dramático es relevante, ya que cualquier producción cultural está anclada en su momento socio-histórico:

*Una representación teatral es pluridimensional. El espectador recibe simultáneamente palabras, espacio, color, movimiento, música, efectos de sonidos, en fin, todos los signos con los que el director, técnicos y autores dan vida a un espectáculo. Este conjunto de signos requiere de una síntesis, interpretación y comprensión: en términos semióticos, una descodificación. Pero sabido es que los espectadores ven y oyen cosas diferentes y que su lectura del espectáculo depende de dónde fijan la mirada, de su capacidad de concentración, que varía a cada instante y de su competencia para descodificar los signos teatrales y culturales en juego, [...] el significado último del espectáculo depende exclusivamente del espectador* (Rojas, 1999: 187).

Podríamos aplicar a los sujetos latinoestadounidenses las ideas de Ben Sifuentes-Jáuregui acerca de la identidad genérica en su relación con el cuerpo, aunque este estudioso se centre en el ámbito latinoamericano. Para él, la identidad genérica ocurre a través de la escritura corporal: el yo reconoce un cuerpo como suyo y lo transforma, reescribe y recicla (Sifuentes-Jáuregui, 2002). Es este acto de posesión e incorporación el que supone un desafío a las relaciones de poder que se canalizan, en palabras de Abel Sierra, “en representaciones morales, estéticas, económicas o políticas para controlar, inhibir o deslegitimar determinadas acciones y hasta la existencia de aquellos que no se ubican dentro de los patrones de inteligibilidad dominante” (Sierra, 2006: 175), al tiempo que se implementan mecanismos para su invisibilidad. Así, para Holly Hughes y David Román, no se puede evitar incorporar esta combinación a las representaciones, animando las obras con el contexto cultural más amplio y el momento histórico en que viven (Hughes y Román, 1998: 5).

Muchas obras de teatro latino pueden servir para demostrar esta inscripción del cuerpo y la sexualidad en el texto dramático. Entre muchas de las obras teatrales que podríamos citar, vienen a la mente: *Zoot Suits*, de Luis Valdez; *The Hungry Woman: Mexican Medea*, de Cherríe Moraga; *Fur*, de Migdalia Cruz; *Skin*, de Naomi Iizuka; *Trash*, de Pedro Monge-Rafuls; *The Beauty of the Father* y *Anna in the Tropics*, de Nilo Cruz; *Straight as a Line*, de Luis Alfaro; *Chat Room* y *Fondling Fathers*, de Leo Cabranes-Grant; *Alchemy of Desire*, de Caridad Svich; *Gaytino* de Dan Guerrero;

*Greetings from a Queer Señorita*, de Mónica Palacios, etc. Entre todas ellas destacaríamos por ser más evidentes y didácticos los ejemplos que nos presentan las dramaturgias que tratan de la sexualidad gay. A modo de ilustración nos centraremos en *Greetings from a Queer Señorita*, de Mónica Palacios; *Bitter Homes and Gardens*, de Luis Alfaro; *Trash*, de Pedro Monge-Rafuls; *Stuff*, de Coco Fusco y Nao Bustamante; *Chat Room, In Mortality y Fondling Fathers*, de Leo Cabranes-Grant.

#### 4. PRAXIS EN LA ÚLTIMA DÉCADA: CASOS CONCRETOS

Frances Negrón-Muntaner (1996) ofrece seis elementos básicos a la hora de analizar las características de las películas *queer* que ella estudia en su artículo "Drama Queens: Gay and Lesbian Independent Film/Video" (en Noriega y López, 1996: 59). La académica se basa para su categorización en el concepto de la estructura del sentimiento de Raymond Williams. Estos seis elementos son: la hibridez formal (la mezcla de distintos géneros y modos de dirigirse a la audiencia), la auto-reflexión, la construcción de una imagen del artista a menudo involucrado en un viaje de descubrimiento del yo y de confrontación con el medio, la representación del desplazamiento geográfico, la contextualización del drama del sujeto dentro de la familia inmediata y/o simbólica, y el uso consciente de los medios artísticos y de comunicación para construir una realidad alternativa para el sujeto de la enunciación/sujeto de la representación. Aunque la categorización de Negrón-Muntaner se centre en la cinematografía, es también útil a la hora de abordar el teatro, si bien es cierto que en las obras teatrales que nos ocupan en este estudio hay que mencionar un uso consciente, juguetón e irreverente, del humor. Se trata de un humor que en ningún caso se emplea para ridiculizarse a uno mismo, sino que pone de relevancia una conciencia de la construcción estereotipada del género a la vez que se rechaza cualquier concesión a los preceptos sexuales y culturales dominantes. Estas identidades sexuales y culturales disidentes se ponen en escena como una forma de placer claramente codificada dentro de los márgenes del cuerpo. Ahí, precisamente, radica el erotismo de estas obras teatrales.

Así, en la obra de Mónica Palacios, *Greetings from a Queer Señorita*, publicada en el 2000 y que ha sido puesta al día y re-elaborada en 2008, se ajusta a lo expuesto anteriormente. La misma dramaturga, en una entrevista concedida en 2008 con motivo del estreno de su obra en Santa Ana, California, expresó: "When I'm onstage, telling my own stories, it's a persona, ... I have this exaggerated version of what you see today in

front of you" (Barton, 2008: s.p.). En relación con el erotismo disidente que destila la obra, la escritora señala "'Queer? I love that word... a one-syllable word that speaks for all the so-called oddballs, all the so-called people on the fringe... It's me, the storyteller, and the things I usually deal with: culture, food, chicks and revolution" (Barton, 2008: s.p.). Así, *Greetings* se agarra al placer directo de una lesbiana que fantasea de manera crótica al ver a otra chicana (Miss Sabrosita) comer en una taquería:

*Yes, I watched her eat carne asada tacos from afar ... She was a Chicana, brown woman, dark eyes, dark thick Mexican girl hair... athletic build and she was hungry! Didn't just wolf down her two tacos and Corona with two limes. She consumed her meal creatively, slowly, tenderly —Con passion. Ab-so-lutely loved when she closed her eyes after every bite... as if she was becoming one with the carne asada. OOOOmmme! Peaceful and beautiful she looked as her full Chicana lips produced kisses as she mas-ti-ca-ted! (Palacios, 2000: 380).*

A través de esta cita podemos observar cómo la mirada lesbiana, profundamente crótica, conecta la sensualidad con el comer, lo que nos recuerda las teorías antropofágicas acerca de la deglución del objeto de deseo. Además, a través del erotismo, Palacios reformula, desde los bordes, un concepto de masculinidad que ya no está limitada a los preceptos genéricos: aquí estamos ante una visión no feminizante del cuerpo de la mujer. Pero la intención de la autora, que al comienzo de la obra se ha auto-definido como "lezbo—dyke—queer—homo—butch—muff diver!" (Palacios, 2000: 374) es mostrarnos que las identidades genéricas y culturales se mezclan de la misma manera. Al significar el deseo lesbiano por la chicana, a través de la descripción del placer físico y emocional que experimenta, Palacios excluye toda posibilidad que sugiera una anomalía. Ahí radica, precisamente, la trascendencia del erotismo en las obras teatrales que nos ocupan.

Otro de los dramaturgos que nos sirven para ilustrar este estudio, el chicano Luis Alfaro, que comenzó en el ya mencionado Mark Taper Forum, fue uno de los primeros en usar su propio cuerpo para reclamar una subjetividad no sólo chicana (algo que ya había hecho Guillermo Gómez-Peña) sino también católica y *queer*. Como sujeto latinoestadounidense y gay en el siglo XXI, Alfaro crea piezas que van en contra de las distintas opresiones que censuran los debates acerca de la identidad latinoestadounidense en ambas comunidades: la hispana y la angloamericana. Las imágenes que se ven en las obras de Alfaro cuestionan el nacionalismo cultural cuya dicotomía central del chingón/chingada fija a la mujer en un rol subordinado e inscribe

definiciones inflexibles de masculinidad y feminidad, como señala David Román (1995: 349). Un ejemplo claro es la presencia del erotismo en *Bitter Homes and Gardens* (Alfaro, 2000), donde éste se presenta como una agresión que se manifiesta a través de la dicotomía ejercicio/ausencia de poder entre una mujer y un hombre: “Look at me. What are you afraid of? You afraid to look at my pussy? [...] You afraid the neighbors are going to look at my pussy? DO YOU KNOW WHAT KIND OF POWER I HAVE DOWN THERE? DO YOU? [...] Put up a fight for once, goddamnit. Look at you, like a scared little boy. You little faggot! (Alfaro, 2000: 23-24).

En el caso del monólogo *Trash* (2000), del cubano-americano Pedro Monge-Rafal, se nos presenta una visión dolorosa del cuerpo masculino como el lugar del constructo social estereotípico estadounidense del marielito cubano como basura humana. Jesús, un mulato joven y atlético, que salió de la Isla por el Puerto de Mariel en 1980, llega a Nueva York y desmitifica los Estados Unidos como un lugar seguro, a la vez que expone el discurso angloamericano del marielito como ladrón y desviado social y sexual. Jesús se presenta como víctima de las circunstancias: por necesidades económicas acepta prostituirse. Un cura católico tiene sexo oral con él y, aunque Jesús encuentra placer en estas relaciones, se establece una discusión cuando el cura quiere algo más de lo que inicialmente habían acordado. La pistola que porta Jesús se dispara accidentalmente y el sacerdote, al que los periódicos califican de “pilar de la comunidad”, muere. El monólogo de Jesús se produce desde la celda de la prisión donde se encuentra a raíz de ese incidente. Lo que comenzó como un intercambio económico termina siendo, a través de la tensión homoerótica, un alegato en contra de la homofobia y la xenofobia.

*Stuff* (2000), una comedia escrita por la cubano-americana Coco Fusco y la chicana Nao Bustamante, alude a la tropicalización del tercer mundo por parte del primero. Así, *Stuff* sitúa su ficción dentro del marco de las estructuras económico-sexuales del mercado turístico neoliberal. Se invita a la audiencia a participar en el escenario como “viajeros degustadores”, y un segmento presenta traducciones útiles sobre sexo en siete idiomas distintos. Así, Blanca, a través de la mediación de Rosa, se ocupa en dar lecciones de cómo seducir a un miembro masculino de la audiencia:

*Blanca: ¡Me estás usando!*

*Rosa: She thinks you're using her. Say it isn't true. That you are looking for love. "No es cierto—busco amor!"*

*Travel Taster: ¡ No es cierto—busco amor!*

*Blanca: Y yo estoy buscando apoyo financiero* (Fusco y Bustamante, 2000: 66).

Las relaciones económicas de poder eliminan toda posibilidad de seducción sensual o crónica del contexto amoroso, algo que se reitera en la figura de otro personaje, Judy, una travesti jinetera de La Habana.

Por su parte, el puertorriqueño afincado en California, Leo Cabranes-Grant, explora de manera más franca la complejidad de la experiencia homosexual latinoestadounidense a través del empleo del erotismo en tres de sus obras, publicadas en 2007. Así, en *Chat Room* encontramos a un neorrican (puertorriqueño afincado en los Estados Unidos, en este caso Boston) que decide tener una cita con otro hombre, concertándola por medio de un chat en Internet. Desde el comienzo de la obra, los momentos donde encontramos erotismo, éste viene asociado a otros elementos: desconfianza, falta de conocimiento, deseo por entablar conexión con otro desconocido, seducción, agresión, violencia... Raúl, el protagonista latino, no lo parece, ni siquiera huele como uno (Cabanes-Grant, 2007a: 24). Su interacción con el mundo, en esta obra, está ligada al momento erótico desde el mismo momento en que la premisa para la obra es el contacto entre dos extraños con miras a una relación sexual. Pero el erotismo y la sensualidad se vuelven confrontación: desde el primer momento hay un debate verbal entre Raúl y Drew donde se delimitan los ámbitos erótico-sociales. Así, Drew trata de etiquetar a Raúl como fetichista del cuero o no según qué bar frecuente, y más adelante éste alude al ambiente de las saunas donde el erotismo está revestido de un distanciamiento que marca un contrapunto con la escena que se está desarrollando en el apartamento de Raúl, donde los personajes van adentrándose cada vez más en la intimidad del otro, y la propia. Mientras en la sauna el erotismo es "more... matter of fact there. Less... political" (Cabanes-Grant, 2007a: 11), en la obra se van descubriendo capas de cada personaje donde realmente el erotismo es cada vez más político. Así, podemos ver cómo la relación con Leslie, la mujer que entra en escena en el segundo acto y que está en connivencia con Drew para asaltar a Raúl, aunque muestra un fuerte contenido erótico (ahí está el juego de hacerle cosquillas a un Raúl maniatado, o de intimidarle con el látigo al más puro estilo dominatrix, incluso pone sus genitales en la cara de Raúl, incapaz de zafarse), también sirve para manifestar los propios miedos de Raúl. En este sentido, ni ella ni Drew serían personas sino proyecciones de esos miedos de Raúl; Leslie, en palabras del propio dramaturgo, es un reflejo de lo que Raúl piensa y

teme acerca del otro sexo, interpretación que viene apoyada por el hecho de que, por un lado, a Leslie se la relacione con un mito erótico del siglo XX, Marilyn Monroe:

*Raúl: Do you ever stop talking?*

*Leslie: (Whispering sensually.) Only when I am kissing.*

*Drew: Watch out, Raul. She is getting into her Marilyn Monroe phase.*

*Leslie: I'm beyond Marilyn (Cabranes-Grant, 2007a: 39).*

Y que la obra termina con Raúl diciendo “Game over” (Cabranes-Grant, 2007a: 65) y apagando el ordenador. Siguiendo con esta línea de pensamiento, podemos interpretar el erotismo en esta obra como una introspección en el propio yo: “I’m sure you have a lot of questions. Things you would like to know. About us –your uninvited guests” (Cabranes-Grant, 2007a: 38-39).

En *In Mortality*, Cabranes-Grant emplea el erotismo como instrumento que pone de relevancia la diferencia cultural entre los actores. Arturo Márquez, un profesor puertorriqueño de la Universidad de Massachusetts se encuentra con la pareja formada por Edgar Silverman y James Gorman para celebrar el 40 cumpleaños de Edgar con un *ménage à trois*. A lo largo de la obra el erotismo, que al igual que en *Chat Room* comienza siendo planificado, va a apoyarse en la atracción por lo exótico, en una tropicalización, si se quiere: “have you ever dated a Puerto Rican?” pregunta Edgar (Cabranes-Grant, 2007b: 71), o James acentúa la erre doble para marcar exageradamente el español en “Arturrrro” (Cabranes-Grant, 2007b: 76). En resumen, “Hispanic flesh is In fashion in the meat market” (Cabranes-Grant, 2007b: 93), comenta Arturo al reflexionar sobre la cantidad de títulos latinos en el mercado pornográfico. Sin embargo, no es hasta la mitad del acto segundo, gracias al sexo oral que tienen Edgar y Arturo, cuando las diferencias culturales se superan. Hasta ese momento, Arturo ha ido sacando todo tipo de vituallas típicamente puertorriqueñas para la fiesta: chicharrones, ron Palo Viejo (el Bacardí es para turistas), sus propios CDs de salsa, como si estuviera temeroso de contagiarse de “gringuez”. No es hasta el momento del clímax erótico, con el sexo oral, cuando Arturo deja de mantener su distancia frente a la dominación hegemónica de la cultura estadounidense. Al final de la obra, no queda claro si éste continúa inmune, o si son los yanquis de origen irlandés quienes se contagian de la vitalidad del latino, como pondría de manifiesto la escena de intimidad erótica con que concluye la obra, intimidad que se explora más a fondo en una tercera obra titulada

*Fondling Fathers*, donde tres desconocidos debaten las virtudes de la paternidad en un diálogo propiciado por el encuentro erótico y anónimo en un baño público.

En el cambio de siglo y la primera década del XXI, vemos cómo algunos dramaturgos latinoestadounidenses emplean el erotismo y la sexualidad disidentes para abordar temas que organizan los escenarios de actuación, de conflicto y de resolución de la comunidad subalterna. El acto teatral, en cuanto a que es acto performativo, se convierte en reflejo, si no ejemplo, de la actuación cotidiana, desde unos parámetros éticos, del sujeto subalterno frente a la hegemonía dominante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, Luis (2000). *Bitter Homes and Gardens*. En *Latino Plays from South Coast Repertory: Hispanic Playwrights Project Anthology*, 1-40. New York: Broadway Play Publishing, Inc.
- BARTON, Dave (2008). "Getting Wet With Monica Palacios Before Her 'Greetings From a Queer Señorita' Runs at Breath of Fire". En *OC Weekly*, jueves, 10 de julio. <<<http://www.ocweekly.com/2008-07-10/culture/getting-wet-with-performer-monica-palacios-before-her-run-of-shows-at-santa-ana-39-s-breath-of-fire-latina-theater-ensemble/>>>. Accedido 9 de mayo 2011.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1997.
- CABRANES-GRANT, Leo (2007a). *Chat Room*. Mountain View: Floricanto Press.
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Fondling Fathers*. Mountain View: Floricanto Press.
- \_\_\_\_\_ (2007c). In *Mortality*. Mountain View: Floricanto Press.
- FUSCO, Coco y BUSTAMANTE, Nao (2000). *Stuff*. En *Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino Theater and Performance*, Caridad Svich y María Teresa Marrero (eds.), 43-70. New York: Theatre Communications Group, Inc.
- GROSZ, Elizabeth A. (1995). *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.
- HUGHES, Holly y ROMÁN, David, eds. (1998). *O Solo Homo: The New Queer Performance*. New York: Grove Press.
- KANELLOS, Nicolás (1990). *A History of Hispanic Theatre in the US: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press.

- MÁRQUEZ, Rosa Luisa (1977). *The Puerto Rican Traveling Theatre Company: The First Ten Years*. Tesis doctoral inédita. East Lansing: Michigan State University.
- MONGE-RAFUL, Pedro (2000). *Trash*. En *Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino Theater and Performance*, Caridad Svich y María Teresa Marrero (eds.), 273-288. New York: Theatre Communications Group, Inc.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances (1996). "Drama Queens: Gay and Lesbian Independent Film/Video". En *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Chon A. Noriega y Ana M. López (eds.), 59-80. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PALACIOS, Mónica (2000). "Greetings from a Queer Señorita". En *Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino Theater and Performance*, Caridad Svich y María Teresa Marrero (eds.), 365-392. New York: Theatre Communications Group, Inc.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio (1996). "La actuación de la identidad a través del performance Chicano gay". *Debate Feminista* 7 núm. 13, 285-315.
- ROMÁN, David (1995). "Teatro Viva! Latino Performance and the Politics of AIDS in Los Angeles". En *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Emiie Bergmann y P. Julian Smith (eds.), 346-369. Durham: Duke University Press.
- ROJAS, Mario A. (1999). "La experiencia teatral como evento sociocultural: *El galpão* y la búsqueda de una estética *sertaneja*". En *Propuesta escénicas de fin de siglo: FIT 1998*, Juan Villegas (ed.), 173-192. Irvine: Ediciones de *Gestos* (Colección *Historia del Teatro* 3).
- SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto (1999). *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press
- SIERRA MADERO, Abel (2006). *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben (2002). *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave.
- VALDEZ, Luis (1990). *Early Works: Actos, Bernabé y Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press.
- YOUNG, Iris Marion (2005). *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press.



## II.4, PUESTAS EN ESCENA

### **OMNIA VINCIT AMOR. PUESTA EN ESCENA ACTUAL DE DOS PIEZAS TEATRALES RENACENTISTAS: TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS E HIMENEA**

María BASTIANES  
Universidad de Salamanca  
mbastianes@gmail.com

#### 1.- INTRODUCCIÓN

La división entre estudios filológicos y práctica teatral en el ámbito del teatro clásico llega hasta nuestros días. Un sector especialmente afectado por esta carencia de estudios sobre su puesta en escena es el del Teatro Renacentista. En los últimos años, este teatro ha suscitado el interés de algunos jóvenes directores, quienes perciben en los textos del XVI una visión de mundo más cercana en ciertos aspectos a la de nuestros tiempos que la que ofrece el Teatro Barroco. De esta manera, dos montajes recientes, la *Tragicomedia de Don Duardos*<sup>107</sup>, de Ana Zamora y la *Himenea*<sup>108</sup>, de Ruth Rivera, convierten la particular concepción amorosa de los respectivos textos renacentistas en el eje de sus propuestas escénicas. El presente trabajo tiene como objetivo analizar el lugar que ocupan el amor y el erotismo en la recuperación del teatro del XVI, a partir de un

---

<sup>107</sup> Reparto por orden de intervención: Francisco Merino (el Autor), Fernando Cayo (Don Duardos), Jesús Fuente (Emperador), Fernando Sendino (Primaleón), Clara Sanchis (Flérida), María Álvarez (Artada), José Ramón Iglesias (Camilote), José Vicente Ramos (Maimonda) Savitri Ceballos (Amandria), Daniel Albaladejo (Don Robusto), Eva Trancón (Olimba), Arturo Querejeta (Julián), Nuria Mencía (Constança Roiz), Ángel Ramón Jiménez (Juan / Grimanesa). Músicos: Alba Fresno (vihuela de arco), Ángel Galán (órgano y virginal), Alicia Lázaro (laúd y vihuela), Elvira Pancorbo (flautas). Ficha técnico-artística: realización de escenografía a cargo de Odeón y Peroni, realización de vestuario y zapatería a cargo de Sastrería Cornejo, armaduras a cargo de Arte Toledano, órgano a cargo de Eduardo Bribiesca, virginal a cargo de Rafael Marijuan, Alberto Nevado (fotos actores), Chicho (fotos del montaje), Antonio Pasagali (diseño), Anuschka Braun (ayudante de vestuario), Carolina González (ayudante de escenografía), Pilar Valenciano (ayudante de dirección), Nines Rivera (diseño de peluquería), José Luis Massó (lucha escénica), Francisco Rojas (asesor de verso), David Faraco (trabajo de títeres), Miguel Ángel Camacho (iluminación), Deborah Macías (vestuario), Richard Cenier (escenografía), Lieven Baert (coreografía), Alicia Lázaro (música original, arreglos y dirección musical), Ana Zamora (versión y dirección).

<sup>108</sup> Reparto: Luis Heras (Himeneo), Aurora Reglero (Febea), Carlos Pinedo (Marqués), Inés Acebes (Doresta), Pablo Rodríguez (Eliseo), Jaime Rodríguez (Boreas), Javier Ferrero (el Violinista). Ficha técnico-artística: Mario Pérez Tápanes (figurines y espacio escénico), Javier Martín (diseño de iluminación y técnico de iluminación), Javier Ferrero (música), Fernando Oyagüez (diseño gráfico), Marco Rivera (diseño web), Marta Vidanes (fotografía), Isabel Martínez y Luz Martínez (realización de vestuario), realización escenográfica a cargo de La Casa de Madera, Jaime Rodríguez (ayudante de dirección), Ruth Rivera (dirección), producción a cargo de teatro DRAN y FR producciones.

análisis comparativo del tratamiento del tema en estas dos versiones de obras del primer Renacimiento.

## 2.- OMNIA VINCIT AMOR

Antes de pasar al análisis de los montajes, convendría ubicar los textos que les sirven de base dentro del panorama general del teatro del siglo XVI, especialmente problemático a la hora de delimitar géneros dramáticos. Ambas piezas pertenecen al género extenso de la comedia y se enmarcan dentro del ámbito del teatro cortesano de la primera mitad del siglo XVI<sup>109</sup>. Escrita posiblemente en torno a los años 1516, con ocasión de la celebración de un matrimonio en casa de Bernardino de Carvajal (Lihani, 1979: 108), la *Comedia Himenea* (en adelante *CH*), de Bartolomé de Torres Naharro, es una comedia de corte italianizante con influencia de *La Celestina* (en adelante *LC*). La *Tragicomedia de Don Duardos* (en adelante *TDD*), de Gil Vicente, es más tardía: la mayoría de los críticos sitúan su composición hacia 1520 (Tobar, 1981: 266-267). Se trata de una comedia de tema caballeresco, inspirada en el anónimo *Primaleón*, una continuación del *Palmerín de Oliva*, editado por primera vez en 1512 y que fue un verdadero *best-seller* de la época (Hart, 1981: 13).

Como piezas de entretenimiento, estas obras no tienen otro propósito que divertir al público cortesano con temas de su gusto, entre los cuales el tema del amor ocupa un lugar central (Keates, 1962: 124).

### 2.1. Análisis de los montajes

En el coloquio sobre la representación de la *TDD* que tuvo lugar en la XXIX Edición de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, la directora Ana Zamora explicaba que para su montaje de la *TDD* partía de dos temas interrelacionados: el del amor y el del viaje del héroe. Así, el viaje de Don Duardos es un viaje de autoconocimiento que llegará a su fin con el encuentro del amor, amor que a su vez despierta ese mismo “viaje” de autoconocimiento en Flérida (Gómez Rubio, 2007: 308; CNTC, 2006: 21).

<sup>109</sup> Como explica Teresa Ferrer Valls (2003: 244), lo que caracteriza a este tipo de teatro no es la temática sino el lugar en el que se produce (el palacio), el señor de la “casa” para la cual trabaja el dramaturgo, el público cortesano al que va dirigido y la circunstancia en la que se desarrolla: la fiesta. En el caso de Torres Naharro, su actividad se desarrolla dentro de los círculos aristocráticos-eclesiásticos de la Roma papal. Vicente, por el contrario, se encuentra al servicio de la corte portuguesa. Se trata de un teatro de transición hacia el teatro profesional y hacia el corral de comedias, carácter transicional que se hace patente en la falta de un límite definido entre espacio de la ficción y espacio de la realidad.

En efecto, desde el ámbito de la investigación filológica son muchos los estudiosos que recalcan la importancia de la temática amorosa en la *TDD*<sup>110</sup>. Para Elias L. Rivers (1961), el amor cumple una función estructural, por lo que la obra constituiría una suerte de muestrario de las diversas variedades y vicisitudes amorosas. La huerta se transforma en símbolo del amor natural, posible tanto dentro del matrimonio y entre gente de baja extracción social (Julián y Costança Roiz), como fuera del mismo y entre personajes de alto linaje (Don Duardos y Flérida). A tal punto que el caballero debe hacerse hortelano para cultivar las excelencias de un amor natural que no se rige por la condición social<sup>111</sup>. La pareja de Camilote y Maimonda, por el contrario, representaría un amor ridículo, “contra natura”, como dirá Don Robusto para contestar el agravio hecho por Camilote a Flérida al defender la belleza de Maimonda (Vicente, 1996: 200; v.352). El estilo cortesano de Camilote será pues ridículo, mientras el de Don Duardos será ingenioso<sup>112</sup>.

En el montaje de Ana Zamora es notorio el trabajo para dotar de naturalidad las verdaderas luchas dialécticas entre las distintas parejas; así, por ejemplo, se busca poner en evidencia los dobles sentidos en los ingeniosos galanteos de Don Duardos y desaires de Flérida mediante exclamaciones y comentarios del resto de los personajes. En cuanto a la manera de representar la huerta, se utiliza una escenografía en forma de claustro. La imagen del claustro aúna lo sacro (el monasterio) y lo profano (el patio del palacio), señalando la doble naturaleza, a un mismo tiempo espiritual y carnal, de los amores que allí transcurren.

Pero en el montaje aparecen también otros símbolos, además del de la huerta, relacionados con la temática amorosa. Así, por ejemplo, el de la manzana, objeto que

---

<sup>110</sup> Según Reckert (1977: 35-40), la obra pertenecería a la última etapa de la vida del autor, momento en que Vicente deja de lado, aunque no completamente, la temática religiosa para escribir obras de carácter profano donde el amor ocupa un espacio privilegiado. De hecho, la apuesta por lo sentimental es una de las principales características del proceso de dramatización en aquellas obras basadas en novelas de caballerías (Jordá, 2009: 83).

<sup>111</sup> En la *TDD* triunfa la ley del amor sobre los códigos de la caballería (representado por Don Duardos) y del decoro u honra (representado por Flérida).

<sup>112</sup> Elder Olson en su *Teoría de la comedia* (1978: 74) encara un estudio acerca de lo cómico y su relación con la comedia. Así, reconoce dos tipos de argumentos: argumentos de ingenio y argumentos de necedad, que tienen como protagonistas a personajes ingeniosos y ridiculizados, respectivamente. Dentro de los personajes ridiculizados podemos distinguir, asimismo, el tipo del ridículo (cuando el personaje por su propia condición de ridículo genera un acto de este tipo) y el del jocoso (cuando el personaje no es responsable del acto ridículo en el que se ve envuelto). El humor que generan los diálogos y galanteos entre Flérida y Don Duardos surgen casi siempre del ingenio y algunas veces de lo jocoso (por ejemplo, el pasaje en que Flérida y sus doncellas se burlan de un avergonzado Julián que enmudece ante la presencia de su amada). Por el contrario, Camilote, Maimonda y Grimanesa son personajes ridiculizados.

evoca el juicio de Paris y, con él, el triunfo del amor (Afrodita)<sup>113</sup>. La manzana se carga progresivamente de diversos significados. Aparece al comienzo de la obra cuando el personaje-autor se la da a Costança Roiz como parte de su atuendo y, por tanto, como símbolo de la huerta. Más tarde la pedirá Flérida a Don Duardos, como símbolo de la elección amorosa de él. Esta manzana pedida, no será aceptada en un principio por Flérida, quien señalándola dirá (Vicente, 1996: 256; vv. 1914-1919): “Sea de qué suerte sea /, allegada es vuesa tema al engaño. / Queréis vencer mi pelea / y no queréis que me tema / de mi daño”; al espectador occidental no se le escapa la fuerte carga erótica de la manzana en el imaginario cristiano. Finalmente, y por consejo del personaje-autor, será Flérida quien reenviará la manzana a Don Duardos, esta vez como símbolo de la elección amorosa de ella. La importancia del símbolo de la manzana se refleja en la elección de este motivo para confeccionar uno de los carteles utilizados para promocionar la obra.

La copa encantada adquiere un matiz simbólico en la escena en que es entregada a Flérida, señalado mediante una ralentización del tempo de la actuación y la utilización de una línea de luz blanca por donde circula de mano en mano hasta llegar a la princesa. Esta suspensión del tiempo, lograda a partir de la ralentización y el cambio abrupto a una luz blanca focalizada, es utilizada en diversos momentos claves en el proceso de enamoramiento, como en el primer encuentro de los amantes o en la escena de Olimba<sup>114</sup>.

El símbolo del viaje como llegada a la madurez y proceso de autoconocimiento ligado al descubrimiento del amor, por último, estructura la obra. Relacionado con el viaje, estará la imagen de la nave, que se transforma en una verdadera alegoría del amor al introducir en el montaje un fragmento de la *Tragicomédia da Nao d'Amores*<sup>115</sup>. Este agregado enriquece el motivo del viaje de Flérida en sus dos sentidos: el literal, pues la princesa parte para Inglaterra dejando sus tierras, pero también el simbólico, es decir, el

<sup>113</sup> Dicho símbolo surge de una frase dicha por Don Duardos en un punto de inflexión durante el proceso de enamoramiento de Flérida. La infanta vuelve al huerto en un intento desesperado por averiguar las intenciones y la verdadera identidad del falso hortelano y, al pedirle una manzana, su amante la compara con una Afrodita que pide discordia, a sabiendas de que será la elegida.

<sup>114</sup> En estos tres puntos del enamoramiento, a su vez, se utiliza un mismo tipo de música. La luz blanca focalizada será utilizada también en otros dos momentos claves: cuando el personaje-autor recita un pasaje del *Auto das Fadas* en el que se menciona el lema que sirve de blasón a la obra (*Omnia vincit amor*) y cuando se produce la unión de la pareja con la canción “Al Amor y a la Fortuna”.

<sup>115</sup> En la utilización del término *alegoría* seguimos la definición del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese, 1994): “Es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)” En este sentido, la alegoría muchas veces posee una estructura compleja en la que un conjunto de símbolos abstractos entablan relaciones de diverso tipo.

viaje como abandono de la casa paterna y paso a la madurez. La imagen final de Flérida y Don Duardos navegando hacia Inglaterra, ambos vestidos con una misma armadura como si fueran el mascarón de esa nave alegórica, se vuelve un verdadero emblema que mezcla la fusión última de los amantes propia del amor cortés con el tópico de la *militia amoris* de igual raigambre.

Como hemos visto, el montaje no mantiene el texto original, sino que realiza cambios a nivel de la trama, alterando el orden de los eventos, eliminando ciertos pasajes y añadiendo fragmentos de otras obras. Muchos de estos cambios refuerzan la idea, ya presente en el texto original, de que el amor de Flérida es verdadero y no obedece sólo a un encantamiento. En primer lugar, el montaje retrasa el momento en que Flérida bebe de la copa encantada que Olimba da a Don Duardos para que la hija del emperador corresponda a su amor. De esta manera, tanto las respuestas de Flérida a los galanteos de Don Duardos como el duelo de canciones entre los amantes o algunos parlamentos en los que Flérida confiesa su pasión (“¡Oh, cuitada! / ¡Quién me tornase a nacer, / pues me tiene la Ventura condenada!” (Vicente, 1996: 233; vv. 1260-1264), tienen lugar antes del hechizo y no después como en el texto original. En esta misma línea podríamos considerar muchos de los pasajes eliminados donde Flérida o Artada sospechan la nobleza de Julián; sin estas sospechas previas, el enamoramiento de Flérida demuestra ser aún menos dependiente de la condición social.

Los añadidos de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* en la versión de la *TDD*, de Ana Zamora, son especialmente relevantes para la caracterización de los personajes y en la conformación de la trama. Así, se ponen en boca de Flérida algunos de los parlamentos de Oriana, personaje femenino mucho más acorde con el perfil de la *belle dame sans merci* del amor cortés, pues está dispuesta a mostrar desdén o ira ante su amante y exclamar, por ejemplo: “Y sepultare su fe / dentro del mar Oceano; / y el amor que le tenía / verdadero y muy sereno / y toda el afición mía, / sepultaré neste día / en el mar Medioterreno” (Vicente, 1996: 301; vv. 699-705). La ira de Oriana es provocada por los celos ante una presunta infidelidad de Amadís. En boca de Flérida, estas palabras tan duras, dichas sin demasiada razón, permiten perfilar con acierto el estado de enajenación propio del enamoramiento. De la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* también se toman algunos parlamentos que achacan la saña de Oriana al comportamiento impropio de su amante, quien, al declararle abiertamente su amor, atenta contra su honestidad (Vicente, 1996: 295-297; vv.525-534, 575-584). Incluidos en la *TDD*, estos razonamientos enriquecen el debate interno de la hija del emperador

entre la honra que debe a su estado social y aquello que siente. Es decir, los agregados redundan en beneficio de la sutil matización psicológica del personaje de Flérida que ya señalaba Dámaso Alonso (Vicente, 1942: 25-27).

Otros fragmentos agregados de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* introducen el motivo de la carta<sup>116</sup> que se traslada al montaje de la *TDD* de la siguiente manera: luego de la victoria de Don Duardos sobre Camilote, el personaje-autor, mediante fragmentos de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, exhorta a Flérida para que envíe una carta a su enamorado. La “carta” que enviará Flérida será la manzana que Don Duardos le había dado en el huerto: esta vez es la infanta quien, cual otro Paris, hace vencedor al amor.

Asimismo, un fragmento extraído del *Auto das Fadas*, en boca del personaje-autor, marca un punto de inflexión en la pasión de la infanta, cuando Flérida vuelve a la huerta para preguntar a Julián por su verdadera identidad: “Amor vincit omnia y vos lo causais / orbis terrarum et semitas maris / O Diosas hermosas juzgadas per Paris / adonde se escriven las vidas que dais” (Vicente, 1978: 101; vv. 7-10). Este fragmento permite insistir, por un lado, en el tema central de la versión de Ana Zamora de la *TDD* (el amor todo lo vence) y, por el otro, en el referente del símbolo de la manzana (el juicio de Paris) que aparecerá en el texto de Vicente sólo unas líneas más tarde.

En resumen, hemos podido ver cómo el proceso de enamoramiento es señalado a través de sucesivos símbolos que representan la primacía del amor y cómo los cambios realizados en la adaptación del texto refuerzan la idea de una elección libre por parte de Flérida, contribuyendo a dar profundidad al personaje mediante la intensificación de la lucha interna entre el deber social y las aspiraciones individuales.

Pasemos ahora a la *Himenea*. ¿Qué lectura de la *CH* hace Teatro Dran? En el dossier de la obra se insiste en la importancia del tema de la elección libre de la pareja (Teatro Dran: 3). En este sentido, podemos decir que el lema que rige la puesta en escena, al igual que sucedía con el montaje de la *TDD*, es el *omnia vincit amor*, lema que en el texto de Torres Naharro queda expresado en la canción final<sup>117</sup>. En un pasaje del dossier se opone esta visión más individual del amor a los convencionalismos

<sup>116</sup> Amadís se retira como ermitaño a la Peña Pobre ante las acusaciones de infidelidad de Oriana, volviendo al lado de su señora cuando ésta le envía, por fin, una misiva de amor.

<sup>117</sup> También en el montaje de la *CH* se emplea el tópico de la *militia amoris* para simbolizar el triunfo del amor y, así, los personajes marchan como soldados mientras cantan la canción final.

sociales propios del teatro barroco, aunque, paradójicamente, en el mismo segmento se considera la obra como base de lo que más tarde será el drama de honor<sup>118</sup>.

Si la *TDD* de Ana Zamora recurría a lo simbólico para expresar el triunfo del amor libremente elegido, la *Himenea* de Ruth Rivera recurrirá a la burla del tema del honor y del discurso del amor cortés, en boca de los personajes del Marqués e Himeneo, respectivamente, siguiendo así la lectura esperpéntica que en su día postuló Marcel Bataillon (1967: 170) para el texto de Torres Naharro<sup>119</sup>.

En esta ridiculización de las convenciones del discurso de la honra y del amor cortés juega un rol preponderante el recurso al humor físico. Mencionaremos sólo un ejemplo. En la *CH*, la defensa final de Himenea contra la pena de muerte que le ha impuesto su hermano introduce el tema de la elección individual y libre de los esposos. Allí, Febea se queja de no haber gozado de su amado. El parlamento tiene ciertas resonancias celestinescas; en concreto, al monólogo en que Melibea confiesa sus amores con Calisto antes de suicidarse (aunque, a diferencia de Melibea, Febea se ha mantenido casta). En la puesta en escena de Teatro Dran, estos largos parlamentos de Febea son interpretados de manera burlesca como una estrategia de la joven para distraer a su hermano, mientras Doresta intenta ocultar al galán, escondido entre las sábanas del lecho de su ama. Esta nueva lectura da pie a toda una serie de momentos cómicos: un desprevenido y asustado Himeneo arriesga su seguridad, dejándose ver cuando Febea arguye un supuesto matrimonio de palabra para justificar la entrada del galán en sus aposentos, Doresta escancia abundante vino al Marqués para confundir sus sentidos e impedir que lleve a cabo la sentencia de muerte, etc. Aunque la resolución esperpéntica de la escena pueda resultar anacrónica y disgustar a paladares puristas, paradójicamente, soluciona otra de las grandes discusiones en torno a la obra: la razón de la huida de Himeneo (Zimic, 1978: 161-163; Wyszynski, 2010: 262). La cobardía mal se lleva con

<sup>118</sup> El montaje se propone, así, como una reflexión acerca de la manera en que los condicionamientos sociales afectan a los individuos. Esta lectura del texto de Torres Naharro serviría, además, para hablar de la presión social en otros ámbitos. En concreto, se menciona una problemática que afecta a la sensibilidad moderna: los condicionamientos físicos (Teatro Dran: 5). Así, se han elegido actores cuyas características físicas no se ajustan a las tipificadas en los personajes dramáticos que representan (el galán es delgado y de facciones delicadas, mientras que la dama estaría excedida de peso de acuerdo al canon actual de belleza).

<sup>119</sup> Mucho se ha discutido acerca del tono con el que se debe leer la *CH*. La lectura esperpéntica de Bataillon responde a la que da Joseph Gillet en su fundamental trabajo sobre la obra de Torres Naharro (Torres Naharro, 1943-1961). Este carácter lúdico y burlesco es defendido también por otros estudiosos (Zimic, 2003; Pérez Priego, 2004: 50-53; Oleza, 1995), aunque hay discrepancias en cuanto a los límites de la burla paródico. No obstante, aún hay críticos (Laitenberger, 1990; Lihani, 1979: 111) que niegan esta interpretación, siguiendo al pie de la letra lo que anuncia el *introito*: la *CH* "no es comedia de risadas" (Torres Naharro, 1973: 187; v. 175).

el modo de proceder de un amante cortesano; es, por el contrario, previsible en un galán esperpéntico.

La utilización de algunos símbolos también refuerza esta lectura paródica. De esta manera, la burla del tema de la honra queda simbolizada en el vestuario del marqués, quien lleva una llave en señal de su autoridad como guardián de su hermana y una bota con vino, que indica su afición al alcohol. Además, una flor azul, utilizada por Himenco y Eliso para conquistar a Febea y Doresta respectivamente, se vuelve símbolo del afectado requiebro cortés con segundas intenciones: si Febea guarda la flor de Himenco dentro de su amplio escote, Doresta bajará de un golpe la flor erguida que le ofrece su pretendiente. La luz y la música también pueden alcanzar cierto valor simbólico. En la jornada cuarta, una luz blanca muy intensa enfoca al galán, quien “se va santiguando” (Torres Naharro, 1979: 221, v. 27) en su beatífica entrada al aposento de Febea. La borrachera del Marqués en el paso de la primera a la segunda jornada se enfatiza con una variación algo desafinada del tema musical principal de la obra.

## 2.2. Los límites de la expresión amorosa. Condicionantes del matrimonio y el erotismo en las comedias del primer Renacimiento

Hemos visto cómo ambos montajes explotan el tema del *amor vincit omnia* y la libertad de los amantes para elegir pareja. Ahora bien, convendría entender de dónde proviene esta concepción amorosa para poder valorar en su justa medida el grado de “modernidad” de dichos planteamientos.

Según José Luis Canet Vallés (1995, 2007) la comedia de la primera mitad del XVI, en especial la comedia humanística; es el reflejo de la enseñanza de la filosofía moral aplicada al estudio de las pasiones y su relación con el libre albedrío<sup>120</sup>. Así, la comedia tendría una función pedagógica, criticando y parodiando modelos negativos de conducta, es decir, jóvenes arrastrados por sus instintos pasionales. La elección de un final feliz en matrimonio no exoneraría a los jóvenes de la culpa, sino que respondería a los dictámenes de la teoría horaciana en boga: aleccionar teniendo en cuenta a un mismo tiempo el deleite y el provecho (Canet Vallés, 1995: 184).

Si bien esta explicación puede aceptarse para la *CH*, resulta difícil hablar de una función pedagógica en el caso de una obra rebosante de lirismo como la *TDD*, aun

<sup>120</sup> La comedia humanística continúa la línea del teatro de sátira y corrección de costumbres que había iniciado la comedia elegiaca y humanística latina. En España, los principales representantes de la comedia humanística en vulgar serían *LC* y algunas de sus imitaciones posteriores como *La penitencia de amor*, la *Comedia Thebayda*, la *Comedia Serafina*, etc. (Canet Vallés, 1991: 22-23).

cuando la influencia de la comedia naharresca sería determinante en la evolución de la producción de Gil Vicente y el viraje hacia un teatro profano de temática amorosa (Hart, 1981: 15).

Por el contrario, otros estudiosos ven en el final feliz de las comedias del primer Renacimiento un abandono del tono trágico y supuesto castigo aleccionador de *LC*, que daría lugar a una concepción amorosa más jovial (Whinnom, 1988: 129-130; Pérez Priego, 1991). Joan Oleza Simó plantea una lectura diversa del comportamiento de los amantes, donde el final feliz en matrimonio obedecería a una nueva concepción cristiana y burguesa del amor, emparentada con el erasmismo y opuesta a las concepciones cortés y neoplatónica. El estudioso se refiere en estos términos a la *Comedia Calamita*:

*La vía alternativa que reconvierne el amor cortés en proyecto de matrimonio cristiano responde a una nueva concepción del mundo en la que el amor y el matrimonio no aparecen como conceptos disociados, y se corresponde con un nuevo sentido social –o civil– de la pareja. El fracaso de la «vía antigua» (discurso cortés, amor fuera del matrimonio, amor identificado con pasión, erotismo autosuficiente, tercería de criados y alcahuetas, bodas acordadas por las familias...), es correlativo al triunfo de la «vía moderna» (entendimiento directo de la pareja, amor compatibilizado con razón, erotismo vinculado a procreación, deseo a matrimonio y honor) (Oleza Simó, 1995: 616).*

Oleza además pone explícitamente de relieve la coincidencia de Gil Vicente y Torres Naharro en la utilización de esta concepción del matrimonio (Oleza, 1997: 7-8).

Debemos concluir, por tanto, que el comportamiento amoroso de los jóvenes amantes en la comedia del primer Renacimiento, interpretado ya sea desde una pedagogía de modelos negativos ya sea desde una nueva concepción burguesa del matrimonio cristiano, obedece a condicionantes e intereses propios de la época a la que pertenece, es decir, no es tan abierta y cercana a la contemporánea como a primera vista podría parecer. Aunque es necesario reconocer que el peso del tema del honor aún no sofoca las relaciones entre los amantes y la expresión del erotismo y la sexualidad con frecuencia se produce de manera mucho más explícita que en el teatro barroco.

Con respecto a esta última aseveración, María Teresa Ferrer Valls (1990) hace notar que más allá de la supuesta intención moralizante o de la nueva concepción del matrimonio, lo que más llama la atención de los personajes teatrales del primer Renacimiento es su carnalidad, de manera que tanto los criados y pastores (sean rústicos o sofisticados) como los galanes y damas sufren los embates de la carne. La expresión del erotismo ocupa un lugar tan importante que en el lector o en el espectador debía

quedar más el cuadro de costumbres que la finalidad moral. Por esta razón, muchas de las obras de este período fueron consideradas peligrosas desde una perspectiva moral e incluidas en el *Índice de 1559* (Ferrer Valls, 1990: 26-27).

El personaje que más posibilidades de juego ofrecía con respecto a la comicidad erótica era el del pastor rústico, asociado a los más bajos instintos pasionales y al comportamiento animal (Ferrer Valls, 1990: 4-11). Este personaje suele aparecer en las comedias relegado a presentador del *introito* (Torres Naharro es el primero en utilizarlo en esta función), donde se encarga de contar con lenguaje obsceno sus escabrosas vivencias (en la *CH* el *Pastor-Bobo* narra con profusión de detalles escatológicos su amancebamiento con Juana la jabonera). El pasaje erótico sería, por tanto, una parodia de la *requesta de amores* y la contrapartida grotesca de los amadores refinados (Ferrer Valls, 1990: 8). La compleja reacción que el descarnado erotismo debía suscitar en el público cortesano, entre el placer y el pudor herido ante lo obsceno, era funcional a la finalidad con la que se utilizaba el *introito*: captar la atención y preparar a la audiencia para la representación (Brotherton, 1975: 101-102)<sup>121</sup>.

Curiosamente, este tipo de humor obsceno y escatológico también resulta impactante para el público moderno, quien además percibe la falta de concordancia con el humor más ingenioso de los criados y el tono general del resto de la comedia<sup>122</sup>. Posiblemente a causa de esta falta de concordancia, Ruth Rivera ha elegido suprimir el pasaje de su montaje.

<sup>121</sup> Hasta qué punto estos pasajes eróticos escandalizaban a los espectadores cortesanos es aún un tema de discusión. Brotherton toma el ejemplo del *introito* de la *Comedia Tinellaria*, representado en presencia del Papa León X y carente de todo tipo de referencia sexual, para sostener que el público cortesano, acostumbrado al mundo pastoril de las églogas y a las intrigas amorosas de la comedia clásica, ciertamente debía percibir como indecorosas este tipo de referencias sexuales (Brotherton, 1975: 101, nota 20).

<sup>122</sup> De hecho, la falta de concordancia fue la principal causa detrás de la desaparición de la figura del *Pastor-Bobo* en las comedias de tipo italo-clásico que se imponen en el XVI. Si el modelo de Torres Naharro logra conjugar ambos estilos, es a fuerza de aislar al personaje del resto de la comedia, restringiendo su intervención al *introito* o a pasajes específicos (Brotherton, 1975: 197). Ferrer Valls explica la diferencia entre el personaje del rústico y el del criado: "Como personajes más específicamente propios de la comedia, los criados y criadas confidentes comparten con los rústicos ciertas funciones cómicas. Sus burlas respecto a los amores de sus señores no son fruto, sin embargo, de la ignorancia, como es el caso de los rústicos, sino de una visión descarnadamente realista de las relaciones amorosas. Ellos no desconocen los recovecos retóricos del amor, sus sublimaciones verbales, y las utilizan cuándo y cómo es necesario, aunque muestren serias dudas a veces acerca de sus efectos prácticos. Su arte de amar, como el de Ovidio, es el arte de engañar" (Ferrer Valls, 1990: 12). Para la diferencia entre personajes ridiculizados y personajes ingeniosos véase la nota segunda de este trabajo. En la *CH* el descarnado erotismo también se encuentra en boca de los criados (aunque como hemos visto de manera ingeniosa). Por ejemplo, Eliso proclama: "Yo no creo a enamorada / que me quiera bien jamás, / si como Santo Tomás/ no le toco en la lanzada" (Torres Naharro, 1973: 196; vv. 175-179). En el montaje se potencia esta libertad en la expresión de la carnalidad y el actor se encarga de acompañar sus palabras con un gesto que permite al espectador interpretar inmediatamente el sentido erótico de la frase, aun cuando desconozca el famoso motivo de la incredulidad de Santo Tomás.

En cuanto a la *TDD* de Gil Vicente, este tipo de humor “tosco”, se encuentra casi ausente en los parlamentos de sus líricos hortelanos. El único pasaje donde los hortelanos se acercan a la figura del *Pastor-Bobo* es el de Grimanesa, cuyo retrato en boca de Julián recuerda las descripciones paródicas que los rústicos hacen de sus “damas”.

Sin embargo, en las comedias que analizamos, esta carnalidad parece ser más retórica que efectiva, al menos en el caso de los señores. En este sentido, es sintomático comprobar que ambas obras reducen el grado de “conocimiento” entre los amantes con respecto a sus fuentes. Como explica Aníbal Pinto de Castro (2003: 24) en la *TDD* Gil Vicente elimina las referencias al encuentro carnal entre Flérida y Don Duardos que aparecen en el *Primaleón*. Además, a pesar de que el amor entre los protagonistas no es meramente espiritual, la carnalidad de las relaciones entre Flérida y Don Duardos se disuelve en un delicado lirismo: muchas de las imágenes eróticas, como la de la huerta que Julián debe trabajar, están tomadas del mundo de las cantigas.

Lo mismo sucede con la *CH* si se la compara con *LC*, obra de la que extrae algunos motivos. Como ya hemos advertido más arriba, el parlamento en que Febea se queja de no haber gozado de su amado, recuerda al monólogo en que Melibea confiesa sus amores con Calisto antes de suicidarse. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *LC*, Febea insiste en proclamar su castidad. Por tanto, el discurso del placer en boca de la dama de la *CH* parece ser un mero resabio retórico del de Melibea, sin el soporte de una vivencia real de lo carnal

### 3.- CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo en montajes recientes la concepción amorosa de las comedias del primer Renacimiento ha suscitado el interés de los directores teatrales. Los montajes de la *TDD* de Ana Zamora y la *CH* de Ruth Rivera no son los únicos ejemplos. La temática amorosa en el *Auto de la Sibila Casandra*, con el cuestionamiento de la institución tradicional del matrimonio, por un lado, y la desmitificación del código amoroso cortesano, por el otro, había llamado la atención de Ana Zamora en un montaje anterior (Zamora Tardío, 2003: 180). El tema también ha inspirado la puesta en escena de comedias del primer Renacimiento fuera de España. En un artículo del 2005, tres estudiosas estadounidenses presentaban una propuesta de montaje de una trilogía de comedias renacentistas en donde el motivo del matrimonio constituye el punto de enlace

entre las tres obras elegidas: *El auto de la Sibila Casandra* y *La comedia del viudo*, de Gil Vicente, y la *Comedia*, de Lucas Fernández (Folkins McGinnis, 2005: 8).

Sin embargo, como hemos podido observar, los textos originales no resultan en sus planteamientos tan cercanos a nuestra visión de mundo como podría pensarse a primera vista. Hecha esta salvedad, el presente trabajo no busca desmerecer el atractivo que generan tanto el motivo del *omnia vincit amor* como la expresión más abierta del erotismo a la hora de ofrecer puestas en escena actuales de la comedia del primer Renacimiento. Relecturas de este tipo dotan de frescura a los textos clásicos y son absolutamente necesarias para su recuperación escénica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLON, Marcel (1967). "Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet". *Romance Philology* 21, 143-170.
- BROTHERTON, John (1975). *The 'Pastor-Bobo' in the Spanish Theatre: before the Time of Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books.
- CANET VALLÉS, José Luis (2007). "Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias". <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo5/canet.pdf>. [Último acceso 01/05/2011.]
- \_\_\_\_ (1995). "La comedia humanística española y la filosofía moral". [http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/5\\_1994/13.pdf](http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/5_1994/13.pdf). [Último acceso 01/05/2011.]
- \_\_\_\_ (1991). "La evolución de la comedia urbana hasta el 'Index prohibitorum' de 1559". *Criticón* 51, 21-42.
- CNTC (2006). *Tragicomedia de Don Duardos. Cuaderno Pedagógico N° 20*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. Como puede leerse en <http://teatroclasico.mcu.es/privado/index.asp?idioma=es>. [Último acceso 01/05/2011.]
- FERRER VALLS, Teresa (1990). "El erotismo en el teatro del primer Renacimiento". <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/erotismo.PDF>. [Último acceso: 01/05/2011]
- FOLKINS MCGINNIS, Cheryl; McGinniss Kennedy, Cecilia; y McGinniss, Charlotte Louise. (2005). "The Relationship of Bride and Bereaved: a trilogy for

- contemporary performance of works by Gil Vicente and Lucas Fernández". *Hispanófila: Literatura-Ensayos* 144, 1-16.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma (2007). "Coloquio sobre *Tragicomedia de Don Duardos*". En *Guerra y paz en la comedia española: [Actas de las] XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro 4, 5, 6 de julio de 2006*, 307-311. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HART, Thomas R. (1981). *Gil Vicente: Casandra and Don Duardos*. London: Grant & Cutler in association with Tamesis Books.
- JORDÁ FABRA, Tatiana (2009). "De la novela a la escena: Los mecanismos de dramatización en *Don Duardos* de Gil Vicente". *Liquids: Revista d'Estudis Literaris Ibèrics* 3, 79-96.
- KEATES, Laurence (1962). *The Court Theatre of Gil Vicente*. Lisboa: Livraria Escolar Editora.
- LAITENBERGER, Hugo (1990). "Bartolomé de Torres Naharro, poeta y dramaturgo del amor cortés". En *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, 321-346. Kassel: Reichenberger.
- LIHANI, John (1979). *Bartolomé de Torres Naharro*. Boston: Twayne.
- MARCHESE, Angelo y Forradellas, Joaquín (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1995). "Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio". *Quaderns De Filologia. Estudis Literaris* (1), págs. 607-616.
- \_\_\_\_ (1997). "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: *La Comedia Aquilana*, de Torres Naharro". <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/aquilana.PDF>. [Último acceso: 01/05/ 2011.]
- OLSON, Elder y Wardropper, Bruce W. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2004). *El teatro en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- PINTO DE CASTRO, Aníbal (2003). "As dramatizações vicentinas da comedia de cavalaria". En *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, vol. 1, 13-30. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Universidad de Lisboa

- RECKERT, Stephen (1977). *Gil Vicente: Espiritu y letra*. Madrid: Gredos.
- RIVERS, Elias L. (1961). "The Unity of *Don Duardos*". *Modern Language Notes* 76 (8) (Dec.), 759-766.
- TEATRO DRAN. *Himenea. Dossier de la obra*. Puede leerse en la dirección electrónica <http://teatrodran.wordpress.com/espectaculos/himenea/>. [Último acceso 01/05/2011.]
- TOBAR, María Luisa (1981). "Due diversi livelli di comicità in *Gil Vicente: la Comedia do Viúvo e Dom Duardos*". *Quaderni Portoghesi* 9-10, 265-299.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1943-1961). *Propalladia and other Works*, Joseph E. Gillet (ed.), 4 vols. Pennsylvania: Mawr.
- \_\_\_\_ (1973). *Comedias*, ed. Dean W. McPheters. Madrid: Castalia.
- VICENTE, Gil (1942). *Tragicomedia de don Duardos*, Dámaso Alonso (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- \_\_\_\_ (1996). *Teatro castellano*, Manuel Calderón Calderón (ed.). Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (1978). *Obra completas*. Marques Braga (ed.). Lisboa: Sá da Costa, vol. 5.
- WYSZYNSKI, Matthew A. (2010). "Torres Naharro's Rhetorical Skirmish in *Comedia Himenea*". *Neophilologus* 94 (2), 251-263.
- ZAMORA TARDÍO, Ana (2003). "Auto de la Sibila Casandra, de Gil Vicente: Notas de dirección para el segundo espectáculo de Nao d'amores teatro". *ADE-Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 98, 180-184.
- ZIMIC, Stanislav (1978). *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- \_\_\_\_ (2003). "Torres Naharro". En *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, vol. 1, 349-370. Madrid: Gredos.

## EL EROTISMO DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: LOS MONTAJES DE EDUARDO VASCO AL FRENTE DE LA CNTC

Purificació GARCÍA MASCARELL  
Universitat de València  
purixincla@hotmail.com

Las comedias de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla o Guillén de Castro contienen una potente carga de erotismo y sensualidad; fascinaron por ello al público del siglo XVII y, hoy en día, en una sociedad completamente erotizada, aún consiguen cautivarnos merced a su capacidad sugeridora y connotativa y a su fiel retrato de la psicología humana amorosa. No resulta extraño, por tanto, que los teatrófobos barrocos ultraconservadores consideraran dañina para la moral cristiana de los espectadores “la lascivia, los galanteos, los amores impuros” que exhibían las comedias, en palabras de Fray Ignacio Camargo (1997: 122). Ni que decir tiene que hoy en día, los estudiosos del teatro clásico coincidan en entender el erotismo como una de las principales fuerzas motrices de la comedia barroca: es el motivo que da pie a la trama, es la razón irracional que impulsa la acción de los personajes y constituye, desde el punto de vista de los espectadores áureos, un estímulo que excita la imaginación al permitirles visualizar sobre las tablas sus fantasías más íntimas.

Como elemento explícito, el erotismo visual en escena se asocia a las miradas intensas, a los roces, abrazos, apretones y pellizcos, a los besos en las manos, nunca en los labios por excesivamente pecaminosos (Torres, 1990: 324), y a la exhibición de ciertas partes del cuerpo femenino, sobre todo, las piernas. En su vertiente implícita, el erotismo se despliega como un magma latente que se percibe en la propia textualidad, en las altas temperaturas de los diálogos y las descripciones que desarrollan los personajes, en la poesía de los versos de Lope o Calderón.

Un repaso a las temáticas de comedias clásicas como *El perro del hortelano*, *La venganza de Tamar*, *El vergonzoso en palacio*, *La viuda valenciana* o *El rufián Castrucho* ofrece un compendio de motivos relacionados con el eros: el amor a primera vista, el travestismo, el adulterio, la imagen de la mujer como fuente de lujuria, el fetichismo, las pasiones secretas, los celos, los engaños amorosos, el incesto, la seducción... Toda una red erótica que se extiende voluptuosa por el teatro clásico

español. Todavía se encuentra por realizar una investigación completa y en profundidad que abarque estos y otros aspectos relativos al erotismo en la comedia barroca (Fernández, 2009: 12). Y aunque muchos de ellos han sido estudiados de forma aislada, rarísimamente se han analizado en su vertiente escénica contemporánea.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico, desde su fundación por Adolfo Marsillach en 1986, ha realizado más de cincuenta espectáculos en los que las referencias eróticas implícitas y explícitas continúan la línea provocadoramente humana del teatro barroco. Este trabajo pretende realizar un breve recorrido a través de la dramaturgia, la adaptación y la dirección escénica de Eduardo Vasco al frente de la CNTC para mostrar cómo se han actualizado los componentes eróticos de las obras clásicas en la escena del siglo XXI.

Eduardo Vasco (1968) accede a la dirección de la CNTC con tan solo 35 años para ocupar un cargo que habían desempeñado con anterioridad el mencionado Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós y José Luis Alonso de Santos. A Vasco le avalan su amplia formación como músico, compositor y director de escena, su experiencia en la Compañía de Teatro Noviembre donde había montado obras de Lope o Shakespeare y los casi diez años de docencia en la Real Escuela de Arte Dramático, de la cual era subdirector cuando el INAEM le ofrece el timón de la CNTC en el año 2004.

En el texto fundacional de su singladura dentro de la CNTC, Vasco marcó unos objetivos que, tras siete años de trabajo y su sustitución por Helena Pimenta, cabe recordar: la consolidación de un equipo estable “revisitando aquello que está en la raíz fundacional de la CNTC [como deseo de Marsillach]: que haga honor a su nombre y sea, de nuevo, una compañía” (Vasco, 2004). Y, unido a este elenco fijo, la configuración de un repertorio de textos clásicos. No es éste el lugar para discutir si Vasco ha alcanzado o no tales metas, pero sí para considerar que su particular forma de enfrentarse al teatro clásico ha pergeñado un estilo de éxito en un país que hasta hace bien poco carecía de tradición en el montaje de los clásicos y ha significado la plena madurez y el afianzamiento definitivo en el panorama cultural español de la Compañía.

El cuño “Vasco” en teatro clásico se asimila a elegancia y sobriedad en la puesta en escena, música en directo, detallismo en el vestuario o cuidado en el recitado del verso, siempre adaptándose a los requerimientos específicos de cada comedia y tratando de conectar con la sensibilidad moderna, porque, tal como él mismo sostiene, a la hora de llevar a escena los textos clásicos “debe haber una apuesta, un riesgo estético, una

búsqueda y un compromiso con el mundo que nos rodea. No podemos abordar la escenificación del teatro clásico de manera museística; hay que apostar por un teatro de formas actuales, pleno de vitalidad, con el que debemos crear un nexo de unión entre el espectador de hoy y aquellos autores que conforman nuestro pasado” (Vasco, 2004).

Dada la imposibilidad de profundizar aquí en cada ítem escénico de la trayectoria de Vasco, a lo largo de sus siete años en la CNTC (la compañía ha estrenado un total de 23 montajes desde que Vasco asumió la dirección), proponemos centrar nuestro análisis en tres montajes: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina (2006), *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca (2008) y *El castigo sin venganza* (2004) de Lope de Vega. Se han seleccionado en concreto estos trabajos por dos razones. En primer lugar, por tratarse de textos donde el motor principal de la acción es el amor o el erotismo. Y en segundo lugar, porque los cuatro montajes han contado con la dirección de Vasco y con su versión del texto y, por lo tanto, son montajes que tienen su sello al cien por cien (no hay que olvidar que la CNTC colabora con directores invitados o utiliza versiones de autores externos a la compañía).

*Don Gil de las calzas verdes* (1615) y *Las manos blancas no ofenden* (c. 1640) son dos comedias de enredo amoroso donde el ingenio femenino para salvar el honor burlado y la lucha por hacer realidad los deseos amorosos son los auténticos protagonistas. Se trata de dos comedias delirantes que destacan por el uso y abuso del disfraz como recurso dramático y, asimismo, erótico. En ambas se emplea profusamente el motivo del travestismo, auténtico cauce del fluido sensual de las obras, y se establece un juego de la ficción dentro de la ficción.

En *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso, 2009), doña Juana se traviste en don Gil para recuperar el amor de don Martín, con el cual pensaba casarse antes de que este la abandonara para conquistar a doña Inés, mujer de mejor situación económica. Considerada una de las comedias de Tirso de Molina con mayor complejidad en sus estrategias dramáticas (Bobes Naves, 2010), cuenta con una de las protagonistas femeninas más agudas y audaces del teatro español, capaz de urdir embuste tras embuste hasta crear una confusa maraña en la que quedan enredados todos los personajes, siempre con el objetivo de recuperar a su amado.

Las mujeres tirsianas se caracterizan por su valor y autodeterminación, por su coraje para romper con el corsé de la sociedad patriarcal y tomar la iniciativa libremente. Doña Juana escoge hacerlo de la manera más inteligente: utilizando las

ventajas que ofreció el disfraz de caballero<sup>123</sup>. Las calzas verdes funcionarán como perfecta sinécdoque del don Gil de fantasía que enamorará a doña Inés, doña Clara y a parte del auditorio áureo, porque “la mujer vestida con las calzas varoniles —a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que según la moda subía o bajaba de la rodilla—, ofrecía para el público masculino una imagen erótica atractiva. Sus piernas, oscuro objeto de desco, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno” (Ferrer, 2003: 194).

El montaje de Eduardo Vasco recoge la sensualidad de una puesta en escena barroca, pero pasada por un filtro estético personal (la elaboración del vestuario por el modisto Lorenzo Caprile, inspirándose en el lujo y exuberancia de las cortesanas del Rey Sol, es un buen ejemplo). El primer encuentro entre doña Juana y doña Inés se produce en la Huerta del Duque, porque, según dicta la tradición clásica, la naturaleza es el escenario más idóneo para el amor. En un ambiente de fertilidad, de sonoras fuentes y frescos álamos, donde prima el color de las calzas del fino don Gil, el recién llegado “galán” fascina a doña Inés (caprichosa e infantil en una interpretación exquisita de Pepa Pedroche) y a doña Clara.

La actriz Montse Díez dota a don Gil de una actitud semimasculina: exhibe una actitud desafiante con don Juan (pretendiente de doña Inés), se rasca la nariz con indiferencia, escupe al suelo, tontea con las dos damas acercándose a su escote y, finalmente, baila con ambas al son de la música en un ritual de seducción. Aunque ellas se enamoran con solo verlo/a llegar (las caras de impacto, ojos y boca abiertos de par en par, lo dicen todo), la mirada les traiciona y les hace ver a un hombre-efebé de rostro dulce, talle delicado y piernas esbeltas donde en realidad hay una apuesta dama. El embeleco amoroso se perpetra en muy pocos minutos: tras el baile y un beso lanzado al aire como despedida por don Gil, doña Inés se confiesa perdidamente enamorada.

García Santo-Tomás encuentra una explicación a esta repentina pasión en el hechizo de lo insólito y alude a la elevación a la categoría de fetiche del cuerpo de don Gil (“más quiero el pie de don Gil / que la mano de un monarca”, vv. 936-937):

*Se trata de un fetichismo que trasciende toda clasificación genérica, habida cuenta de que aquello que seduce, es la voz atiplada, la sprezzatura y gallardía en el baile, el talle delicado y frágil, todas aquellas cualidades que se sitúan en un ámbito*

<sup>123</sup> Un estudio sobre el tema y los significados del travestismo de la mujer en el teatro clásico español se encuentra en dos trabajos clásicos sobre la materia: *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the “mujer varonil”* de Melveena McKendrick (1974) y *La mujer vestida de hombre en el teatro español* de Carmen Bravo-Villasante (1976).

*intermedio que no es, según los cánones clásicos, ni arrebatadoramente viril ni típicamente femenino, sino simplemente nuevo. Lo que produce extrañeza y novedad, lo que resulta imposible de calificar, es lo que en última instancia genera tanto magnetismo (2009: 57).*

Ciertamente, cuando doña Inés le narra a su padre el encuentro con don Gil, llena de excitación y desvarío, según trasmite el timbre de su voz, y hace aparición en escena don Martín, bajo el nombre de don Gil, no es extraño que la joven exclame: “¿Don Gil tan lleno de barbas? / Es el don Gil que yo adoro / un Gilito de esmeraldas” (vv. 979-981). El contraste con don Martín y don Juan es evidente, Vasco los caracteriza con grandes mostachos en una imagen típica del galán-macho arrogante; en cambio, don Gil tiene “una cara como un oro, / de almíbar unas palabras, / y unas calzas todas verdes, / que cielos son, y no calzas” (vv. 990-993). Y, acompañando estas palabras, las manos de doña Inés trazan sensualmente la silueta de las piernas de don Gil.

Pero el embuste no termina aquí. Doña Juana se metamorfosea en una tercera identidad: doña Elvira, capaz de seducir a doña Inés con la excusa del gran parecido físico con el de las calzas verdes. En casa de doña Elvira, Juana juega con el deseo erótico de doña Inés; el escenario se oscurece y suenan en directo los acordes sugerentes del arpa, las actrices se mueven a cámara lenta en un ambiente de magia y sensualidad: la quimera construida por doña Juana funciona y la ficción invade la ficción. Doña Juana propina dos deliciosos besos en cada mejilla de doña Inés, la cual, acto seguido, con la iluminación ya recuperada y la música detenida, se abanicara presa de sofocos mientras pronuncia: “Doña Elvira, / tu cara y talle me admira; / de tu donaire me espanto” (vv. 1253-1255). Doña Inés teme estar transgrediendo barreras sexuales que las convenciones sociales no permiten traspasar por pervertidas y antinaturales. Teme sentirse atraída por una mujer que le recuerda a un hombre, que, a su vez, es en verdad una mujer. No es gratuito que el color del vestuario de doña Inés sea el rojo, el color del amor y la pasión, en toda su gama de variantes.

El beso en los labios entre las dos mujeres, que es una actualización de Vasco a partir del “abrazala” (v. 1905) de la acotación de Tirso, no llegará hasta la aprobación del matrimonio por parte del padre de doña Inés. Cuando don Pedro da el visto bueno al casamiento entre don Gil y su hija, a doña Juana no le queda más remedio que demostrar su estima por doña Inés, instada por un golpecito condescendiente del padre en el hombro. Regresa la melodía del arpa (como a lo largo de toda la obra en los

momentos de fascinación) para recrear una atmósfera de misterio y erotismo y, aunque el primer beso es rápido, tímido y deja despagada a doña Inés, doña Juana acabará lanzándose y el segundo es intenso e incluye, finalmente, un fuerte abrazo, un beso en el hombro y un apretón de cintura claramente sexual.

A partir de ahí, la capacidad erótica de don Gil se desboca. De forma completamente innecesaria, casi morbosa, flirteará con la histérica y celosa Doña Clara (interpretada por Ionc Irazábal), se disculpará por su indiferencia pasada y afirmará estar loco por ella. Incluso se repetirá en escena el beso entre dos mujeres y por partida doble: besos intensos y caricias en la piel del escote de doña Clara, además de una buca palmada al trasero a modo de despedida socarrona. Donde Tirso escribe para la boca de don Gil “esta mano he de besar (*bésasela*) / porque del todo me cuadre / favor tan para estimar” (vv. 2396-2398), Vasco materializa un largo beso de galán cinematográfico. El magnetismo que desprende la extraña figura de don Gil (“hembrimacho” le llamará su criado Caramanchel) es la baza que potencia Vasco para dotar de picardía y atractivo el montaje de esta obra de Tirso en el siglo XXI.

Aunque Jauralde Pou (1991: 187) destaca al autor de *El burlador de Sevilla* entre todos los dramaturgos clásicos por su manejo magistral de los resortes eróticos y la tensión sexual, Calderón no le va a la zaga en una de sus comedias más divertidas y, sin embargo, poco difundida: *Las manos blancas no ofenden* (en línea). Su argumento es simple: las locuras que uno es capaz de hacer para conseguir el amor de su vida. Lisarda adora a Federico, pero Federico la abandona para conseguir el amor de Serafina. César está enamorado de Serafina y quiere tratar de conquistarla. Tanto Lisarda y César, una para recuperar el amor perdido, el otro para iniciar un amor que aún no existe, emplearán el recurso del travestismo.

El personaje que mayor carga erótica detenta es César, interpretado por un genial Miguel Cubero de increíble versatilidad, no exenta de humorismo. César es un joven educado entre mujeres, apartado de la sociedad y agobiado por su temerosa madre. Afeminado e inexperto, inútil con las armas o los caballos, pero virtuoso de la música y el canto, seduce a una mujer asediada por múltiples pretendientes, haciendo uso de su afabilidad y dulzura habituales. Porque la capacidad de seducción de un hombre se sitúa más allá de su bravura y, según le indica el maestro Teodoro, “... no desconfies, / que tu hermosura, y tu gracia / y más si es que alguna vez / donde ella lo escuche cantas, /

podrá ser que la enamores / mas por las delicias blandas, / que esotros por los estruendos” (p. 17)<sup>124</sup>.

César entrará en la vida de Serafina vestido de mujer y bajo el nombre de Celia<sup>125</sup>. No era esa su intención inicial, pero el naufragio del barco en el que escapaba de su casa, bajo el traje robado a la criada, no le permite mudarse de ropa. A partir de este momento, se dan paradójicas situaciones como la de los lacayos, admirando los pies de César al quitarse éste los zapatos, pues los pies femeninos alcanzaron un alto grado de fetichismo sexual en el Siglo de Oro (Morales, 2005: 17), o la de Lisarda cuando, vestida de hombre y creyendo que Celia es mujer, le da un apretón en las nalgas para sustentar su rol masculino. Pero es el canto el auténtico instrumento de seducción en *Las manos blancas no ofenden* (si la vista, en la obra de Tirso, era el sentido privilegiado del erotismo, en la de Calderón lo será el oído).

Escuchando entonar a César, Serafina (Montse Díez) siente las primeras contradictorias flechas del amor. El canto de César la turba y confunde, la embriaga y amedrenta a la vez. Se siente atraída porque en la letra y el tono hay una demanda amorosa implícita, pero su razón la fuerza a alejarse de los sentimientos que Celia le inspira y, por tanto, de su contacto físico: “Aguarda, que de manera / tu voz me lleva tras sí, / que no sé si aquesto es / aún más, Celia, ver, que oír” (p. 29). Pero la voz de César ha poseído su corazón, Serafina no puede evitar pedirle que siga cantando, e incluso accede a dar algunos pasos de baile en este insólito cortejo entre mujeres. Celia se arrastra por el suelo asida a sus faldas, toma su mano para acariciarla con ternura y, en pleno éxtasis musical, transforma su voz de fasete en voz varonil (un recurso que, como se puede suponer, no figura en el texto calderoniano, y que provoca las carcajadas del auditorio). El enamorado logra enardecer a la joven de tal manera que a punto está de besar en los labios a su nueva *amiga*: “Calla, calla, no prosigas / que ya no puedo sufrir / de la duda, si es aquesto / representar o sentir” (p. 41). En la mente de Serafina, los límites entre la “realidad” y la “ficción” chocan con sus propios límites eróticos.

Al igual que los acordes del arpa en *Don Gil...*, en *Las manos blancas...* la música barroca (violín, violonchelo y arpa) favorece un clima de sensualidad y arrobamiento.

<sup>124</sup> El texto de Calderón que hemos manejado es una reproducción digital de una edición de 1684 de la *Octava parte de comedias* de Calderón que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y puede consultarse *on-line* en la Biblioteca Virtual Cervantes (véase la bibliografía final). En esta edición barroca los versos no están numerados, por eso damos aquí el número de la página.

<sup>125</sup> Para un análisis pormenorizado del juego de la identidad sexual en el personaje de César/Celia, véase, en concreto, el artículo de Matthew D. Stroud (2000), “Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden*”.

En la escena del canto de César, la iluminación en tonos azulados (en combinación con los vestidos de ambos personajes, de nuevo firmados por Caprile y de inspiración dieciochesca, en la gama de los colores fríos: azul marino para Serafina; lila para César) y la oscuridad que rodea a las dos figuras en el escenario, propician el acercamiento y la magia.

Incluso la música contagia de erotismo a los caballeros enamorados de Serafina que la rondan y a los criados de palacio, que improvisan una danza bailando mimosamente entre ellos. Se trata de la misma melodía que echa a perder, posteriormente, la estrategia de seducción retórica de Federico. En un ambiente de lucha dialéctica amorosa, simbolizada por el propio espacio de la acción, la sala de esgrima de palacio, Federico parece estar a punto de conquistar a Serafina, pero, de repente, irrumpe la voz de César desde fuera del escenario (magnífica aportación de Vasco al texto original) y la belleza voluptuosa del arte vuelve a seducir a Serafina. La joven se libera de la red de palabrería vacua que trazaba en torno a ella Federico y sale de escena en dirección a la música.

El teatro dentro del teatro (una comedia que las damas de Serafina preparan en su honor) permite a César vestir traje de hombre y la posibilidad de recuperar su identidad masculina. Pero en el enredo final todos creen que Celia se hace pasar por César para continuar con la farsa. En el texto de Calderón, César apela entonces a Carlos, el cortesano que lo sacó del mar en traje de mujer cuando naufragó y lo llevó ante Serafina. Justamente, Teodoro, el ayo, ha contado la misma historia del barco que zozobró e impidió el cambio de vestuario a su amo antes de llegar al palacio de Serafina. Todo cuadra. Sin embargo, Vasco le da una vuelta de tuerca picante y socarrona en la puesta en escena, prescinde del diálogo calderoniano y un simple gesto basta para borrar la incredulidad colectiva: César se pone de espaldas al público y muestra sus atributos varoniles a los allí presentes, que dejan de dudar inmediatamente.

Es entonces cuando Carlos ve una posible mancha en el honor de la joven, que ha compartido habitación y confianza con la que creía Celia, y dice: “más grave es que te atrevieses / a asistir a Serafina / tan cerca, que pudiesen / familiarmente tus ojos / tal vez...” (p. 103). Y queda suspenso el escandalizado Carlos, mirando alternativamente el rostro y la braguita de César. Los caballeros se apresuran a defender el honor de la mujer con las espadas, pero Serafina lo soluciona: “Príncipe, esta blanca mano / tocaste. Tal vez, alev / ofensa fue que me hizo / un disfraz, y es conveniente / que sepan que aun de su dueño / las blancas manos ofenden / y, así, pues vos la agraviasteis, / el irse

con vos lo enmiende” (p. 103). La locura del eros se canaliza a través del orden matrimonial, como es característico de la comedia barroca:

*La comedia cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley y acaba por reintegrarnos a ella. La transgresión y la ilegalidad nacen casi siempre de los subterráneos del deseo, el lugar donde se engendran estrategias inconfesables y donde dejamos florecer el instinto de la anarquía. La comedia nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paterna y el gran fetiche del honor. En esta fase, todas las transgresiones son válidas, y todos los tabúes pueden ser dinamitados. [...] Pero una vez satisfecho el deseo no puede perpetuarse como tal, debe disolver su empuje en beneficio del amor, y éste finalmente debe canalizar el suyo en la institución social del matrimonio. Así es como la energía individual, salvaje en origen, se resuelve en orden doméstico (Oleza, 1990: 207-211).*

Sin embargo, hay obras clásicas donde los protagonistas, arrastrados por la fatal vorágine del deseo, llegan a situaciones límite sin solución de continuidad, sin salida legal y sin perdón social o familiar. En estos casos, el orden solo puede restablecerse con la muerte de los personajes transgresores. Por eso, Lope de Vega (2010) colocó el marbete de tragedia a *El castigo sin venganza* en su prólogo a la *Suelta* de 1634, porque la relación imposible entre Casandra y Federico, su violación de las normas sociales y morales, tan sólo puede tener un desenlace funesto, según los dictados clásicos.

*El castigo sin venganza* (1631), obra del llamado ciclo de *senectute* de Lope, fue el primer montaje con dirección y versión del propio Vasco, tras tomar el mando de la CNTC. Junto a *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*, se considera una de las mejores piezas de Lope de Vega. Su argumento está basado en una *novelle* de Matteo de Bandello, que, a su vez, se inspira en supuestos hechos reales acaecidos en la Italia cortesana del Renacimiento. Lope narra la relación amorosa del Conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, el Duque de Ferrara, y la reacción de este cuando descubre el incesto: el castigo de muerte que el Duque impone a los amantes, ocultando la causa real (su deshonor masculino) bajo una falsa causa política.

El erotismo es el motor de acción de la obra y la causa del trágico final. *Eros* y *Thánatos* (las dos pulsiones básicas del ser humano: unión y destrucción) son los cimientos de la historia de *El castigo sin venganza*, porque en ella amor y muerte van de la mano (lo expresa bien Casandra: “Conde, tú serás mi muerte”). La escenografía del montaje de Vasco (realizada por José Hernández) intensifica la soledad de los personajes protagonistas y su infausto destino. Es austera, sombría, abstracta: una tarima de cemento rodeada por piedras grises, un telón entre azul de fondo o,

simplemente, la oscuridad, y un piano negro de cola. Precisamente, la música impresionista del compositor francés Gabriel Fauré colabora a crear la atmósfera de desolación y sinsentido que rodea a Casandra y Federico.

El matiz de violencia latente e intransigencia social que impregna la obra lo aporta el vestuario, pues traslada la tragedia de Lope a la Italia fascista de Mussolini (en la misma línea de trasladar la acción a una etapa convulsa y tensa que intensifique el conflicto entre individuo y sociedad, Yolanda Mancebo [2003: 63] imagina *El castigo sin venganza* en el siglo XIX, con las revoluciones liberales y la férrea moral burguesa de fondo). La etapa nacionalista italiana coincide con la moda femenina de los años 20 y 30, que proporciona “un vestuario de tejidos muy suaves, con mucha caída, en el que no hay corsé, que deja al cuerpo femenino manifestarse con sus formas naturales, para reflejar toda esa sensualidad que emana de Italia, del verano, y de la trama de la obra, en claro contraste con el rigor militar del vestuario masculino”, en palabras de la encargada de vestuario, Rosa María Andújar (2006: 331). Ciertamente, la estricta ideología del honor casa bien con los uniformes militares del duque de Ferrara y del marqués Gonzaga; sin embargo, el conde Federico, de moral más laxa, siempre aparece en ropa de *sport* o en traje de noche. La interpretación de Arturo Querejeta (el Duque), Marcial Álvarez (el Conde) y Clara Sanchís (Casandra) capta y expresa perfectamente la esencia del texto de Lope.

El primer encuentro entre Casandra y Federico se produce en la ribera de un río, en un ambiente típicamente bucólico y tras la caída del carro en el que viajaba Casandra (en paralelismo con la cercana caída moral de madrastra e hijastro). Federico entra al escenario desde detrás del telón de fondo con la joven en brazos y, durante densos segundos, completamente solos, se miran a los ojos en silencio y abrazados. Ahí surge la atracción que va a marcar luctuosamente sus existencias. Casandra retira los brazos del cuello del Conde al entrar Batín, el gracioso. La distancia física entre ambos se materializa al presentarse ella como la futura esposa del duque de Ferrara. Federico se arrodilla y besa su mano desconcertado.

Más tarde, el Duque obliga al hijo a besar la mano de su madrastra de nuevo, pero ante toda la corte. La besará tres veces entre risas nerviosas muy elocuentes, “por vos”, “por el Duque”, “por mí”, nombrando el triángulo amoroso de la obra. “De tan obediente cuello / scan cadena mis brazos”, responde ella mientras entrelaza sus brazos alrededor de los hombros de Federico, el cual, nervioso, observado por todos en una situación que le sobrepasa, se equivoca de lado al ir a besar la mejilla de su madrastra y

casi la besa en los labios (un acto fallido, en el que aflora el inconsciente enamorado de Federico, oportunamente introducido por Vasco en este contexto).

Más adelante, Casandra quiere averiguar por qué el Conde rechaza a Aurora. Pero Federico se pone pálido, tiembla; ella intenta tranquilizarlo con caricias que aún lo enloquecen más, le arregla el cuello de la camisa a pocos centímetros de la boca. Después, lo hace sentar en una silla y roza la nuca del joven con su aliento, estimulando una declaración; él se lleva la mano al pecho, acalorado. Cada uno relata sus sufrimientos: estar casada con un viejo vicioso que tan sólo ha dormido junto a ella una noche y anda tras mujercuelas por los burdeles; estar enamorado de una mujer imposible. Encendido en las brasas de su amor, los versos de Lope estallan bajo la presión del deseo en la boca de Federico: “Tú me engañas, yo me abraso; / tú me animas, yo me espanto / tú me incitas, yo me pierdo...” (vv. 1521-1523).

Cabe señalar que el tira y afloja verbal, en forma de soliloquios o diálogos y para justificar lo injustificable por las normas sociales y morales, tiene su peso en versos, pues más del 60% de la obra corresponde a parlamentos de hijastro o madrastra (*apud* Lope de Vega, Carreño, 2010: 66). De hecho, la tensión sexual existente entre ambos se observa más a nivel lingüístico que factual; nunca se les ve besarse o abrazarse apasionadamente, pero las miradas, el tono de la voz, la gestualidad con que acompañan sus palabras, no dejan lugar a duda acerca de la atracción inevitable que sienten.

El siguiente encuentro entre los enamorados tiene lugar una vez ya ha partido el Duque a Roma a servir al Papa en la guerra. En este diálogo, que precede al inicio de sus relaciones sexuales, un elemento de *atrezzo*, una silla, se establece como barrera física entre los dos protagonistas. Sobre ella cae exhausto Federico, tras declarar su amor; ella sirve de linde entre los dos cuerpos que se buscan. Cuando, al final de la escena, Federico arroja con violencia la silla al suelo, se trata de un claro símbolo: comienza el reinado caótico del erotismo, se han roto las barreras que frenaban el impulso sexual que les dominaba. Un fundido en negro da paso a la tercera jornada lopesca y, la siguiente vez que vemos a Federico, la culpabilidad lo corroe.

Lope deja en elipsis temporal los cuatro meses de relación incestuosa (el hijo suplanta al padre en el lecho y en el gobierno de la casa), pero los imaginamos intensos a juzgar por la tensión que acumula Federico el día del regreso de su padre y por la noticia que proporciona la racional y casta Aurora (personaje femenino que representa la rectitud moral) sobre los juegos sexuales entre los dos amantes: “miré y vi ¡caso terrible! / en el cristal de un espejo / que el Conde las rosas mide / de Casandra con los

labios” (vv. 2074-2077). A partir de aquí, la tragedia avanza sin remedio: el Duque conoce la traición y maquina la forma de matar a esposa y vástago sin dejar huella del deshonor cometido. Las aguas de eros, teñidas de sangre, vuelven a su cauce.

*Las bizarrías de Belisa* (2007), *El pintor de su deshonra* (2008), *La estrella de Sevilla* (2009) o *La moza de cántaro* (2010) son otros montajes de Vasco que merecerían un análisis del tratamiento en escena de su contenido crótico. Pero con este breve recorrido se demuestra que el trabajo de Eduardo Vasco en la CNTC ha potenciado y reforzado los elementos eróticos que pueblan los textos clásicos, al mismo tiempo que ha respetado su esencia áurca, logrando trasladar al espectador del siglo XXI parte de la magia y la fascinación del erotismo clásico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDÚJAR, Rosa María (2006). *20 años en escena, 1986-2006*. Madrid: CNTC.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (2010). “Las estrategias escénicas en *Don Gil*”. En *Temas y tramas del teatro clásico español*, 153-171. Madrid: Arco / Libros.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: S. G. E. L.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Las manos blancas no ofenden*. [http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=manos+blancas&x=72&y=10&f\[cg\]=1](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=manos+blancas&x=72&y=10&f[cg]=1)
- CAMARGO, Ignacio (1689). “Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo”. En *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, 401-402. Granada: Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ, Esther (2009). *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*. Delaware: Juan de la Cuesta.
- FERRER, Teresa (2003). “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”. En *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Felipe Pedraza (ed.), 191-212. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- JAURALDE POU, Pablo (1991). “Tensión crótica en el teatro de Tirso de Molina”. En *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione*, Laura Dolfi (ed.), 187-198. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MANCEBO, Yolanda (2003). “*El castigo sin venganza* de Lope de Vega, a escena”. En *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Felipe Pedraza (ed.), 61-81. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- McKENDRICK, Melveena (1974). *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "mujer varonil"*. London: Cambridge University Press.
- MORALES, Gregorio (2005). "El juego del viento y la luna. El erotismo en la literatura". En *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, M. R. Sánchez (ed.), 11-46. Granada: Universidad de Granada.
- OLEZA, Joan (1990). "La comedia: el juego de la ficción y del amor". *Edad de Oro IX*, 203-220.
- STROUD, Matthew D. (2000) "Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden*". En *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, 109-123. Lewisburg: Bucknell University Press.
- TIRSO DE MOLINA (2009). *Don Gil de las calzas verdes*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Cátedra.
- TORRES, Milagros (1990). "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope". *Edad de Oro IX*, 323-33.
- VASCO, Eduardo (2004). <http://teatroclasico.mcu.es/es/compania/index.asp?idioma=es>
- VEGA, Lope de (2010). *El castigo sin venganza*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.



## DON JUAN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

Berta MUÑOZ CÁLIZ  
*Centro de Documentación Teatral*  
berta.munoz@inaem.mcu.es

Durante esta primera década del siglo XXI han sido numerosas las puestas en escena basadas en el mito de Don Juan que se han estrenado en España: junto con las reposiciones de los dramas de Tirso y Zorrilla y de la ópera de Mozart-Da Ponte, también se han repuesto, aunque en menor medida, las versiones de Molière y Goldoni; además, se han estrenado versiones libres del mito escritas por los dramaturgos actuales o refundiciones de autoría colectiva. Tal como afirma Carmen Becerra, “El brío y la fuerza del personaje le han valido para sobrevivir a todos los naufragios, a todos los ataques, a todas las persecuciones. Ridiculizado, degradado, parodiado o enaltecido, ha llegado hasta nosotros, siempre dispuesto a nuevas interpretaciones, a nuevos sentidos, siempre uno y diverso” (Becerra, 2000). Muchos de estos montajes proponen nuevas lecturas del mito, lejos de proponer una reconstrucción más o menos arqueológica del sentido de los dramas originales, lo que parece corroborar la idea que a finales del pasado siglo exponía Sofía Pérez-Bustamante, según la cual “desde 1968 (más o menos) y hasta hoy, en este tramo que podría definirse como posmodernidad, el Tenorio arqueológico no interesa: si sobrevive es y será precisamente por la capacidad que tienen los mitos para liberarse de sus argumentos originales y dar cabida a historias y conflictos planteados siempre desde la actualidad” (1998: 23).

Pese a todo, la elocuencia de las cifras nos permite afirmar que el personaje más universal del teatro español, en sus distintas versiones y revisiones, ha mantenido una amplia presencia en los escenarios durante esta primera década del siglo. Así, la base de datos del Centro de Documentación Teatral muestra hasta 63 puestas en escena diferentes estrenadas entre 2000 y 2011. Aunque el de Zorrilla es el que ha conocido más reposiciones (hasta 30 suman las puestas en escena de este texto en lo que va de siglo)<sup>126</sup>, seguido del de Tirso de Molina, del que pueden computarse hasta 8

---

<sup>126</sup> Los directores de estos montajes han sido: Gustavo Pérez Puig (2), María Ruiz (2), Antonio León-Sotelo, Eduardo Vasco (2), Ángel Velasco, Alfonso Zurro, Luis Dorrego, Maurizio Scaparro, Julio Navarro, José Luis Matrán, Ángel Fernández Montesinos, Manuel Merlo, Isidro Rodríguez, Natalia Menéndez, Jaime Azpilicueta, Antonio Barrios, Antonio Arenas, Ramón Bocanegra, Mario Gas (lectura dramatizada), Santiago Sánchez, Juan de Mondego, Carlos Martín, José Luis Pérez y otros cuyos nombres

montajes<sup>127</sup>; también se han repuesto y estrenado muchos otros: se ha puesto en escena hasta en cuatro ocasiones el *Don Juan* de Molière<sup>128</sup>; se ha repuesto en una el de Goldoni<sup>129</sup>; se ha repuesto en tres ocasiones *La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos<sup>130</sup>, y se ha estrenado una versión basada en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, con el título *De Salamanca a Sevilla: Don Juan*<sup>131</sup>. Incluso se ha estrenado una versión musical del *Tenorio* de Zorrilla titulada *DJ Tenorio el musical*<sup>132</sup>. También se ha estrenado algún texto en el que se mezclan fragmentos de distintos don juanes, como sucede en: *Trashicomedia de don Juan*, basado en distintas versiones del mito con dramaturgia de Jordi Durán; *Don Juan. Tirso, Molière, Zorrilla*, de la compañía sevillana Producciones Imperdibles; así como con *Don Juan, memoria amarga de mí*, texto compuesto por Miquel Gallardo y Paco Bernal a partir de los textos de Tirso, Zorrilla, Molière y Palau i Fabre.

Además de las reposiciones de los textos clásicos y de las versiones que mezclan fragmentos de aquellos, también encontramos creaciones de nuevos textos en torno al mito donjuanesco. Así, en este siglo se han estrenado: *Don Juan príncipe de las tinieblas*, de Josep Palau i Fabre; *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos; *El sobrino de Don Juan... en la terapia*, de Rafael Campos; *Don Juan enamorado*, de Irene Viñals; una versión titulada *Don Juan TV*, por la Escuela de Arte Dramático de Extremadura; *Don Juan*, con texto y dirección de Tito Asorey, y *Don Juan, la cárcel de la carne*, de Luigi Gémino y Óscar Merling.

Además, si a las 63 puestas en escena de distintos don juanes dramáticos sumamos las 19 reposiciones que ha conocido desde 2000 hasta la actualidad la ópera *Don Giovanni*, nos encontramos con un total de nada menos que 82 puestas en escena del mito en lo que va de siglo.

## 1. DON JUAN Y EL EROTISMO

---

no figuran en la base de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral, de la que está sacada esta información.

<sup>127</sup> Estos montajes han sido dirigidos por Isaac Benabeu, Miguel Narros, Ricardo Camacho, Pep Sanchís, Hadi Kurich, Dan Jemmet, Emilio Hernández y Daniel Gallo.

<sup>128</sup> Con dirección de Ariel García Valdés, Marta Monblant, Konrad Zschiedrich y Eva García.

<sup>129</sup> Con dirección de Vanessa Martínez.

<sup>130</sup> Con dirección de Jacobo Fernández, Manuel Merlo y Andreu.

<sup>131</sup> Con dirección de Pedro Álvarez Ossorio.

<sup>132</sup> Con dirección de Gregor Acuña.

Han sido varios los estudiosos que han destacado el erotismo de Don Juan como una de las principales características del mito. Tal como señala Ana Sofía Pérez-Bustamante, Don Juan se asocia “a la infatuación erótica, goce fulminante, imprevisible y fugaz sin proyecto alguno de continuidad, placer puro” (1998: 18). Según esta autora, la historia de Don Juan “es un nudo gordiano donde se mezclan sexo, poder y muerte, o, en otros términos, instinto, sociedad y trascendencia” (1998: 13). Para José Escobar, “Don Juan es la imagen esencial del Deseo. Es eros, un eros constante que en sus varias manifestaciones asume diversos significados”. Asimismo, Pérez de Ayala señaló que la cualidad intrínseca de Don Juan era “su obsesión carnal” y el “procedimiento con que la satisface” (1919: 272). Para Pérez de Ayala, Don Juan representaba los sentidos, frente a don Quijote, que representa el corazón, y a Hamlet, que representa la mente<sup>133</sup>. Circunscribiéndose a la obra de Zorrilla, Pérez de Ayala señala que el erotismo del personaje y su poder seductor se identifican con una fuerza diabólica:

*La verdadera esencia del donjuanismo es el poder misterioso de fascinación, de embrujamiento por amor. El verdadero Don Juan es el de Tisbea, en Tirso de Molina, mujer brava y arisca con los hombres, pero que, apenas ve a Don Juan, se siente arder y pierde toda voluntad y freno; el Don Juan de Doña Inés en Zorrilla. Y en lo que aventaja Zorrilla a Tirso es en haber exaltado poéticamente esta facultad diabólica de Don Juan (1919: 256).*

Algo más adelante, Pérez de Ayala insiste en esta capacidad diabólica del Don Juan zorrillesco para seducir a Doña Inés, identificando nuevamente erotismo y fuerzas infernales:

*En lo que es sutilmente diabólico, aun sin él proponérselo, el carácter del Don Juan de Zorrilla, es en la facultad de seducción con que enhechiza a Doña Inés, en el encanto irresistible que de su persona se desprende y que, atravesando de claro los recios muros del convento, llega hasta la celda en donde vive, recoleta, la novicia, y la envuelve, penetra y enamora, de suerte que ya, antes de haberlo contemplado con ojos mortales, Doña Inés se entrega a Don Juan en pensamiento (1919: 259-260).*

---

<sup>133</sup> Vale la pena citar las palabras de este autor: “Don Juan, la sensualidad, la ambición de conquistas palpables y de fama funesta, representa los sentidos, por eso es plebeyo; Don Quijote, la idealidad, la ambición de conquistas desinteresadas y de fama pulcra, representa el corazón, por eso es hidalgo; Hamlet, el examen crítico y trágico del valor último de cualquier conquista y acción, ya esa palpable, ya sea quimérica, de donde nace el desdén por la fama, representa la mente, por eso es príncipe” (Pérez de Ayala, 1919: 254).

En realidad, esta equiparación entre lo erótico y lo infernal ya estaba presente en la propia obra de Zorrilla, tal como ha analizado David T. Gies, quien destaca el “brillante uso” que hace Zorrilla de las imágenes de la llama, el fuego y el volcán en esta obra, símbolos todos ellos claramente eróticos al tiempo que infernales. Tal como ha señalado este estudioso, desde Ovidio “el fuego es la imagen que se usa para expresar la intensidad de la pasión amorosa”, imagen que se repite en la *Eneida*, en Lope, en Calderón, en Santa Teresa, en San Juan de la Cruz y en muchos otros autores (Gies, 1994: 34). Zorrilla, sin embargo, convierte el fuego erótico en fuego infernal; tal como señala Gies, cuando introduce las llamas en el claustro del convento, “este incendio es la destrucción del Paraíso, la caída del hombre en el pecado y el signo de la presencia diabólica” (1994: 36). Esta doble cualidad simbólica del fuego estaba presente igualmente en la obra original de Tirso: recordemos que el Duque Octavio no podía conciliar el sueño debido al “fuego que enciende en su alma Amor”; la misma imagen articula el discurso de Tisbea cuando es abandonada por Don Juan (“¡Fuego, fuego, que me quemo, / que mi cabaña se abrasa...”), y la mano del comendador “quema” cuando se ofrece a Don Juan para llevarle a la muerte, por citar solo algunos casos. Así, pues, amor y muerte, *Eros* y *Thánatos*, aparecen desde siempre unidos en este mito.

## 2. EROTISMO Y PUESTA EN ESCENA: EL *TENORIO* DE ZORRILLA Y EL *BURLADOR* DE TIRSO

Cómo han tratado el erotismo en sus montajes los diferentes directores de escena sería un tema que daría para mucho más que un artículo, dada la ingente cantidad de espectáculos estrenados. No obstante, creemos que puede resultar interesante realizar un muestreo por varias escenas clave de la obra para comprobar cómo las mismas escenas de los mismos textos han sido montadas con tratamiento muy diferente del erotismo. Para ello, hemos partido de las grabaciones que se conservan en el Centro de Documentación Teatral de una serie de montajes de los *don juanes* de Tirso y Zorrilla.

Así, por ejemplo, si nos fijamos en dos de las escenas que pueden considerarse más eróticas del *Tenorio* de Zorrilla, aquella en la que Doña Inés lee la carta de Don Juan que le quema las manos, y la conocida declaración de amor de Don Juan a Doña Inés en su quinta sevillana, vemos cómo el grado de erotismo de estas escenas varía sustancialmente según los directores que la hayan montado. Tanto Eduardo Vasco como Ángel Fernández Montesinos captaron el erotismo de dichas escenas y así lo hicieron

ver en sus respectivos montajes. No sucedió lo mismo con Alfonso Zurro, Mauricio Scaparro o Santiago Sánchez; los cuales optaron por una interpretación más próxima al estilo declamatorio para el que la obra fue concebida inicialmente, tal como se puede comprobar visionando las grabaciones de sus respectivas puestas en escena.

En lo que se refiere a la escena más conocida del *Tenorio*, aquélla en la que Don Juan seduce a Doña Inés en su quinta, tras haberla raptado del convento, las puestas en escena de Vasco y de Fernández Montesinos fueron muy distintas: Eduardo Vasco situó a los actores (Ginés García Millán y Cristina Pons) en pie y muy alejados entre sí, aunque paulatinamente fueron acercándose, conforme avanzaba el proceso de seducción. A decir de algunos críticos, esta fue una de las escenas más acertadas del montaje; así, Juan Antonio Vizcaíno, tras señalar que “el director ha montado la escena del diván con los intérpretes de pie”, señaló que:

*Es el momento más emotivo y brillante de la representación. [Este Don Juan], en la escena de amor en su quinta junto al Guadalquivir, [es capaz] de derretirse de pasión ante su amada como un héroe wertheriano. Doña Inés, como una crisólida blanca, pierde el combate de la razón y cae ante los pies de Don Juan como una perra sedienta. La desnudez y la intensidad de la escena deberían haber marcado la pauta de todo el montaje (Vizcaíno, 2000).*

Asimismo, Juan Ignacio García Garzón coincidió en destacar esta escena como uno de los mayores aciertos interpretativos del protagonista:

*Ginés García Millán encarna a un Don Juan eminente, que alcanza momentos de gran altura, como el de su transformación por amor, cuando se le rinde la virginal y trémula doña Inés (una delicada y un punto tímida Cristina Pons) embriagada por sus artes de seductor (García Garzón, 2000).*

Fernández Montesinos, en cambio, no solo situó muy próximos a los protagonistas, sino que dibujó a un Don Juan, interpretado por Pep Munné, con una actitud provocadora, que continuamente se aproximaba a Doña Inés y la acariciaba, seduciéndola no sólo mediante sus palabras, sino también por medio de su acercamiento físico. También en este caso esta fue una de las escenas más aplaudidas por la crítica. Así, el ya citado Juan Ignacio García Garzón escribió:

*Fernández Montesinos ha elaborado un medido montaje, que cuida especialmente el naturalismo de gestos y voces, y huye de la facundia de lo impostado, ya bastante presente en el runrún de los versos. Y ahí sobresalen la trémula y sensible doña Inés de Yolanda Ulloa y el don Juan teñido de burla de Pep Munné; ambos*

*actores interpretan una escena del sofá de tremenda intensidad sensual, encendida de deseo y al tiempo empapada de ternura y delicadeza, un trabajo de gran temperatura dramática* (García, Garzón, 2003).

Volviendo al montaje de Eduardo Vasco, a las citadas escenas este director añadió una nueva escena erótica que no aparecía como tal, en principio, en el texto de Zorrilla, y que ningún otro director montó de este modo. Se trata de la escena en la que Don Juan seduce a la criada de Doña Ana Pantoja para que le entregue las llaves de su casa; en el texto original esta seducción se realiza mediante una prosaica bolsa de monedas; en el montaje de Vasco, al dinero se le añaden una serie de aproximaciones y caricias por parte de Don Juan, de forma que no sólo se trata de una compra, sino de una seducción erótica, tal como se puede ver en la citada grabación de este montaje.

Otra cuestión serían las escenas eróticas del *Burlador* de Tirso. Así, por ejemplo, en el montaje que realizó Emilio Hernández, en 2008, las escenas de seducción se montaron con los personajes desnudos; desnudos que, al decir de algún crítico, resultaban algo gratuitos (Guerrero, 2008) y que, según señalaba uno de los actores en una entrevista, se debían fundamentalmente a que “al director le gusta lucir los cuerpos de la gente” (Miranda, 2009). La periodista de *El País*, Beatriz Portinari, no dudó en calificar a este montaje como “la versión más erótica de *El burlador de Sevilla*”, y encabezó su columna con el titular “Un Don Juan subido de tono” (Portinari, 2008). Igualmente, el diario *El Día*, de Córdoba, afirmaba que “El *Don Juan* de Tirso llega al Gran Teatro con grandes dosis de erotismo” (*El Día*, 2008). Esta noticia está publicada con anterioridad a su estreno en esta ciudad, por lo que podemos deducir fácilmente que el periodista que realizó esta columna, que aparece sin firmar, no había visto el montaje, sino que se había basado en la información promocional que había difundido en la nota de prensa la propia compañía, como es habitual en este tipo de informaciones previas al estreno.

El erotismo, pues, era un “gancho” promocional en este montaje, que contaba con un joven y atractivo actor muy popular por la televisión, Fran Perea, que se desnudaba en escena y que, al decir de algún periodista, llenaba los teatros de público joven (Bujalanc, 2008). De hecho, varios titulares periodísticos hicieron énfasis en el erotismo del montaje y en el desnudo de los actores, que, junto con el formato musical, eran los dos grandes “innovaciones” que proponía este montaje. Así, la *La Voz de Vigo* titulaba su crónica: “Don Juan canta y se desnuda”; *Canarias 7* la titulaba como “El Don Juan más indecente”, al tiempo que presentaba una imagen de Fran Perea y Lluvia

Rojo desnudos, mientras que el *Heraldo de Aragón* encabezaba la noticia con el titular “Don Juan al desnudo”. Asimismo, Juan Ignacio García Garzón, en *ABC*, señaló que este montaje contenía “escenas de alta temperatura erótica”. No obstante, García Garzón fue bastante crítico con la visión del personaje que había presentado Emilio Hernández; en su opinión: “Emilio Hernández presenta a un Don Juan con hechuras de torero [...] un matador pinturero obsesionado por la coyunda furtiva, mentirosa y rápida. [...] Esta visión del burlador como follador –perdonen la grosería– reduce el espesor del mito y lo abarata” (García Garzón, 2008).

Cuando el Teatro de la Abadía abordó el montaje de esta obra, en cambio, su director, el británico Dan Jemmet, puso el énfasis en las promesas de matrimonio que hace Don Juan para seducir a las mujeres, y no tanto en su magnetismo personal. Así, el crítico de *La Opinión de Granada*, reprochaba al director haber presentado a “un Don Juan encarnado en un tipo cojitranco, con patillas agitanadas, que disimula su calvicie con peluquín o que tarda en orinar más que un enfermo prostático; un burlador falto de toda connotación erótica o cualquier otra cualidad que lo haga irresistible”, y apostillaba: “Es verdad que en el texto tampoco hay justificación alguna para el éxito de sus conquistas instantáneas, pues las mujeres se le rinden con la sola promesa de matrimonio [...]” (Valdivia, 2008). Se diría, pues, a la vista de estas palabras, que el equipo de La Abadía había escenificado un Don Juan anticierótico, pero en realidad no era así. Por citar un ejemplo, la escena en la que Tisbea, tierna y sensual, acoge en su regazo a Don Juan y es seducida por éste, no era menos erótica que la que montó Emilio Hernández en su citado espectáculo. No obstante, también hay escenas en las que el erotismo está tratado en clave claramente burlesca; la más evidente, sin duda, la del coito con Tisbea, en la que Don Juan muestra las posaderas con los pantalones a medio quitar y el resto del cuerpo cubierto tras una cortina.

Estos son sólo unos ejemplos entresacados de los muchos montajes que se han hecho en lo que llevamos del siglo XXI. Hemos seleccionado únicamente fragmentos de los *don juanes* más conocidos, el de Zorrilla y el de Tirso, sin incluir el resto de reposiciones de las versiones antes citadas.

### 3. EROTISMO Y REESCRITURA DEL MITO: TÁVORA, PALAU I FABRE, CAMPOS

También aquí, dada la cantidad de versiones modernas del mito que se han estrenado, resulta imposible analizarlas en su totalidad; en consecuencia, hemos seleccionado tres de ellas: *Don Juan en los ruedos*, de Salvador Távora; *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, de Josep Palau i Fabre, y *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García. Tres montajes muy diferentes de obras escritas por tres dramaturgos españoles contemporáneos.

### 3.1. *Don Juan en los ruedos*, de Salvador Távora

En 2000 Salvador Távora puso en escena con La Cuadra de Sevilla una personal versión del mito de Don Juan. Para expresar el erotismo del personaje, Távora recurrió al espectáculo de una corrida de toros, con lidia y rejoneo incluidos, que se llevaron a cabo por verdaderos profesionales de la tauromaquia. En consecuencia, este espectáculo no se escenificaba en teatros sino en plazas de toros, en algunas de las cuales se produjo cierta polémica. En su puesta en escena, Távora equiparaba arte y seducción, de forma que Don Juan no solo seduce a las mujeres, sino que, de algún modo, establece una relación crótica con el público que admira su faena en los ruedos. Don Juan adoptaba distintas imágenes a lo largo de este espectáculo: el caballero, el lidiador, el pájaro alado y el rejoneador. Todas ellas, según la crítica de *El Mundo*, Iolanda G. Madariaga, se fundían en la imagen única del “soberbio seductor, burlador de las leyes del mundo y de sus más altas representaciones” (Madariaga, 2000). En su crítica, Juan Carlos Olivares destacaba la belleza plástica del espectáculo y señalaba como uno de los elementos más interesantes el citado paralelismo entre el seductor y el artista:

*Don Juan en los ruedos es la suma de la imagería ritual de la cultura andaluza: quejío flamenco, liturgia procesional, comunión entre belleza y muerte, entre sexo y muerte; la plástica del sacrificio, de la brutalidad y la belleza animal. El ruedo –la arena gruesa a cambio del fino albero– es el escenario perfecto para poner en escena este espectáculo-ceremonia de pocas palabras y poderoso impacto visual.*

*Távora sitúa en el coso diferentes episodios entre el macho seductor y la hembra seducida. Hombres equiparados con las artes del envite (toreros, rejoneadores) y mujeres que se comportan como pasivas admiradoras ante el despliegue de seducción sexual.*

*El elemento más interesante de su puesta en escena es haber convertido el rejoneo en un exquisito arte de la conquista [...].*

Así, en el espectáculo se entrecruzan escenas de seducción y escenas de tauromaquia: tras una escena en la que don Juan ha conquistado a una dama de alta alcurnia, para posteriormente abandonarla, se incluye la escena de seducción entre el

torero y su público. Tal como relatan los artífices del espectáculo en el programa de mano:

*Con la intención de conquistar a cuantos asistan con el deseo de contemplar su arte desde las gradas, [...] el lidiador, segunda personificación de Don Juan, aparece entre cuencos de fuego en la puerta de cuadrillas llevando en su mente el juego con el peligro y el arte y, tras el ritual paseillo, se lidia una letal esencia o presencia del toro, en un [...] acto taurino donde se aspira a una estilizada comunión con la muerte (Programa de mano, p. 6).*

En otra de las escenas, Don Juan, transfigurado en rejoneador, actuará en presencia de una bella mujer que, durante toda la lidia, mantendrá con él un juego amoroso, expresando sus sensaciones mediante el baile. Al terminar Don Juan su faena, la mujer se entregará a un baile acompañada por ritmos de pie y guitarras hasta quedar rendida en la plataforma que la sostiene. La siguiente escena refleja la violación de la mujer religiosa, la cual, según Távora, “abandona el ruedo en una radiante crucifixión de felicidad” (Programa de mano, p. 8).

No obstante, las críticas fueron desiguales y en general coincidieron en señalar que en este espectáculo predominaba la belleza plástica y la espectacularidad más que una verdadera reinterpretación del mito. Así, Joan-Anton Benach encontraba que las escenas de seducción y erotismo no estaban del todo conseguidas. En sus propias palabras: “las maniobras de conquista resultan confusas, la pugna entre rivales pueril, y la exaltación del elemento fálico llega a delirantes cimas, convirtiendo la pica del jinete en instrumento de violación de la monja montada en una carreta”. Este crítico hablaba asimismo de “jeroglíficos poético-libidinosos” para referirse a la simbología de carácter erótico empleada por Távora (Benach, 2001). Asimismo, Olivares señalaba que, más allá de lo dicho más arriba, no había en el Don Juan de Távora una verdadera relectura del mito ni un personaje con consistencia dramática:

*Don Juan es con Távora sólo un disfraz. Nada hay en este espectáculo que remita a una reflexión sobre el mito literario, sólo es un adorno que se pasea a caballo, pisa la arena o se desplaza sobre unos zancos; la encarnación más delirante, “kistch” y feista de los donjuanes de Távora (Olivares, 2001).*

### **3.2. Don Juan, príncipe de las tinieblas, de Palau i Fabre**

En 2008 se ponía en escena *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, de Josep Palau i Fabre, una refundición realizada por el director, Hermann Bonnín, a partir de cinco textos del autor, escritos en los años cincuenta, basados todos ellos en el mito de Don

Juan. Se trataba de una recreación muy personal, radicalmente alejada de las creaciones de Tirso y de Zorrilla. El autor ambientó su Don Juan en la Barcelona de los años 40 y realzó el carácter transgresor del mito, en este caso, frente a la sociedad represora de su tiempo. En palabras de Javier Villán, se trataba de un “Don Juan libertador y rebelde, cuya vida disoluta sería la respuesta a un orden social injusto y represor” (Villán, 2008). Este crítico señalaba que “El franquismo barcelonés de aquel tiempo intensifica el significado subversivo de don Juan, que le levanta la novia a un falangista” (Ibíd.). El propio Josep Palau i Fabre insistía en este aspecto y señalaba que el donjuanismo era la única forma posible de transgresión en aquel contexto histórico:

*Don Juan es, hoy por hoy, un personaje desacreditado. Es fácil explicar las razones y parecer convincente. Pero yo sé que en aquella Barcelona de los años cuarenta, el donjuanismo era la única forma que se me permitía –socialmente hablando– para realizarme, o intentar realizarme, o tener la ilusión de que me realizaba en libertad. Don Juan era el único que podía infringir las normas de aquella sociedad sin parecer que, de hecho, atentaba contra sus fundamentos (Palau i Fabre, 2008).*

Algo más adelante, el autor volvía a destacar el carácter transgresor del mito frente a una sociedad represora:

*No, Don Juan no es un libertino. Es mucho más: el es destructor de unas determinadas estructuras sociales encorsetadas. Hay una réplica en una de mis obras que aclara perfectamente esta dimensión. Es la que el mismo Don Juan proclama cuando, mientras brinda, aparentemente sin trasfondo social, dice: –¡Viva la libertad!, y un señor, muy de Barcelona (de aquella Barcelona, al menos), le replica: –¡Pero bien entendida! El miedo a la libertad siempre se ha traducido por una réplica –formulada o tácita– equivalente. Los bienpensantes siempre han tenido miedo de que la libertad no fuera bien entendida, o más aún, que fuera malentendida (Ibíd.).*

No obstante, y pese a algún detalle concreto que enmarca la obra en la España de posguerra, como el uniforme falangista de alguno de los personajes o el sonido del *Cara al sol* en un momento dado durante el baile de máscaras, lo cierto es que las connotaciones políticas con que el dramaturgo concibió la obra se perdieron en gran medida en el montaje que realizó Hermann Bonnín. En el citado espectáculo, Don Juan no parece rebelarse en ningún momento contra el orden social establecido; tal como el propio personaje explica al final, lo que busca a través de la experiencia crótica es el conocimiento; el propio doctor Fausto sale a su encuentro y confiesa que uno y otro persiguen los mismos fines a través de diferentes vías. Además del conocimiento, este Don Juan busca la muerte a través del sexo. La muerte en forma de mujer se le aparece

en una de las escenas finales y le dice que ella estuvo presente en cada una de sus experiencias eróticas, a lo que él mismo contestará expresando su deseo de vivir eternamente para eternamente poder matarse.

La seducción está presente continuamente en esta versión de Don Juan, que no es tanto un pendenciero como un seductor nato, en este caso interpretado por el actor Roberto Enríquez. Entre las escenas de erotismo más evidente, se encuentra la del coito entre Don Juan y una de las damas que asisten al baile de máscaras, que, a su vez, simula ser la joven Elvira, trasunto de doña Inés; escena que interrumpirá la irrupción de la propia Elvira. En la escena siguiente, vemos a ésta en el interior de un convento, con severos ropajes de monja, acariciándose los pechos al desnudo, con los pies de un enorme Cristo crucificado como fondo. Cuando llega la madre superiora, Don Juan, que ha conseguido entrar en la celda de Elvira, se esconde tras ella y logrará seducirla con sus caricias y acercamientos hasta yacer con ella y dejarla embarazada. Más tarde presenciamos el coito entre don Juan y la extraña Rosamunda, quien parece aterrorizada al ver que otra mujer la besa en la boca, y que a su vez varios hombres se besan entre sí. En el segundo acto presenciamos una nueva escena de amor entre Don Juan y su hermana María, en la que de nuevo se mezclan erotismo y religión; así, por ejemplo, don Juan se dirige a su hermana con el verso inicial del *Ave María*; poco después confesará que se siente capaz de seducir al mismo Dios, y finalmente María expresará su incredulidad ante la idea de que el amor con su hermano pueda ser pecado. De algún modo, el erotismo está presente incluso en la propia escena de la muerte de don Juan, que se presenta como una especie de baile con una hermosa mujer, y en la de su viaje a los infiernos, que se presenta igualmente como un emparejamiento con la Mujer-Infierno.

Por lo general, el lenguaje conceptista que predomina en la obra está presente igualmente en las escenas de seducción, de forma que el erotismo de sus escenas es un erotismo fuertemente intelectualizado. Este intelectualismo del texto y de la puesta en escena fue objeto de varias críticas. Así, por ejemplo, Miguel Ayanz, en *La Razón*, tildó este montaje de “hermoso, aunque condenadamente frío”. Este crítico señaló que “el espectador pasa dos horas en un purgatorio donde la emoción no tiene cabida. Todo es demasiado simbólico y cerebral”, y finalizaba su crítica destacando el “frío espectral que se apodera del latido de la función” (Ayanz, 2008). También destacó su excesivo cerebralismo Javier Villán, quien encabezó su crítica con el título “El lastre del discurso”, y señaló que “las ideas lo lastran en exceso” (Villán, 2008).

### 3.3. *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos <sup>3</sup>

Jesús Campos escribió esta obra en 2007 y la estrenó al año siguiente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección y escenografía del propio dramaturgo. En ella la verdadera burladora es una mujer, tal como anuncia su subtítulo: “La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI”. El autor lo explicaba así en una entrevista con Liz Perales: “A la luz del siglo XXI, cuando se tiende a la simetría de los géneros en todas las facetas de la actividad humana, parece lógico que al burlador de Sevilla le salga al paso una burladora” (Perales, 2008). Tal como ha explicado Carlos Serrano, la mujer burladora cuenta con una larga tradición, que se remonta al siglo XIX, y concretamente a obras como *Doña Juana Tenorio*, de Rafael María Liern (1876), y el *Tenorio Feminista*, de Paso, Servet y Valdivia (1907). Si en la primera de estas obras la burladora buscaba ante todo el matrimonio y en la segunda se buscaba divertir “bajo el signo del placer y del amor” (Serrano, 1998: 69), en línea con la literatura sicalíptica de la época, en la obra de Campos Inés busca romper el orden establecido.

Al crear a una burladora, Campos, como los autores antes citados, dan la vuelta a un mito que ya de por sí daba la vuelta al concepto tradicional del amor, pues tal como advierte Pérez de Ayala, “Antes de Don Juan, era noción comúnmente recibida como evidente que el centro de la gravitación amorosa residía en la mujer; que el varón iba a la hembra como los ríos van al mar”; en cambio, la doña Inés de Zorrilla le dice a Don Juan “que se siente arrastrada hacia él como va sorbido al mar un río”; Don Juan, según Pérez de Ayala, vendría “a mudar los naturales términos de la mecánica del amor; el centro de gravitación y el fluido capcioso se oculta en él y de él dimana: Don Juan no ama, le aman” (Pérez de Ayala, 1919: 257). En la obra que ahora nos ocupa, la mujer vuelve a ser el centro de gravitación y el objeto de deseo, sólo que ahora es todo lo contrario de la fría dama que rechaza a sus enamorados; ahora utiliza el sexo como reclamo y colecciona experiencias eróticas; es más, esta Doña Inés de Campos aspira a utilizar sus encantos sexuales como herramienta para hacer la revolución.

También en esta cualidad revolucionaria de la burladora protagonista Campos le da la vuelta al mito, pues tal como señala Pérez-Bustamante, siguiendo a su vez las ideas respecto al ingenio del ensayista José Antonio Marina, Don Juan no es “en puridad un revolucionario”. Esta autora pone en relación el mito de don Juan con las tesis de Marina sobre el ingenio para explicar por qué don Juan no puede ser revolucionario en ningún caso:

*El ingenio, dice Marina, se asocia con una vocación de tiranizar la realidad. Pero tiranizar no es destruir, porque sin realidad el tirano se quedaría sin juguete. El ingenioso no busca destruir la realidad para alzar otra mejor, lo que sería el objetivo del revolucionario, sino minar por juego la realidad existente. Don Juan no busca una sociedad donde impere el amor libre, ni mucho menos busca liberar a la mujer [...], porque sin barrotes y celosías, sin normas y frenos morales externos e internos, no podría jugar. Esto explica la escasez de donjuanes dieciochescos, por ejemplo: a más libertad de costumbres, menos Don Juan (Pérez Bustamante, 1998: 16).*

En la obra de Campos, en cambio, Inés no transgrede por el mero gusto de hacerlo, sino porque persigue acabar con las estructuras de la universidad religiosa en la que estudia. Utiliza el erotismo con un fin: desequilibrar a sus adversarios y poner en evidencia su hipocresía y su doble moral. En esta obra, es Inés la que hace apuestas, la que seduce, la que burla y la que huye. Don Juan, en cambio, se muestra un tanto hastiado de su papel de seductor; en palabras del propio autor, este don Juan es “un burlador mayor, cansado, pesándole la carga; por tanto, ya no hay un burlador con entusiasmo, ya no se siente cómodo siéndolo, no se identifica con el personaje impresentable que era don Juan” (Díaz, 2008). Las escenas eróticas entre este Don Juan y doña Inés muestran claramente que es ella la seductora que siempre sale victoriosa, mientras que él se deja llevar por la situación, llegando en ocasiones al borde del ridículo. Inés no tiene problema en dejar a don Juan a medias durante el coito para atender una llamada de su móvil, mientras que él, que no encuentra la manera de seducirla sin que se burle de su oratoria, llega a tener incluso algún “gatillazo” en una de las escenas de cama.

En esta particular versión, incluso la imagen del fuego ha desaparecido como signo erótico y aparece desactivado como imagen del infierno, ya que ninguno de los protagonistas cree en semejante amenaza. No hay fuerza diabólica alguna en el erotismo de los protagonistas; por el contrario, son los represores de ese erotismo los que usan el término “diabólico” para referirse a “turbadoras apariciones” de carácter erótico y los que amenazan con el “fuego infernal” a los pecadores. Será en las palabras amenazadoras del Rector donde aparezca esta imagen, aunque lo único que consigue es la incredulidad de sendos burladores. Tal como señaló el propio Campos, “El infierno no existe, y en mi versión, el juicio divino es un autoservicio donde uno se arrepiente de lo que cree que ha hecho mal” (E.A., 2008). En otro lugar, el autor declaraba: “Desde el punto de vista que la propia Iglesia Católica, el Papa, dice que el infierno no existe, el planteamiento del arrepentimiento de don Juan hay que verlo desde otra perspectiva”

(A. Díaz, 2008). Así, pues, Campos se ha propuesto dar un giro radical al mito en todos sus sentidos; tal como él mismo explicaba en la citada entrevista: “Don Juan no está para reformas, hay que demolerlo y escribirlo de nueva planta, y eso es lo que he hecho. Sexo, violencia, religión y muerte siguen siendo los fundamentos del drama, pero el discurso no solo es distinto, sino que es inverso” (Perales, 2008).

A estas alturas, con los cientos de don juanes que se han escrito y reescrito, tal como señala Pérez-Bustamante (1998: 21): “No es fácil, y cada vez lo es menos, abordar la historia del Tenorio cumpliendo un requisito fundamental: la originalidad, la capacidad de sorpresa”. Sin embargo, los autores aquí estudiados han conseguido crear unas obras muy diferentes y llenas de originalidad desde su afán de revisar o incluso de demoler el mito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYANZ, Miguél (2008). “De la cripta al purgatorio”. *La Razón*, 22 de febrero.
- BECERRA, Carmen (2000). “Don Juan o la potencia del sexo. Dos Tenorios compiten en escena”. *El Cultural de El Mundo*, 1 de noviembre, 41.
- BENACH, Joan-Anton (2001). “Donjuanesca algarabía torera”. *La Vanguardia*, 28 de febrero.
- BUJALANCE, Pablo (2008). “El mérito está entre las piernas”. *Málaga Hoy*, 6 de diciembre.
- DÍAZ, A. (2008). “Jesús Campos: ‘El mito de Don Juan está totalmente obsoleto y fuera de lugar’”. *La Tribuna de Albacete*, 30 de octubre.
- “Don Juan al desnudo” (2009). *Heraldo de Aragón*, 23 de enero.
- “Don Juan canta y se desnuda” (2009). *La Voz de Vigo*, 18 de febrero.
- E.A. (2008). “...a la versión punto.com”. *El Mundo*, 12 de noviembre.
- “El *Don Juan* de Tirso llega al Gran Teatro con grandes dosis de erotismo” (2008). *El Día*, 8 de diciembre.
- “El Don Juan más indecente” (2009). *Canarias 7*, 27 de enero.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2000). “Don Juan en los infiernos románticos”. *ABC*, 15 de noviembre.
- \_\_\_\_ (2003). “La destrucción o el amor”. *ABC*, 21 de noviembre.
- \_\_\_\_ (2008). “¡Torero!”. *ABC*, 28 de noviembre.

- GIES, David T. (1994). "Introducción biográfica y crítica" a José Zorrilla. En *Don Juan Tenorio*. Madrid: Castalia.
- GUERRERO, Dolores (2008). "Mito al desnudo". *El Correo de Andalucía*, 24 de octubre.
- MADARIAGA, Iolanda G. (2000). "Un duelo de titanes". *El Mundo*, 27 de julio.
- MIRANDA, Roberto (2009). "La locura ciega del poder". *El Periódico de Aragón*, 23 de enero.
- OLIVARES, Juan Carlos (2001). "Don Juan y Salvador Távora: el picador kistch". *ABC Cataluña*, 1 de marzo.
- PALAU I FABRE, Josep (2008). "Ideas para un Don Juan". Texto datado el 29 de marzo de 1976, reproducido en Josep Palau i Fabre, *Don Juan, Príncipe de las Tinieblas*, 75-76. Madrid: Teatro Español.
- PEÑA, Aniano (1999). "Introducción" a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra.
- PERALES, Liz (2008). "Jesús Campos: 'Don Juan no está para reformas, hay que demolerlo'". *El Cultural de El Mundo*, 30 de octubre.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919). *Las máscaras*, vol. II, Madrid: Saturnino Calleja.
- PORTINARI, Beatriz (2008). "Un *Don Juan* subido de tono". *El País Madrid*, 25 de noviembre.
- SERRANO, Carlos (1998). "Don Juan y la inversión paródica: el caso de las 'Doña Juana'". En *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), 55-69. Madrid: Cátedra.
- VALDIVIA, Bonifacio (2008). "Farsa y licencia de Tirso". *La Opinión de Granada*, 28 de abril.
- VILLÁN, Javier (2008). "El lastre del discurso". *El Mundo*, 25 de febrero, 54.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio (2000). "Don Juan de las tinieblas". *La Razón*, 15 de noviembre.



## **LAS AMISTADES PELIGROSAS, DE CHODERLOS DE LACLOS, EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI**

Laura LÓPEZ SÁNCHEZ  
Universidad Complutense de Madrid  
llopezs@gmail.com

Durante la relectura de *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos (1989) y el visionado de las tres, llamémoslas por el momento, versiones teatrales de la novela, las homónimas, dirigidas por Ernesto Caballero y Antonio Saura, respectivamente, y *Barroco*, conducida por Tomás Pandur, algunas fueron las preguntas que me asaltaron, cuyas respuestas intentaré reflejar en este trabajo. Posiblemente, la interrogación más lógica sea, ¿por qué llevar al teatro esta pieza dieciochesca?; ¿qué puede haber de actual o de atractivo en esta obra para el espectador del siglo XXI que haya propiciado que en un periodo de ocho años, tres fueran las compañías, que de forma más o menos fiel al texto, llevaran a resucitar y subir a un escenario a la marquesa de Merteuil y al vizconde Valmont? A simple vista, las posibles respuestas parecen sencillas. En primer lugar, no cabe duda de que lo erótico, lo morboso y lo sexual siguen siendo un acicate para una gran parte del público; después, que es fácilmente asumible el atractivo de dos personajes de la talla y complejidad dramática de los protagonistas de esta novela libertina; y por último, no podemos dejar de señalar la relativa facilidad de adaptar una novela epistolar a la estructura dialogada. Será, por lo tanto, en estas cuestiones que hemos planteado y en sus respuestas, aplicadas a cada uno de los espectáculos de los que hablaremos, en las que fundamentaremos este trabajo.

No sería lógico hacer un análisis de estas tres piezas teatrales obviando el origen, contexto y significado de la obra en la que se apoyan. Como señala Dolores Picazo en su introducción a *Las amistades peligrosas*, varios de los planteamientos que Laclos abordó en algunos de sus escritos secundarios<sup>134</sup> subyacen también en dicha novela. Como “la denuncia, por parte del autor, de una sociedad corrompida y decadente, y el deseo de una regeneración en Francia.”, añadiéndose la defensa de la mujer, ya que:

---

<sup>134</sup> Nos referimos, como señala Picazo en su prólogo, a sus artículos políticos, varias cartas públicas, algunos discursos en el club de los Jacobinos, un tratado *De la guerra y de la paz* y un *Tratado de la educación de las mujeres* (1989: 26-27).

[...] nuestro autor reclama para ella la total liberación, pues considera que, nacida libre por naturaleza, igual que el hombre, se ha visto reducida a la esclavitud por la sociedad que la ha embrutecido. Por ello, tiene que recurrir a la astucia y a la coquetería, porque privada de su propia entidad individual, tan sólo dispone de estas armas para burlar la voluntad del hombre (Picazo, 1989: 27).

Alguien podría objetar, ante esto, que si la intención de Laclos hubiese sido ésta no debería, en buena lógica, haber sacrificado al final de la novela a la señora de Merteuil porque aunque, efectivamente, los protagonistas reciban al final, digamos su merecido, este colofón parece un intento de satisfacer lo que con toda probabilidad la sociedad de Laclos demandaría, a pesar de ser ella misma la que con su degradación moral e hipocresía propicia semejantes comportamientos. De ahí que se muestren impasibles ante los reveses que sufren, como si no les afectara el infierno de soledad que inevitablemente les esperaba en el futuro y sin manifestar en ningún momento, ya no cualquier tipo de remordimiento, algo impensable en dos seres de temple tan altivo y hedonista, sino mostrar su estado de ánimo, los sentimientos que les provoca el estado al que por voluntad propia se ven abocados. La pregunta que subyace es si el grupo social que retrata el autor se reconoció en su podredumbre.

Dado que no es objeto de este estudio hacer un análisis de la tesis que podemos hallar tras el conjunto de cartas, creemos será suficiente este simplificador apunte para demostrar lo lejana que queda para el espectador de este siglo, la intención con la que el autor ilustrado afrontó este epistolario.

Junto a lo señalado hasta el momento, parece también una evidencia incontestable que *Las amistades peligrosas* ha sobrevivido a la devastadora acción del paso del tiempo. Quede esto probado, no sólo por las versiones teatrales que se han hecho, sino también por las cinematográficas, sobresaliendo, con respecto a otras, la dirigida en 1988 por Stephen Frears, protagonizada por Glenn Close, en el papel de la marquesa de Merteuil y John Malkovich, en el de Valmont.

Posiblemente, para explicar el éxito de esta novela, quepa atender a lo que Marbel Verdú y Toni Cantó -la señora de Tourvel y el vizconde de Valmont, respectivamente, en la pieza dirigida por Ernesto Caballero- respondieron en una entrevista, en la que les preguntaron si se había hecho algún tipo de acercamiento a la actualidad. La actriz española contestaba: "Al fin y al cabo, ¿de qué habla? De amor, de

odio, de venganzas, de sentimientos... Todo lo que está vigente siempre” (Villora, 2001: 77). Toni Cantó, más ambicioso, planteaba que:

*[...] aunque te empeñaras en buscar una lectura política o social, seguiría siendo válida hoy, porque la función también cuenta cómo una serie de gente muy acomodada y aburrida empieza a buscar estos divertimentos en una sociedad que está muy dada a la imagen y en la que hay un grupo muy potente que maneja al otro. Esa entrega a la imagen, a la fama, es hoy incluso más tremenda que entonces (Villora, 2001: 77).*

Sin desmerecer dichas opiniones, aparentemente más justificativas que veraces y a la vista de los resultados, como más adelante observaremos, parece más acertado conferir el atractivo que este epistolario ha tenido para los tres directores en lo que de erótico tiene la obra y en la desmesura de sus dos protagonistas, como ya hemos señalado. No dejemos de tener muy presente que la narración progresa de la mano del duelo entre la pareja de aristócratas, nunca suficientemente declarado en su egoísmo y crueldad, sino que se intuye de forma sutil a medida que se avanza en las páginas de la novela y que no por eso deja de adquirir el rango de verdadero leitmotiv de la obra.

Con respecto a lo primero, no deja de ser, de algún modo, una cierta corrupción del texto original, con mejores resultados en unos casos que en otros, substraer del resto del entramado lo que, implícitamente, encontramos de erótico en la novela. Estimamos que Laclos lo que hace no es mostrar un mundo inserto en el libertinaje, sino al contrario, el universo de pensamiento que propicia que un grupo social, en este caso la nobleza, se abandone complacida a seguir los impulsos de la naturaleza sin ponerles ningún tipo de cortapisas. Todo vale para conseguir el placer, tanto más refinado y satisfactorio, cuanto más desprecie y consiga burlar otros principios. Las víctimas que se dejan en el camino son precisamente un acicate añadido en sus relaciones, digamos, una forma de mantener y potenciar su mutua atracción.

De las tres puestas en escena que vamos a analizar, quizá sea la de Saura la que menos explote lo que de erótico tiene la novela.

Aunque luego retomemos este tema, como podremos observar, esencial, creo necesario comentar otro de los motivos que señalaba como atractivo para llevar esta pieza literaria ilustrada a un escenario. Me refiero al de la relativa, *a priori*, facilidad de adecuación de su estructura al texto dramático. Resulta una obviedad, y no por esto hay que dejar de señalarla, la condición dialogal, en este caso, de la carta como texto. De ahí, que cuando Laclos opta por el aspecto formal del epistolario, no hace sino

establecer la misma alternancia expositiva entre distintos personajes de ideas, sentimientos o situaciones que tienen lugar en una pieza dramática. Por otra parte, la dimensión trágica del desenlace, entendiéndolo el adjetivo dentro de su más pura significación aristotélica, si bien le faltan ciertos elementos para poder ser considerada plenamente dentro de este género teatral, se va produciendo con adecuada y progresiva dosificación, gracias a la brevedad y concisión de las misivas, las cuales se ciñen exclusivamente a lo que hace presagiar la fatalidad a la que se ve abocada el destino de sus protagonistas.

A pesar de todo lo expuesto, y habiéndonos mostrado, en otras ocasiones, no muy adictos a las adaptaciones de otros géneros al teatral, es aquí donde inevitablemente se empobrece el resultado, tanto en la pieza dirigida por Ernesto Caballero, basada en la adaptación cinematográfica realizada por Christopher Hampton para la película de Stephen Frears, como en mayor medida en la dirigida por Saura, con adaptación y versión libre de Diana de Paco. No incluimos en estos comentarios la obra *Barroco*, dado que no es una adaptación de la novela, sino una obra inspiración en la obra de Laclos y en la pieza *Cuarteto* de Heiner Müller (Müller, 1987: 63-72) como posteriormente veremos.

Choderlos de Laclos, en su novela, da entidad a sus protagonistas, especialmente a sus libertinos, inteligentes, fuertes, complejos y llenos de ricos matices, mediante la palabra justa, llena de agudeza. Y esto sólo es posible a través de sus retóricos y largos parlamentos. De hecho para la marquesa de Merteuil y para el vizconde, escribir cartas es un arte: y, a efectos de su influencia sobre emisor y receptor, en este caso, la marquesa y el vizconde, si bien que rebajando, evidentemente, el concepto artístico, tendrían las mismas consecuencias que una conversación telefónica entre dos personas que, en la distancia, estimulan su atracción con aquellas manifestaciones que mantienen vivos sus descos. ¿Cómo si no podemos entender que, madame de Tourvel, caiga en los brazos de Valmont por la fascinación que sobre ella ejercen sus cartas? No es nuevo, sin embargo, en la historia de la literatura que, gracias a la fórmula epistolar, se desencadenen sentimientos y pasiones que, quizá como afán de conquista o seducción cara a cara, jamás se hubieran producido. Por ceñirnos, en este caso, al universo literario francés, nos viene a la memoria el caso de Cyrano de Bergerac.

Con la pérdida de la estructura epistolar se desvanece gran parte de la maestría de esta obra, quedando únicamente lo más superficial, es decir, lo anecdótico y, por supuesto, haciéndose casi necesaria la explicitación de lo erótico.

Empezaremos por analizar, por su singularidad, el espectáculo de *Barroco*, pieza escrita por Darko Lukic y Tomaz Pandur, basada, como ya hemos mencionado, en *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos y en *Cuarteto*, de Heiner Müller. Al margen del mensaje de la obra, que ya comentaremos más adelante, un tanto complejo y confuso, Pandur ha tenido el gran acierto, en su línea estética -mezcla de lo clásico y lo vanguardista-, de crear un espectáculo, además de su plétórica belleza, capaz de transmitir la intensa y compleja relación que se establece y sugieren la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont, personajes encarnados por dos actores de la talla de Blanca Portillo y Asier Etxeandía<sup>135</sup>. Pandur y Lukic prescinden de todo lo que en la novela no les es relevante para extraer únicamente la relación vampírica entre los dos monstruos libertinos. Amantes y cómplices en su apología de la negación de la afectividad en beneficio de la pura sensualidad, terminarán convirtiéndose en rivales en una lucha a muerte cuando Valmont se aleje, al enamorarse, de esa vivencia de la pasión sin culpa, dispuesta a asegurar la satisfacción de sus deseos lejos de cualquier conflicto de conciencia. Como señala Jerónimo López Mozo (2007): “El resultado es una obra en la que, bañados por un erotismo más real que sugerido, están presentes el sufrimiento, el miedo, la mentira, los celos, la desesperación y el odio”. Para Javier Villán (2007: 64) estos dos personajes están “[...] más encadenados por la lánguida melancolía de los placeres idos que por la pulsión dramática de los placeres prohibidos”.

Gran logro el de esta pieza que, desde la reflexión que sugiere el texto, extrae alejándose del mismo, lo que de intemporal emana de la obra de Laclos. A todo esto ayuda, indiscutiblemente, una escenografía de gran belleza por su sobriedad, creada por Numen, con gruesos muros grises y móviles que crean espacios laberínticos, irreales. Los dos libertinos corren, bailan, se arrastran, se poseen, se rechazan... Como señala Juan Iganacio García Garzón (2007: 83): “Es este un montaje de atmósfera operística, rezumante de simbologías [...] y suma de elementos magistralmente orquestados: la música, la espectacular escenografía convertida en personaje vivo”.

Ayuda a crear esa hermosa y sobrecogedora atmósfera un vestuario con reminiscencias neoclásicas, pero lleno de líneas puras que emanan modernidad. Colores más limpios al comienzo de la andanza se van tornando oscuros, hasta llegar al negro según avanza la representación. Aderezo de actores a medio vestir, tal y como estarían

---

<sup>135</sup> Título: *Barroco*. Autores: Tomaz Pandur y Darko Lukic. Dirección: Tomaz Pandur. Escenografía: Numen. Vestuario: Angelina Atlagic. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Coreografía: Nacho Duato. Intérpretes: Blanca Portillo, Asier Etxeandía y Chema León. Estreno: Centro Cultura de la Villa, Madrid. Del 12 de septiembre al 21 de octubre de 2007.

si los viésemos momentos antes de la puesta en escena o en la decadencia del final del espectáculo. Dos personajes cansados de representar su papel eternamente. Cansados de que les vean morir. Grandes actores en sí mismos, que viven ocultos del mundo dentro del teatro. Les han matado una y otra vez, haciéndoles inmortales y así llegarán a intercambiar sus caras, muriendo para vivir.

Señala García Garzón que:

*Darko Lukic y Tomaz Pandur proponen en su texto una inteligente lectura metaliteraria, o metateatral si se prefiere, de la esgrima entablada por los personajes y la hacen flotar sobre las olas del tiempo, condenándolos así a un eterno combate amoroso, cada uno mirándose en el espejo del otro y amándose al tiempo que se destruyen, en perpetua ceremonia de erotofagia y cambio de roles (García Garzón, 2007: 83).*

No podemos dejar de mencionar que a estos dos protagonistas se une otro, Barroco, encarnado por Chema León, también llamado El Navegante, porque lleva adherido a su brazo un barco de vela con el que viaja a través del tiempo y el espacio. Como apunta López Mozo (2007): “[...] actúa como enlace entre la época en que transcurre la acción y el espectador de hoy. Es un tipo decadente, bello y ambiguo, que ejerce la doble tarea de narrador y portavoz del discurso contemporáneo de Pandur”.

Una estética esplendorosa, aderezada con la música de Silence y una oportuna batalla coreografiada por Nacho Duato. Interpretación excelsa de gestos precisos que rayan en la perfección son la guinda de este espectáculo. Así declara el director esloveno:

*Barroco es una historia sobre la búsqueda de la belleza en el mundo. [...] pienso que lo único que puede sorprender en el teatro en este tercer milenio es la belleza. Ésta es una de las grandes historias de amor de nuestra civilización, de dos grandes personajes, la marquesa y el vizconde, dos iconos, dos héroes, los dos últimos guerreros en búsqueda de la belleza (Pandur, 2007).*

Parece claro que Pandur, aunque con excelentes resultados, ha sacrificado la parte textual a la meramente visual y no porque la obra carezca de verbo, sino porque se adhiere al oscurantismo y confusión propios de una pieza como *Cuarteto*, de la que claramente bebe, aunque con leves modificaciones. El texto de Müller se centra en el diálogo corrosivo entre Valmont y Merteuil y, al mismo tiempo, encarnan a otros dos personajes que están ausentes físicamente en el escenario: Madame de Tourvel y Mademoiselle de Volanges. Entre ambos actores se produce un intercambio de papeles y de sexos: Merteuil se apodera de los atributos del libertino Valmont y, a su vez, se

desliza bajo los de la ingenua señorita de Volanges. Por su parte, Valmont se transforma en la pura señora de Tourvel hasta desembocar en los límites de la muerte. Pero ¿cómo debemos interpretar la pieza del dramaturgo alemán y por consiguiente la de Pandur? ¿Es “[...] la historia de las pasiones humanas.”? O como señala Javier Villán:

*Es la última muerte y la última resurrección de un mundo instalado en el cinismo [...] el vizconde y la marquesa serán eternos y atormentados sin llegar a ser dioses. Revolución Francesa, derrumbe del Muro de Berlín, son hitos históricos en cuyas proximidades se mueve la escritura de Laclos y Müller. La encrucijada histórica en que se mueve la escritura de Tomaz Pandur no es menos inquietante: eternidad y perpetuación purificadoras, sea un refugio de guerra o un salón- tocador de señoras (Villán, 2007: 64).*

Redundando en lo que señalábamos líneas más arriba, *Barroco* rebosa erotismo; explícita, convirtiéndolo en materia artística, lo implícito de la novela de Laclos. Y ni el alejamiento con respecto al texto dieciochesco ni el claro sensualismo es un guiño comercial al público, sino puro hedonismo. Algo muy distinto de lo que ocurre con *Las amistades peligrosas*, de Ernesto Caballero<sup>136</sup>. De la adaptación poco tenemos que decir, ya que a pesar del empobrecimiento, como ya hemos señalado, que supone el hecho en sí mismo de llevar a la estructura teatral el compendio epistolar, el resultado nos ha parecido bastante satisfactorio.

Quizá el mayor pero que haya que poner, como ha indicado José Ramón Díaz Sande (2001), es que “da la sensación de que no se ha elegido un texto primero y después se ha buscado un reparto. Sino que se contaba con un reparto que buscaba un texto de lucimiento. Este trastoque de prioridades siempre se paga”. A pesar de lo cual, el resultado interpretativo ha sido bastante digno. Solo cuestionar ese punto humorístico constante, no justificado por el tono de la obra, imputable a la dirección, que parece un guiño dirigido a un público poco exigente, anhelante de un humor fácil.

Igualmente comparto la opinión con Díaz Sande (2001) cuando hace notar que puede haber sido un error la elección tan juvenil de los actores, a pesar de que se corresponda con la edad de los personajes de la novela de Laclos. Aunque Amparo Larrañaga, marquesa de Merteuil, Toni Cantó, el vizconde Valmont y Maribel Verdú, Madame de Tourvel, realizaran una gran labor interpretativa les faltó transmitir,

<sup>136</sup> Título: *Las amistades peligrosas*. Autor: Christopher Hampton, a partir de la novela de Choderlos de Laclos. Versión española: Mercedes Abad. Dirección: Ernesto Caballero. Escenografía: Gerardo Trotti. Vestuario: Patricia Hitos. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Coreografía: Esther Acevedo. Adaptación musical: Ángel Botia. Intérpretes: Amparo Larrañaga, Toni Cantó, Maribel Verdú, Carmen Bernardos, Susana Hernández, Inge Martín, Nicolás Belmonte, Francisco Déniz, Esther Acevedo. Estreno: Teatro Albéniz, Madrid. 15 de febrero de 2001.

especialmente a los dos primeros, ese punto de aplomo y maldad intrínseco a los personajes. No obstante, no creemos que la edad de los actores que encaran papeles tan, digamos especiales, hayan influido en la percepción que finalmente nos transmiten. Nos inclinamos a pensar que, quizá debido a nuestra ya aludida poca solidaridad con las adaptaciones de un género a otro, son otras las razones de esa especie de decepción. La novela es un género que, en el que, como todos sabemos, es el receptor el que, de manera inconsciente, pone rostro a los personajes. Es el adecuado para que la imaginación trabaje en todos los campos, pero, sobre todo, en éste. No nos extrañaría nada, aunque reconocemos que nos adentramos en un terreno puramente especulativo, que, el éxito de la traslación genérica que realiza Stephen Frears en su película homónima, tenga mucho que ver con el acierto que, naturalmente, para los conocedores del texto novelesco, tuvo la elección de su elenco interpretativo. El aplomo, cinismo, objetivos claros, frialdad y, a la vez, pasión (fruto, por cierto de una vida experimentada) de los primeros, contrastan, qué duda cabe, con la candidez, a pesar de ser mujer casada, de una señora de Tourvel, magistralmente encarnada por Michelle Pfeifer, que refleja en su rostro, en sus actitudes, en su mirada en su lucha contra la tentación, todas las carencias y anhelos insatisfechos y reprimidos que son la cuenta de resultados de su trayectoria vital.

Hemos de confesar que nos ha sorprendido, al margen de lo reseñado hasta el momento, la calidad interpretativa de Toni Cantó, lo cual no es óbice para que compartamos con el crítico y editor de *www.madridteatro.eu*, cuando hace ver que este Valmont está “[...] más cerca de un superficial Don Juan que de un ser más retorcido” (Díaz Sande, 2001).

Nueva reverencia al público son, aunque escasas, las llamativas, y creemos que innecesarias, escenas eróticas, ya que nada aportan a la representación, únicamente nos recuerdan el carácter comercial de la puesta en escena de una compañía privada, que busca por encima de todo satisfacer al respetable, como, por ejemplo, sucede en la escena de la redacción de la carta que Valmont dirige a señora de Tourvel, utilizando para el cometido a una amante desnuda como escritorio o las pacatas y paupérrimas escenas de los encuentros del vizconde con su pupila Cecilia. Mejor hubiese sido, creemos, haberlas dejado a la imaginación del espectador que tener que dejar a la fantasía el espacio inexistente en el que se llevan a cabo dichos encuentros, una habitación en la novela y el simple suelo de un lateral del prosenio en la

representación, produciéndose ante esto un choque con la impresionante puesta en escena, bella y funcional, basada en unos cambiantes espejos modulares.

Con respecto a la elección del texto y su actualidad, Ernesto Caballero, declarará: “ciertos comportamientos convulsos no son más que el resultado de una soterrada angustia de saberse representado en un mundo tan frágil y quebradizo como un teatro de vidrio. Tal que el nuestro” (Díaz Sande, 2010). Bonita y acertada declaración de principios, pero, al igual que expone el crítico mencionado, dudamos de que la mayor parte de los espectadores hayan sido capaces de trasponer, si es que cabe, basándose en estas palabras del programa de mano, el mensaje de Laclos a nuestro mundo actual (Díaz Sande, 2001). Es innegable que frivolidad y libertinaje -entendido este último como “desenfreno en la obras o en las palabras”, o incluso “falta de respeto a la religión”, tal y como se define en el diccionario de la RAE- siempre han existido y siempre existirán. Al igual que es intrínseco al ser humano la rebeldía contra unos principios que nos resultan obsoletos, aunque no seamos capaces de encontrar nuevos valores. Pero nada de esto actualiza el mensaje moral de la obra de Choderlos o cabe que todo pueda ser puesto al día. Y si reconocemos que este mensaje no llegará a la mayor parte de los espectadores, estamos aceptando que otras son las causas del éxito de este espectáculo. Qué duda cabe de que un elenco de famosos actores televisivos y del mundo del celuloide, una buena dosis de erotismo y desnudo y una escenografía y vestuario esplendorosos son los ingredientes más que suficientes para asegurar el éxito de la receta.

Lo modesto no debería ir reñido con la calidad, aunque por desgracia este axioma no siempre se cumple. Éste es el caso del espectáculo dirigido por Antonio Saura, con adaptación y versión libre de Diana de Paco, con música original de Salvador Martínez<sup>137</sup>. *Las amistades peligrosas* que examinamos, por su escenografía y vestuario, debemos ubicarlas en los años sesenta del siglo XX. Actualización superficial, que, a pesar de las buenas intenciones, no saca partido de la puesta al día. De ahí, que no se vea reflejado en el espectáculo lo declarado por Alquiaba Teatro, al señalar el deseo de:

*[...] profundizar, más allá del duelo interpretativo Merteuil-Valmont, en el nivel de perversión del hombre, en todas sus obsesiones y secretos, como terapia de liberación de los nuestros propios; por ello ha sido posible ubicar la*

<sup>137</sup> Título: *Las amistades peligrosas*. Autor: Choderlos de Laclos. Adaptación: Diana de Paco. Dirección, escenografía e iluminación: Antonio Saura. Vestuario; Gema de Dios. Música: Salvador Martínez. Intérpretes: Lola Martínez, Pedro Segura, Ángeles Tendero, Susi Espín, Jacobo Espinosa, Esperanza Clares. Estreno: Teatro Villa de Molina, Murcia, 27 de marzo de 2008.

*acción en la revolución cultural de mayo del 68, reflejando especialmente la lucha por la emancipación e independencia de la mujer (Saura, <http://www.alquiblateatro.com>).*

No hallaremos duelo interpretativo entre Merteuil y Valmont: una Lola Martínez, más cercana a la *madame* de un lupanar que a una inteligente, calculadora y perversa marquesa y un Pedro Segura, de voz meliflua y escaso carácter que ni siquiera llega a la categoría de un don Juan. Pero tampoco se vislumbra la perversión del ser humano, ni la revolución femenina del turbulento mayo del 68.

El espectador habrá de conformarse con una vulgar escenografía en la que predomina el rojo y el negro, con el deseo de transmitir los sentimientos de pasión, perversión y muerte, aderezada con un diván, centro de todos los encuentros amorosos y el tronco de un árbol que creemos pueda ser metáfora de la oposición ciudad-campo, disolución-virtud, respectivamente. El trabajo actoral es el resultado de una falta de reflexión e interpretación textual, que, conformándose con un primer y superficial nivel de lectura del texto, actualiza un mensaje que por huir del exceso de retórica lo simplifica en demasía.

Nada tenemos que decir, por su total asepsia, de la interpretación de Susi Espín, Jacobo Espinosa, Ángeles Tendero y Esperanza Clares. Triste, como hemos señalado, que el desgarro y la fuerza de dos personajes de la talla de los famosos libertinos, se hayan quedado reducidos a un mero espejismo.

Ni erotismo, ni sensualidad, ni garra, en un espectáculo cuyo sustento parece que les ha venido grande. Ante esto, vacuas son las palabras de Saura:

*yo definiendo en todo momento, que la obra de Laclos, por encima de la grandeza del duelo interpretativo entre Merteuil y Valmont, está esa corrosiva visión de la sociedad, sobre todo de la alta clase social, la sociedad de la aristocracia. La alta clase poderosa, adinerada, la que además no tiene que trabajar para conseguir el dinero, sigue siendo la misma hoy en nuestros días y es esta gente muy desocupada que tiene mucho tiempo para ejercer sus juegos perversos y absolutamente crueles con los demás (Susó, <http://www.artezblai.com>).*

El espectador, que se sitúe ante esta obra, no será capaz de reconocer *Las amistades peligrosas*, de Laclos, ni tampoco, creemos, que determinados sectores de nuestra sociedad actual, por supuesto, privilegiados, puedan identificarse con los personajes laclosianos.

Tras este breve análisis, cabe concluir que la modernidad o actualidad de una obra, escrita, como es el caso que nos ocupa, hace trescientos años, no debe residir en

las explicaciones, sin duda, bien intencionadas del director de la pieza, sino en el propio producto escénico. Y esto sólo es posible, si se acude a la esencia de la obra en origen, reinterpretando, si fuese necesario, el texto. A tenor de esto, sólo *Barroco*, en nuestra modesta opinión, logra dicha empresa. Resulta tentador subir a un escenario una pieza llena de tensión, erotismo y arrebatados protagonistas, pero ninguno de los citados aspectos debe cegarnos si no deseamos que el resultado sea un producto empobrecido por su propia y errónea concepción.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ SANDE, José Ramón (2001). “*Las amistades peligrosas* ¿Seducción o frivolidad?”. <http://www.madridteatro.net> [crítica teatro, diciembre].
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2007). “Amor caníbal”. *ABC*, 27 de septiembre, 83.
- LACLOS, Choderlos de (1989). *Las amistades peligrosas*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2007). “*Barroco*. El escenario, campo de batalla”. <http://www.madridteatro.net> [crítica teatro, diciembre].
- MÜLLER, Heiner (1987). *Cuarteto. Primer Acto* 221, 63- 72.
- PANDUR, Tomaz (2007). *Revista Teatros*. En <http://www.teatrofernangomez-barroco.com> [septiembre].
- PICAZO, Dolores (1989). “Introducción”. En *Las amistades peligrosas*, Choderlos de Laclos, 9-57. Madrid: Cátedra.
- SAURA, Antonio (2008). “Presentación a medios de comunicación de *Las amistades peligrosas*”. [http://www.alquiblateatro.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=9](http://www.alquiblateatro.com/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=9).
- SUSO, Eider (2008). “Alquibla Teatro y D.A.D.O estrenan *Las amistades peligrosas*”. En <http://www.artezblai.com/artez/artez131/estrenos/marteuilvalmont.htm>.
- VILLÁN, Javier (2007). “Decadencias y manierismo”. *El Mundo*, 15 de septiembre, 64.
- VÍLLORA, Pedro Manuel (2001). “*Las amistades peligrosas* llegan a los escenarios de Madrid”. *ABC*, 13 de febrero, 77.



## ÉTICAS Y ESTÉTICAS DEL CUERPO EN LA OBRA DE RODRIGO GARCÍA: *ARROJAD MIS CENIZAS SOBRE MICKEY (O EURODISNEY)*

Fernando OLAYA PÉREZ  
*Grupo de Investigación del SELITEN@T*  
academia@yahoo.es

El teatro de Rodrigo García parte de una premisa: los actores que aparecen en escena no representan *personajes*, en el sentido aristotélico que solemos atribuir al término. Al producirse esta ficcionalización sobre la función que realizan los actores, se establece una relación más directa con el espectador al desaparecer, en apariencia, la mediación que los personajes suelen establecer entre el autor y el espectador. Si son los mismos actores los que aparecen ante nosotros en un escenario, cabría preguntarse si éstos tienen un plan determinado en cuanto a lo que van a realizar sobre las tablas.

El premio Nobel y dramaturgo chino Gao-Xigiang (Sluys y Landsman, 2001:26-28) en su síntesis de teatro oriental y occidental habla precisamente de los tres estados por los que debe de atravesar un actor para encaramarse sobre un escenario. En primera instancia, todo actor es una persona, como otra cualquiera de su entorno. En segundo lugar, esta persona debe de sentirse como un actor que incorpora en sí mismo todas las técnicas aprendidas. Y por último, este actor debe de establecer ese tránsito entre su yo actoral y el personaje que va a encarnar. Si suprimimos la tercera fase ¿qué nos queda? Nos quedaría un actor desnudo y desprotegido frente a un público que, lo que espera, es ver y creerse un personaje. Pero esto no es exactamente así por mucho que lo parezca. Juan Oriente, el actor más recurrente en los montajes de Rodrigo García, no es Juan Oriente cuando comienza la representación. No es él, pero tampoco encarna a un personaje con una personalidad diferente a la suya. Éste es el meollo de la cuestión. La apariencia de naturalidad o espontaneidad en los actores no es, en este caso, un factor que conlleve la mimesis de otra personalidad, real o ficticia (Cornago, 2008: 45). O como bien expresa Wilfried Floeck (2004: 55): “(los personajes) son figuras sin una identidad clara en el teatro postmoderno”.

Por eso, la problemática se establece, primariamente, en el nivel de la dramaturgia. Al no existir una trama o argumento de corte racionalista causal, que encauce lo que está sucediendo sobre el escenario, se trastoca el desarrollo tradicional del drama, o se anula el mismo. De ahí, que algunos autores hablen de un teatro

postdramático. Un teatro que renuncia al logocentrismo causal para centrarse en las acciones físicas, pero que no desdeña la palabra como elemento aglutinador o enriquecedor del conjunto semiótico que es la representación teatral. Como bien señala Juan A. Sánchez (2008: 15): “la poética aristotélica es (fue) la propuesta de un nuevo género, resultante de la separación definitiva de logos (diálogo dramático) y mimesis (música, danza, canto), en detrimento del espectáculo escénico mismo”. En la postmodernidad, esta bifurcación parece de nuevo converger en las nuevas, y diferentes, formas del teatro postdramático. Y pese a la apariencia de caos e informalidad de los espectáculos de Rodrigo García, seguramente no hay un teatro más medido y codificado que el suyo.

¿Y qué tiene que ver el erotismo en todo esto? Pues mucho. Porque presentarse frente al espectador sin otra máscara que la de ser uno mismo ya es un ejercicio de sinceridad que promueve otro tipo de vínculo con el espectador. Ya Georges Bataille (1979: 22) señalaba que “toda operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego...[siendo] la acción decisiva la de quitarse la ropa”. Cuando hablamos de erotismo en el teatro podemos remitirnos a cualquiera de las tres acepciones que recoge el diccionario de la Real Academia de la Lengua: *amor sensual*, *carácter de lo que excita el amor sensual o exaltación del amor físico en el arte*. Todas ellas remiten a una cierta sublimación de la sexualidad humana., cuya experiencia remite más a una intuición, que a una noción (Marcuse, 1984: 167). El sexo cuando se explicita sin otra finalidad suele denominarse pornografía. Pero evidentemente los límites o fronteras que pueden establecerse entre una y otro son muy variables.

Erotismo, pornografía y sexualidad aparecen casi siempre ligados a la presentación del cuerpo humano en desnudez. Desde el punto de vista antropológico, cada grupo humano presenta unas relaciones con el cuerpo humano desde muy diversos enfoques, pudiendo los mismos actos tener significados distintos, dependiendo de la realidad social en la que se inscriban (Nicto, 2003: 34). La tradición negacionista del cuerpo, típica de las tres grandes religiones monoteístas, no refleja ningún modelo universal de relación del sujeto consigo mismo o con los demás. Ahora bien, aquello que entendemos en Occidente por erotismo sí que está profundamente ligado a esta visión del mundo, donde el hombre es un compuesto de alma y cuerpo, siendo este último un mero contenedor de una sustancia intangible de naturaleza superior. Como bien apunta Honorio Velasco (2007: 55): “son las visiones del mundo de las sociedades

humanas las que hacen los cuerpos, penetran en ellos, y al traslucirse a través de ellos los conforman”.

En el análisis de *Arrojad mis cenizas sobre Mikey*, también titulada en otros lugares *Arrojad mis cenizas sobre Eurodisney* (Rodrigo García, 2010), partimos de la grabación en vídeo efectuada en la Universidad Laboral de Gijón el 9-5-2008, interpretada por los actores Jorge Horno, Nuria Lloansi y Juan Loriente, así como del texto del propio Rodrigo García, inserto en el volumen *Cenizas escogidas*.

Adentrándonos en la parte visual y de las acciones físicas de la obra, ésta comienza con la recitación a tres voces de un texto sobre las apariencias y el consumo. Y no hay que olvidar que el sexo y el erotismo también se han convertido en la sociedad postindustrial en objeto de consumo. A continuación, uno de los actores se desnuda y comienza a embadurnar su cuerpo con miel o mermelada que se va echando por la cabeza hasta cubrir todo su cuerpo. El hecho mismo de desnudarse deja al actor, que como hemos indicado no tiene la cobertura de un personaje, totalmente expuesto al público. Será precisamente por esto que los actores en las obras de Rodrigo García necesitan mancillar ese cuerpo impoluto y someterlo a toda clase de transgresiones. El cuerpo desnudo pasa de ser el icono de la naturaleza inmaculada a ser objeto de diferentes acciones que constituyen la profanación de algo sagrado.

En el concepto del erotismo de Bataille también el acto sexual constituye la profanación de la unicidad del ser para compartir con otros el acto de unificación que constituye la muerte. *Eros* y *Thánatos* siempre han estado muy ligados en la tradición occidental, siempre dotados de un sentido trascendente. Sin embargo en otras muchas culturas el cuerpo aparece como un objeto sagrado en sí mismo, que es susceptible de ser modificado mediante una serie de actuaciones (escarificaciones, pintura, etc.), y que actuando simpáticamente con otros mundos pueden interferir en este. Presentar ante el público el cuerpo desnudo de un actor y embadurnarlo de un elemento viscoso, cuyo uso normal es otro, se presenta así como una vulneración de lo más íntimo de nosotros mismos. De esta manera, el cuerpo pierde su carácter sagrado para convertirse en un instrumento más de nuestro quehacer cotidiano. El cuerpo es nuestro instrumento básico del que dependemos para estar e interactuar en este mundo. Y para el actor es, junto a la voz, el instrumento principal desde el que moldea aquello que quiere transmitir.

A la par que sucede esta acción, los otros dos actores efectúan un juego mímico, con proyección de sombras sobre la pared del fondo. El hombre está leyendo de pie una revista y la mujer introduce su brazo entre las piernas de él, para simular un enorme falo

en la proyección. Él acepta este elemento externo como algo natural y lo acaricia simulando una masturbación. Pero luego descubre una mejor utilidad para él mismo y lo usa como atril para sostener la revista. Esta acción incide sobre la puerilidad de los iconos eróticos al transformar, sin darle apenas importancia, el símbolo fálico en un mero aparato auxiliar de la vida cotidiana. Lo erótico parece dejar de interesar cuando se encuentra otra función más práctica para su consumo y/o utilización.

Sin solución de continuidad, y sin que la música o la palabra rompan el silencio, nos encontramos con el actor embadurnado que está tumbado en el suelo, de costado hacia el público y con la cabeza levantada y apoyada en su brazo. Entonces los dos actores anteriores se le acercan parsimoniosamente con unas bolsas y comienzan, literalmente, a realizar con él un emparedado. Van sacando rebanadas de pan de molde y las van adhiriendo a su cuerpo, lo que no resulta difícil por la materia viscosa de la que está recubierto. Al final el actor queda enterrado, o empanado, e inmóvil, mientras que se proyectan sobre el fondo del escenario diversas frases alusivas al consumismo desaforado que rige nuestras vidas. Consumismo y erotismo parecen estar ligados en el discurso de Rodrigo García como dos de los elementos constituyentes y fundamentales de la sociedad postindustrial. El erotismo aparece, más bien, como un componente más de esas ansias de consumo que caracterizan la aldea global. El erotismo ha dejado de ser un goce íntimo y personal, para pasar a ser una faceta más de nuestro espectro devorador de bienes y servicios.

La actriz de la acción anterior también se desviste lentamente, con mucha parsimonia, como si no fuera con ella, entre las sombras del fondo. Luego se va haciendo visible en el escenario, mientras que sufre el mismo proceso de embadurnamiento, ayudada por el actor que permanece vestido. El actor emparedado adquiere posturas incomprensibles, como queriendo mostrarse al público, mientras la actriz culmina su particular proceso de re-vestimiento pegajoso y translúcido. Adopta posturas inverosímiles, apoyada sobre un solo pie y agarrándose el otro con la mano para que el público visualice mejor cómo las grandes cantidades de esa sustancia viscosa chorrean por su cuerpo.

Los cuerpos embadurnados de estos dos actores comienzan a moverse por el escenario, muy parsimoniosamente, adoptando poses incomprensibles. Se diría que su nuevo atuendo les confiere una nueva entidad. Una nueva personalidad que no se basa en su carácter o en su psicología, sino en la propia circunstancia física en la que se desenvuelven. Sus cuerpos desnudos y pringosos se mueven por el escenario provistos

de una nueva dinámica gestual que los sitúa en otra perspectiva de lo que entendemos por humano, como si fueran entidades de otra dimensión.

Pero hay que ir más allá, y la actriz se acerca a un lecho extraño que un foco descubre en el escenario, y que no es otra cosa que pelo. Se tumba en el mismo lentamente, de espaldas primero, revolcándose después. El pelo se adhiere a su cuerpo por efecto del pringue, ocultando su cuerpo a nuestra vista. Se levanta muy lentamente y nos muestra ese extraño engendro peludo en el que se ha convertido. Otro actor la ayuda a recubrirse totalmente con más pelo y le pone micrófono. Entonces es cuando la actriz recita un pequeño monólogo, que podríamos llamar de *la nueva vida*, donde se cierra el círculo del sexo y el consumo. La acción que relata trata sencillamente de cómo elegimos a otra persona para continuar el círculo consumista. El sexo, que no ya el erotismo, sirve para engendrar nuevos seres, empaquetar familias, e imbuir a sus miembros en otra y más frenética rueda de consumo universal.

Después, sobreviene una escena donde con el sonido penetrante del motor de una especie de pecera, y su videoproyección en el fondo, uno de los actores manipula en la misma a un par de cobayas, a la vez que siguen apareciendo frases dirigidas directamente al público, del tipo *pedir confianza es tan ruin como ofrecerla*. Es la transición necesaria para que aparezcan de nuevo dos actores, hombre y mujer, que sensualmente empiezan a acariciar sus propios cuerpos. Ella se queda únicamente con una camiseta roja en la que pone *Rousseau*, mientras que él queda igualmente con otra de color negro que pone *Montaigne*. Racionalismo y humanismo intentarán interactuar en el plano sexual, pero de una manera muy peculiar. Él intenta penetrarla por la parte posterior del cráneo en diversas posiciones. Le duele. Es normal. Ella intentará meterse en su vagina la cabeza entera de su compañero. También duele. No terminamos de saber si les gusta o no. Pero no cejan en sus intentos. Él intenta meterle a ella su cabeza por el ano. No parece conseguirlo. Exhaustos, ambos quedan tumbados en el centro del escenario. Momento glorioso el de después, donde él compartirá con ella una chocolatina, mientras que se va haciendo el oscuro. Toda esta pantomima viene a ratificar toda la relatividad con que se enfrentan y se cuestionan los cánones erótico-sexuales, no ya desde el punto de vista de lo permitido-no permitido, sino desde nuestro propio posicionamiento ante lo que debemos, podemos o queremos.

A continuación, aparece en escena una familia compuesta por el padre, la madre, dos niñas, la abuela y el perrito. Posan frente al público y se introducen en un gran coche situado en el lateral izquierdo del escenario. Es la familia otra de las cuestiones

fundamentales que parecen ordenar o empañar, según el punto de vista desde el que se mire la convivencia en las sociedades postindustriales. Esta familia común observará el resto de la obra desde dentro del automóvil, como ajena a todo lo que sucede en escena. Una actriz, con una gran melena rizada de color rojo, se sienta en una silla. Uno de los actores la va cortando el pelo con unas tijeras. Otro le sustituye y termina por afeitarle completamente la cabeza. Mientras tanto van a hablando de la educación, y de cómo no incluye temas fundamentales para el autor como la violencia o las apariencias. Asuntos estos donde esta sociedad no parece demandar una educación específica de sus miembros.

La mujer pasivamente deja de la despojen de su pelo con aparente indiferencia. Esta acción, que a primera vista pudiera parecer tan neutral, conlleva una enorme carga crónica y de una violencia extrema. El pelo, sobre todo en la mujer, es uno de los atributos externos más visibles que en muchas culturas se asocia al erotismo. Ver cómo una mujer deja con esa naturalidad que le despojen de esepreciado bien, mientras que sus casuales peluqueros nos van soltando una parrafada sobre la violencia, es la materialización perfecta de una figura poética como el oxímoron, que contiene en sí misma la perfecta contradicción y que dota al conjunto de un nuevo sentido. La violencia engendra violencia, y al igual que el ser humano necesita sublimar su sexualidad, también necesita hacer lo mismo con la violencia que parece grabada a fuego en su ADN.

Sin solución de continuidad los tres actores principales van a sumergirse, ahora vestidos, en una pequeña piscina que los recubre de una sustancia viscosa de color blanco. Deambulan por el escenario haciendo extraños movimientos, donde parecen perder la consciencia y se desploman en el suelo. Se engarzan entre ellos construyendo conjuntos humanos poco distinguibles. Y lo van llenando todo, incluido el coche donde se halla recluida la familia, de un blanco pringoso y pinturero que pareciera que, al cambiar el color, cambia nuestra propia esencia. Finalmente, uno de los actores acabará inmóvil sobre el suelo e incrustado por una especie de tesclas, mientras que el otro quedará exhausto y tirará de él una rana viva a la que queda atado por un fino cordel. La actriz, para terminar, se planta delante de un micrófono, toda embadurnada de blanco, y susurra la parrafada final sobre la soledad. Mientras tanto se proyecta sobre el fondo un vídeo de una paracaidista, que parece ser ella misma. Y susurrando íntimamente va haciéndose el oscuro en un final claramente disfórico.

El engarce de los textos de Rodrigo García y las acciones que suceden sobre el escenario debe de establecerlo el propio espectador. No existe una guía práctica para entender este tipo de espectáculos. El texto que publica el autor-director en la editorial *La Uña Rota* está estructurado en 26 apartados de diversa longitud, normalmente entre una página y una sola línea. Unos los profieren los actores, y otros se proyectan en el escenario sobre el fondo. El mismo autor, como buen autor que es pese a que renuncie a esta denominación, no explica nunca aquello que quiere decir con sus espectáculos. Como él mismo subraya (Ruiz y Hernández, 2008: 5) “toda visión que tu das de tu obra siento que la reduce...una obra tiene muchísimos niveles de lectura”. Lo que parece claro que no presenta un drama causal sobre la violencia, el erotismo o la soledad. Sus puestas en escena son un compendio de todo aquello que preocupa o está en la mente del hombre actual. Y expresa un punto de vista monofocal evidente. Los actores no son producto de una polifonía de voces que se expresan en escena, sino que son parte de un conjunto que remite al director de escena y el autor de los textos, que no es otro que Rodrigo García. En el apartado 8 del texto, el mismo autor-director lo deja bien claro:

*¿Un teatro es el lugar natural para lo excepcional, lo poético y lo provocador? Sí. Es el sitio perfecto según los políticos conservadores y la extrema derecha.*

*De esta forma la poesía y el fuego están controlados y apenas mantienen contacto con los viandantes.*

*Se hacen obras radicales en contenedores que protegen y empequeñecen estas obras. En museos y teatros. En galerías de arte y salas de conciertos que convierten una idea subversiva en un pasatiempo para la tarde del sábado. En esos contenedores nada es extraordinario, todo está en su sitio, acallado y quieto (Rodrigo García, 2010: 374).*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. (1979). *El erotismo*. Trad.º de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets.
- CORNAGO, Ó. (2008). *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- FLOECK, W. (2004). “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”. *Revista Iberoamericana* IV, 14-01, 47-67.
- GARCÍA, Rodrigo (2010). *Arrojad mis cenizas sobre Mikey*. En *Cenizas escogidas*, 369-382. Segovia: La Uña Rota.
- MARCUSE, H. (1984). *Eros y civilización*. Traducción de Juan García Ponce. Barcelona: Ariel.

- NIETO, J. A. (2003). "Reflexiones en torno al resurgir de la antropología de la sexualidad". En *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, J. A. Nieto (ed.), 15-51. Madrid: Talasa.
- RUIZ, M. y HERNÁNDEZ, Y. (2008). "Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García". *Revista Tablas* 3-4 (Consultado en Internet en *Artea* (<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=245>)).
- SÁNCHEZ, J. A. (2008). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha (Colección *Monografías*, n.º 16).
- SLUYS, P. y LANSMAN, E. (2001). "Gao Xingjian, reflexiones sobre la interpretación como apertura a una nueva teatralidad" (traducción de Manuel Viera). *ADE-Teatro* 88, 26-28.
- VELASCO, H. (2007). *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Ramón Areces.

**EROTISMO Y ESPACIOS DE TRÁNSITO BAJO EL PRISMA DE LA  
BREVEDAD DRAMÁTICA: DÍA MUNDIAL DEL TEATRO. SEVILLA 2010,  
ESPECTÁCULO DIRIGIDO POR ALFONSO ZURRO**

María Jesús OROZCO VERA  
Universidad de Sevilla  
mjovera@us.es

*El teatro se representa en todo el mundo y no siempre en los escenarios tradicionales. Las representaciones pueden suceder en un pequeño pueblo de África, en una montaña en Armenia o en una pequeña isla del Pacífico. Todo lo que necesita es un lugar y un público* (Judi Dench: "Mensaje del Día Mundial del Teatro", 27 de marzo de 2010).

Explorar nuevos caminos, trazar nuevos lenguajes, buscar estrategias originales de comunicación ha constituido desde siempre un reto donde se implican todas las artes y de manera especial el teatro. No en vano, tanto el texto dramático como el texto espectacular han asumido desde siempre las inquietudes que han ido marcando las diferentes épocas. Así la literatura dramática ha cobrado vida en recintos cerrados, en lugares adaptados para la puesta en escena y se ha desarrollado también en recintos abiertos, proyectándose, en última instancia, hacia espacios no convencionales. Es significativo considerar, en este sentido, la tendencia que está cobrando auge, sobre todo en las tres últimas décadas, que apuesta por trasladar la puesta en escena a lugares que no se ciñen a los cánones del escenario clásico. Esta tendencia, cuyo precedente en España podría concretarse en el denominado "teatro por horas", que se desarrolló en Madrid desde 1868 hasta 1910, trasladando el escenario a los cafés-teatros<sup>138</sup>, y en la que podrían incluirse también los espectáculos que se han venido desarrollando en el emblemático Moulin Rouge, ha acaparado el interés de dramaturgos europeos e

---

<sup>138</sup> Enrique Marín Viadel (2007: 387-397) realiza un interesante estudio sobre las experiencias de café – teatro en Valencia. Dicha aproximación crítica le permite profundizar en los orígenes más remotos de esta modalidad dramaturgica. Así se refiere a los espectáculos que se remontan a la Edad Media, que tenían lugar en posadas, mesones, tabernas y merenderos, y a los cafés de filósofos del siglo XVIII, a los que se suma el cabaret. Destaca, además, su auge en el siglo XIX y XX, "cuando el teatro era el espectáculo central del tiempo de ocio". En España señala como puntos de interés Madrid y Valencia y en Francia se refiere a dos locales emblemáticos de París: "La Vielle Grille" (1961) y "Le Royal" (1966).

hispanoamericanos que buscan para el teatro nuevos espacios donde plasmar su creatividad.

Una casa particular, una farmacia, una estación de metro o de tren, una peluquería, una librería, un sótano, una fábrica, un restaurante, un locutorio, una iglesia, un garaje, un antiguo prostíbulo, un hotel constituyen algunos ejemplos donde el teatro se ha introducido para mostrar una propuesta escénica alejada de los parámetros tradicionales. Evoquemos, por ejemplo, el denominado “teatro a domicilio” o “teatro delivery” que intenta rescatar una antigua práctica que se remonta a la época de Shakespeare, trasladando el teatro a las casas particulares, conmemorando eventos como cumpleaños o aniversarios. A dicha modalidad cabe añadir el café-concert, desarrollado en Argentina entre 1960 y 1970, cuyas puestas en escena tenían lugar en sótanos húmedos y oscuros<sup>139</sup>. Estos espacios no convencionales, de manera significativa, se configuran generalmente como “no lugares”, espacios de tránsito, cuyo protagonismo se manifiesta en la época actual, espacios no antropológicos, como los caracterizara Marc Augé (1992: 83-84), donde confluyen de forma momentánea personas de diferentes culturas, con diferentes inquietudes. En dicho marco estético se configura la singular apuesta de Alfonso Zurro<sup>140</sup>, en el año 2010, para conmemorar el Día Mundial del Teatro en Sevilla. 25 dramaturgos andaluces colaboraron en la elaboración de las 25 minipiezas que integraron el espectáculo y que compartían un mismo espacio, la habitación de un hotel.

Su apuesta por el teatro mínimo integrado en un espectáculo coral ya tenía un precedente, su polémica y, al mismo tiempo, innovadora puesta en escena de *60 obras de un minuto* (2006). Sin embargo, en esta ocasión, abandona el escenario del teatro tradicional y traslada el espectáculo al Hotel Casa Romana, situado en el centro de

<sup>139</sup> Bajo el título de “Espacios alternativos” se delimita una interesante página web en la que se realiza un recorrido panorámico por las diferentes modalidades que lo configuran y los dramaturgos y directores que asumieron el reto de crear nuevos lenguajes escénicos. (<http://www.teatro.meti2.com.ar/tecnica/escenariografia/teoria/espaciosalternativos/espaciosalternativos.htm>).

<sup>140</sup> Alfonso Zurro García, aunque nació en Salamanca (1953), se considera sevillano de adopción, puesto que reside en la capital hispalense desde los 20 años y en dicha ciudad ha desarrollado su trayectoria profesional dedicada al mundo de la escena. En dicha trayectoria se combinan y complementan su dedicación a la creación dramática, la dirección de espectáculos teatrales y su labor como docente en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Son muchos los títulos que avalan su labor como dramaturgo. Baste señalar, por ejemplo, los siguientes: *Farsas maravillosas* (1987), *Cada oveja con su pareja* (1994), *A solas con Marilyn* (1998), *Bufonías* (1999), *Un mordisco en el corazón y otras piezas* (1999) y *La caja de música* (2003). A dichas obras cabe sumar más de 30 puestas en escena que han obtenido, en ocasiones, premios de reconocido prestigio: “Romero Esteo”, “Ercilla”, “Baco”. Mención especial merece el “I Premio Andaluz de Teatro Breve”, al proclamarlo como un referente en la revalorización de la dramaturgia de reducidas dimensiones, que también encuentra un hueco en la puesta en escena al integrarse en espectáculos de estructura coral.

Sevilla. Así lo manifiesta en la “Presentación” del proyecto, al trazar las claves de una propuesta dramática original y seductora:

*Vamos a alquilar un hotel completo. Es el hotel Casa Romana y tiene 25 habitaciones [...] En cada una de sus habitaciones se desarrollará una historia, pequeñas obras de teatro que durarán, cada una de ellas, en torno a tres minutos. Y lógicamente transcurren en la habitación de un hotel. Que es donde se representa (2010: 1).*

Estos espacios de tránsito, las habitaciones del hotel, se contaminan en no pocas ocasiones de humor y de erotismo. Así, se manifiestan situaciones disparatadas, comprometidas y chispeantes, que mostrarán al espectador diferentes historias y lo invitarán a compartir los más íntimos secretos de personajes diversos, que viven momentos de confidencias, de pasión, de deseo y de excitación sexual. Una noche de bodas, una cita a ciegas, un comando terrorista que prepara un atentado, un congreso eclesiástico que muestra la inmoralidad del clero, un caso de pederastia difuminado por el humor y un robo ridiculizado, al mostrar al ladrón seducido por su víctima, se delimitan como momentos puntuales, como estallidos dramáticos que se desarrollan en pocos minutos, concluyendo con finales impactantes y reveladores.

Es significativo señalar, por otra parte, la novedosa estructura que concibió Alfonso Zurro para trazar el espectáculo, al potenciar las posibilidades artísticas que revela el hipertexto electrónico. Al espectador se le ofrecían varios caminos o posibilidades, entre los que tenía que elegir: cinco zonas aparecían reseñadas en el programa de mano -A, B, C, D y E- y, en cada una de ellas, 5 habitaciones donde se desarrollaban cinco minipiezas. Por otra parte, el acceso a cada zona, dadas las limitaciones de espacio que ofrece una habitación de un hotel, permitía reducir el público a pequeños grupos, de seis a ocho personas aproximadamente. Con dicho planteamiento si el espectador quería contemplar la obra completa tendría que salir del hotel y volver a entrar hasta completar las 25 micropiezas. Sin duda, en esta novedosa apuesta se proyecta el hiperdrama, tal como lo definiera Charles Deemer (1996)<sup>141</sup>, al contrastarlo con el teatro tradicional. No en vano lo caracteriza como una novedosa representación que transforma al público en un sujeto móvil, al facilitarle la oportunidad de elegir qué ver y en qué lugar. Destaca, además, la posibilidad de representar escenas

<sup>141</sup> Como bien apunta Charles Deemer, el hipertexto electrónico permitió trasladar al teatro el concepto de no linealidad y la posibilidad de transformar el escenario y de redefinir el papel de los actores y de los espectadores (<http://www.ibiblio.org/cdeemer/virtdev.htm>).

de manera simultánea y considera necesario que el espectador complete todas las opciones o caminos para apreciar la obra de modo global.

Alfonso Zurro concibió su espectáculo como un juego dramático original y atrevido, como una fiesta donde se implican los visitantes-espectadores, quienes a modo de fantasmas o de intrusos invaden el espacio de los actores, su intimidad, su privacidad. No en vano la distancia entre el escenario y el patio de butacas se elimina logrando una mayor sintonía entre la ficción y la realidad y una mayor empatía entre los visitantes y los personajes encarnados por los actores. Esta circunstancia no impide que en ocasiones el espectador sienta las presiones del reducido marco compartido y que incluso, en determinados momentos, pueda mostrarse incómodo, sobre todo si se tiene en cuenta que muchas de las piezas mínimas se centran en conflictos donde el sexo tiene un papel fundamental. Evoquemos, por ejemplo, “Lentejas con chorizo y mucho ajo”, de Antonio Rodríguez Centeno, que afronta el incesto con humor. Una habitación, la 307, y un mensaje, que se revela a modo de paratexto y que se apunta en un cartel colocado estratégicamente en la puerta, “Lo que sucede dentro de esta habitación puede herir la sensibilidad del espectador”, constituyen el prelude de la puesta en escena. De manera más sutil, en la 203, se despliegan los juegos eróticos, sadomasoquistas, protagonizados por un sacerdote y dos monjas, trasladados a una pieza mínima que lleva por título “Siempre se puede mejorar”. En esta misma línea cabe apuntar el conflicto cómico y ridículo que se plantea en la habitación 303, a partir de un texto de José Moreno Arenas, “El ménage à trois”. Así un hombre y dos prostitutas que se disponen a disfrutar de una noche de amor son interrumpidos por un policía que les acusa de atentar contra la “ley paritaria”. Una propuesta indiscreta, por parte del acusado, generará serias dudas en el representante de la ley que se sentirá tentado a poner en práctica la controvertida “paridad”:

*HOMBRE. ¿...Y si empezamos hoy mismo a poner en práctica la paridad esa de los cojones...?*

*POLICÍA. ¡Un respeto a la ley! ¿Qué quiere decir...?*

*HOMBRE. Súmese a la fiesta... Dos y dos... ¡Número par!*

Como se desprende de los ejemplos citados la comedia constituye la modalidad que preferentemente han elegido los dramaturgos andaluces convocados por Alfonso Zurro para crear sus minipiezas de hotel. El espacio condicionó, por otra parte, el juego de la seducción y el crotismo, discreto y velado en algunas minipiezas, explícito y

provocador en otras. Así se manifiestan encuentros cómico-cróticos que parodian las memorables historias de amor que inmortalizara el teatro de Shakespeare, como se aprecia, por ejemplo, en “Post Romeo y Julieta”, de Carlos Álvarez-Ossorio o “Tylar y Boston, Boston y Taler...”, de Antonio Raposo. A dichas parodias se suman las comedias de enredo, ridiculizadas con fino humor e ironía en “Islas”, de Antonio Álamo, que, por otra parte, tiende un puente cinematográfico con “El camarote de los hermanos Marx”. En esta línea cabe considerar también la minipieza de Carlos Álvarez-Novoa, “Heterosexuales”, mostrando a través de una serie de equívocos, generados por la falsa indumentaria, que un homosexual y una lesbiana pueden llegar a ser una pareja aparentemente “normal”, incluso ideal, si intercambian sus órganos en una operación de cirugía. De este modo, lograrían ser “¡Los heterosexuales más heterosexuales del mundo!”, como manifiesta uno de los protagonistas, mientras abraza y besa apasionadamente a su pareja.

El carácter paródico se proyecta también sobre los personajes que asumen actitudes ridículas y anodinas. De esta forma los protagonistas masculinos se caracterizan por asumir una extrema pasividad en los juegos amorosos, por su insulsa comunicación verbal, circunstancia que los aleja del prototipo de don Juan. Así se manifiesta, por ejemplo, en “De aventuras”, de Tomás Afán y en “Todo en casa sabe mejor”, de Javier Berger. Tampoco la mujer se delimita como símbolo del erotismo, como objeto del deseo, evocadora de las grandes pasiones que ha inmortalizado el teatro a lo largo de su historia. Bien es verdad que ella toma las riendas del juego de seducción, sin embargo sucumbe en la mayoría de los casos ante situaciones intrascendentes, transformándose en ridículo fanteche. Evoquemos, por ejemplo, “Juegos peligrosos” de Miguel Gallego, “Madera de chorizo” de Javier García Teba y “Siempre se puede mejorar” de Antonio Onetti. Esta última minipieza ejemplifica muy bien el carácter esperpéntico que envuelve a algunas de las historias que integran el espectáculo, al ridiculizar las pasiones del clero, haciendo gala de “la perspectiva de la otra ribera” que de forma magistral trazara Valle-Inclán en su dramaturgia. Así tras la marcha del Padre Antonio, el Padre Alfonso da rienda suelta a sus deseos carnales y muestra el secreto celosamente escondido bajo sus recatadas vestiduras:

*PADRE ALFONSO. Ya se ha ido. Podéis salir.  
Salen del baño las hermanas, Sor Felicidad y Sor Alegría, ambas en sujetador,  
bragas y toca de monja.*

*SOR FELICIDAD. Padre, ¿usted cree que lo que estamos haciendo está bien hecho?*

*PADRE ALFONSO. Hermana, si algo he aprendido en la vida es que siempre se puede mejorar...*

Y al decirlo se termina de quitar la sotana y queda también en sujetador y bragas. Los tres sonríen, se lanzan a la cama por los cilicios y mientras rien nerviosos y juguetones, se hace el...

Oscuro final.

La caricatura, la parodia, la sátira y el absurdo se revelan como estrategias que permiten trazar un espectáculo coral, poliédrico, donde los personajes sienten, en no pocas ocasiones, el peso de la cronología y las presiones de un espacio impersonal y reducido a la mínima expresión. Esta sensación se transmite también al espectador-intruso. No en vano el encadenamiento de historias mínimas que Alfonso Zurro trasladó a su puesta en escena, recrea, por otra parte, la estética fragmentaria utilizada por los discursos audiovisuales, como los videoclips musicales, el cine comprimido y las microhistorias fugaces que se desprenden de los anuncios televisivos. Así la elección de un espacio de tránsito, las diferentes habitaciones de un hotel, se manifiesta como un acierto, puesto que muestra a partir de este símbolo urbano, el espíritu de una época, la sobremodernidad, que se traduce en momentos efímeros, fugaces que revelarán, no obstante, pasiones, secretos inconfesables, estratégicamente aderezados por el humor en la mayoría de los casos.

La elección de un espacio no convencional para desarrollar el texto espectacular le permitirá a Alfonso Zurro introducir también atinadas estrategias artísticas que se proyectarán en el vestuario, la iluminación y en la ambientación. Es significativo considerar, en este sentido, el vínculo que algunos dramaturgos y directores, que han puesto en práctica este tipo de experimentos, establecen entre estos espectáculos teatrales y el cine. Así Álvaro Loureiro, director de *Diarios de alquimia*, señala que “el espacio no convencional tiene muchos ambientes” y evoca, en cierta medida, al séptimo arte. Por lo que “el espectador se traslada y surge una escena, y luego se traslada a otro ambiente y transcurre otra”. Esta circunstancia permite también “jugar con lo inesperado”, introducir el factor sorpresa y buscar en mayor medida la colaboración del público (2007)<sup>142</sup>.

<sup>142</sup> Estas apreciaciones se completan con la experiencia de otros dramaturgos y directores que Bernardette Laitano entrevistó para elaborar su crónica publicada en el diario *El País*, el 4 de agosto de 2007, titulada “Espacios no convencionales de teatro” ([http://www.elpais.com.uy/suple/sabadoshow/07/08/04/sshow\\_295674.asp](http://www.elpais.com.uy/suple/sabadoshow/07/08/04/sshow_295674.asp)).

La propuesta de Alfonso Zurro traslada muy bien estas inquietudes que evidencian también la escasa distancia que separa al público de los actores y actrices, circunstancia que se traduce en la búsqueda de una iluminación adecuada, puesto que la indumentaria del público, de alguna forma, está incluida en la puesta en escena y el espacio se asemeja en gran medida a un plató de televisión o a un escenario de corte cinematográfico. Resulta curioso, en este sentido, tras revisar las grabaciones de la puesta en escena de las 25 obras que integran el espectáculo, encontrar al público intruso, reflejado, en ocasiones, en los espejos de la habitación, de pie o sentado, como fantasmas que se incorporan a la ficción dramática. De este modo, se manifiestan estas figuras anacrónicas que se suman a las de los actores y actrices que, concentrados en sus diálogos y monólogos dramáticos, no sienten la irrupción de los ruidos del tráfico ni el tránsito de los viajeros-fantasmas que deambulan por los pasillos del hotel. La iluminación los concentra en el espacio reducido de las habitaciones, proyectándose, en no pocas ocasiones, a partir de focos que parten de la luz de una única lámpara, mostrando un escenario en penumbra que sutilmente apunta el erotismo, la pasión y el desenfreno de encuentros furtivos protagonizados por singulares amantes. No faltan tampoco marcados contrastes entre luces y sombras, trazando en estas ocasiones los escasos dramas que integran el espectáculo coral, como “La hora del miedo” de Antonio Estrada, “Comando” de Alfonso Zurro, “El umbral del dolor” de David Montero y “¿No te vas a acostar?” de José Manuel Mora. Esta última minipieza introduce al espectador en una atmósfera onírica, trazada poéticamente por la luz que ilumina alternativamente el contrapunto de dos historias marcadas por el adulterio, que se desgranar independientemente hasta confluir en el encuentro amoroso:

*En el mismo espacio (una pensión barata del sur del país). UN HOMBRE MAYOR se encuentra con la MUJER JOVEN. Hacen el amor. EL HOMBRE JOVEN y la MUJER MAYOR observan la escena en silencio. Lenta oscuridad.*

La diversidad de las minipiezas permitió, por otra parte, potenciar las posibilidades que ofrece el espacio único y limitado de una habitación de hotel. Así, el dormitorio se presenta en ocasiones, en la puesta en escena, como un recinto ordenado, transformado en símbolo de vidas caracterizadas por una moralidad aparentemente impecable -“Islas”, “Siempre se puede mejorar”- o como un entorno caótico, donde reina el desorden, sugiriendo un mundo de pasiones prohibidas y pecaminosas -“Post-Romeo y Julieta”, “Tyler y Boston, Boston y Taler...” y “Madera de chorizo”-. Un

papel significativo lo asume también el cuarto de baño, espacio asociado en no pocas ocasiones al misterio, a lo inesperado. Voces en *off*, muertos que retornan a la vida, esclavos sexuales y monjas desaparecidas en extrañas circunstancias encuentran en él un lugar donde ocultarse unos momentos, mientras la acción sigue su curso. Es importante considerar, por otra parte, la escasa presencia de banda sonora en este espectáculo fragmentario, circunstancia que puede muy bien considerarse un acierto, puesto que potencia mucho más el valor de la palabra, de la comunicación verbal, al mismo tiempo que desarrolla una mayor interacción entre actores y espectadores. Sólo en contadas ocasiones se introduce una estrofa cantada por algún personaje y, en cambio, en la mayoría de las microhistorias dramatizadas las voces de los actores se combinan con los suspiros, los gemidos y los susurros, los golpes en la puerta y los sonidos que inevitablemente llegan del exterior. No en vano los lugares dramáticos no convencionales se caracterizan como espacios vivos, contaminados por los ruidos que irrumpen en la obra dramática con sus matices de realidad, como se manifiesta en el Hotel Casa Romana, escenario atípico, situado en el centro de Sevilla, donde los sonidos generados por el tráfico y los murmullos del público que se traslada por los pasillos forman parte también de esta original puesta en escena.

Pero, sin duda, el protagonismo del espectáculo lo asume el personaje, encarnado en el cuerpo del actor, cuyo espacio reclama la atención de los visitantes-espectadores. Así entre un variopinto desfile de tipos urbanos, destacan novias y novios que pasaron por el altar, amantes de una noche, clérigos de dudosa moral, prostitutas, miembros de un comando terrorista, huéspedes intelectuales, vendedores ambulantes de mercancía sexual, matrimonios que buscan un aliciente erótico en su relación, padres preocupados por una buena educación sexual para sus hijos y ángeles de la guarda, que se sienten obligados a abandonar sus tareas ante la crisis y las medidas que apuntan un recorte de personal. En la puesta en escena cada uno de ellos se revela como un ente de ficción con fisonomía propia, marcada en ocasiones por el color de su indumentaria. Así, el blanco aparece asociado al mundo de los sueños y de la irrealidad, como se manifiesta en el ángel de la guarda que protagoniza “Dulce compañía”, de Juan Carlos Rubio, en el amante asesinado que hace acto de presencia en “Post Romeo y Julieta”, de Carlos Álvarez Osorio, o en las enigmáticas mujeres que evocan un mundo sutilmente onírico en “¿No te vas a acostar?” de Manuel Mora. El color rojo y el negro, asociado sobre todo a las prendas interiores femeninas, se identifica, por otra parte, con la pasión, con el erotismo, con el desco carnal, como se manifiesta en “El ménage à trois”

de José Moreno Arenas, “Perversión sexual en Sevilla”, de Antonio Rojano o “Islas” de Antonio Álamo. Sin duda, la labor de Alfonso Zurro es en este sentido fundamental, puesto que añade algunos códigos visuales significativos que no se apuntan en el texto dramático, integrado por las 25 minipiezas que, en un grado de síntesis extrema, condensan la trama y simplifican e incluso eliminan las acotaciones escénicas.

Esta circunstancia le concede mayor libertad al afrontar la puesta en escena y constituye todo un reto poder rellenar los huecos que el texto dramático minimalista le muestra a modo de desafío. El papel de los actores es también crucial, puesto que deben potenciar el lenguaje gestual, corporal, para lograr comunicar con mayor precisión el mensaje que se despliega tras la densidad semántica que entrañan las minipiezas. Dicha tarea adquiere mayor peso si se considera que las representaciones en espacios no convencionales requieren actores sagaces que desarrollen técnicas de improvisación, como se manifiesta en la propuesta escénica de Alfonso Zurro, donde los alumnos y ex-alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Sevilla asumieron el reto de representar cada pieza mínima más de 40 veces, mostrando sin duda sus grandes cualidades dramáticas: “...el acto durará desde las 19:00 hasta las 24:00 h. Cinco horas para pasar de una habitación a otra... Por lo que cada obra se representará más de 40 veces...” (2010: 2).

Sin duda, la colaboración entre director y actores fue fundamental al transformar las 25 obras escritas en texto espectacular, sobre todo si se considera que se enfrentaban a una puesta en escena que contaba con pocos recursos económicos y fueron los propios actores los que asumieron en algunas minipiezas tareas de iluminación y de atrezzo. Por otra parte, si, como bien señala Fernando de Toro (1997: 52), la labor de dirección se asemeja a la de “un escultor”, que modela, altera, matiza, completa, Alfonso Zurro, se permitió cincelar algunas minipiezas, que se vieron sensiblemente alteradas en el proceso de transcodificación, haciendo más explícito, en ocasiones, el erotismo insinuado en el texto escrito. Así, por ejemplo, en “El mènage à trois”, de José Moreno Arenas, las dos señoritas, las dos prostitutas, nunca aparecen en escena. A través del diálogo del hombre, del cliente, con el policía, que le acusa de atentar contra la ley paritaria, se revela que permanecen escondidas en el cuarto de baño. La ausencia de los dos personajes femeninos, sin embargo, es significativa, evocando en cierta forma a la sugerente obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Esta circunstancia es sensiblemente alterada en la puesta en escena de las 25 obras el día mundial del teatro. Alfonso Zurro opta por darles corporeidad y así las dos mujeres permanecen todo el

tiempo en escena, echadas sobre la cama con sugerente lencería y posturas provocadoras, interrumpiendo la conversación entre el policía y el protagonista con la letra de una canción española, “El beso”. De la misma forma, el juego de seducción, que sutilmente se apunta en el texto de Javier García Teba, “Madera de chorizo”, alcanza un mayor desarrollo cómico-erótico al cambiar al personaje de la anciana, que se aloja en la habitación del hotel, por una mujer joven que con sus insinuaciones sexuales logra seducir al ladrón. Para lograr dicho objetivo en la puesta en escena se introduce un breve y picante diálogo:

*MUJER. ¿A que podemos hacer otra cosa?*

*CHORIZO. Muchas...*

*MUJER. ¡Mira qué camita tengo!. Y yo solita...*

*CHORIZO. ¿Tú, sola...?*

Incluso, en ocasiones, para reforzar el erotismo que aparece sutilmente apuntado en el texto escrito, sólo basta añadir unas palabras, evocadoras de un inocente juego infantil para concluir, en la puesta en escena, las situaciones disparatadas en las que se ven envueltas varias parejas que aparecen escondidas en la habitación de un hotel. Así se manifiesta en la minipieza de Antonio Álamo, que lleva por título “Islas”:

*PAULA. Cariño, ¿sales?*

*(Silencio.)*

*Vamos a hacer una cosa. Voy a contar hasta diez. Te voy a buscar y voy a apagar la luz. (Apaga la luz y comienza a contar.) Uno...dos.*

Todas estas microhistorias constituyen fragmentos, momentos puntuales vividos por personajes que dejaron su huella dramática en cada una de las habitaciones. Y así el hotel “Casa Romana” se transforma en un espacio donde se desarrollan las confidencias, donde se desnudan las intimidades, donde afloran los más oscuros secretos. Y aunque predominan las comedias y se da prioridad a las escenas de sexo, de seducción y de erotismo, también se revelan algunos dramas, protagonizados por personajes que se debaten entre la soledad y el miedo a vivir; incluso se apuntan escenas de metateatro y algún vendedor ambulante ocupa una habitación de hotel para vender una singular mercancía, esclavos sexuales, al asombrado público que se reúne para contemplar el espectáculo, como se manifiesta en la minipieza de Alfonso Rubio, “Esclavos”, cuya puesta en escena se desarrolló en la 206:

VENDEDOR. ¡Bienvenidos al hotel Casa Romana!

A continuación vamos a ofrecerles una serie de productos para que no olviden la estancia en este lugar. [...]

Miren están sanos y son muy obedientes. Acérquense y tóquenlos... Él sabe trabajar en el campo y en la casa [...] Ella no sabe hablar su idioma pero puede aprenderlo si ustedes quieren. Es buena esposa y sabe cocinar, limpiar, coser... [...] ¿Quieren pasar al baño y probarlos tranquilamente?

La labor del público en el espectáculo trazado por Alfonso Zurro se revela en este sentido fundamental. Así lo manifestaba en una nota de prensa publicada en *El Correo de Andalucía* cuando señalaba que el hecho de trasladar el escenario al Hotel Casa Romana implicaba afrontar la idea de que “el teatro no es sólo un espacio”, puesto que “la magia del teatro se produce con un solo actor y un espectador que quiera verlo” y en esta ocasión, para conmemorar el Día Mundial del Teatro en el año 2010, se ofrece “un escenario sugerente, donde el público se integra y se hace partícipe de cada representación” (2010)<sup>143</sup> Sin duda el dramaturgo y director salmantino, sevillano de adopción, afrontó un reto importante, que se suma a su dilatada trayectoria dedicada al teatro. El éxito de público y de crítica, como se puso de manifiesto en los diarios de la ciudad hispalense, *El País*, *El Correo de Andalucía*, *Diario de Sevilla*, cumplió con las expectativas que generaron su proyecto, una iniciativa original, una apuesta por festejar el teatro de una forma lúdica e innovadora.

No hay que olvidar, por otra parte, su interés por rescatar el teatro breve andaluz y su apuesta por integrar en un mismo espectáculo varias minipiezas. Así se manifiesta en la puesta en escena de su original “retablo”, *Los siete pecados capitales* (2004)<sup>144</sup> y en la titánica empresa de hilvanar piezas minúsculas conformando un espectáculo global, *60 obras de un minuto* (2006)<sup>145</sup>. Este último espectáculo constituye un precedente significativo de las 25 obras que se representaron en el Hotel Casa Romana, puesto que también se gestó para conmemorar el Día Mundial del Teatro en Sevilla y le caracteriza su perfil innovador, tanto en la puesta en escena, como en la edición de las

<sup>143</sup> La autora de dicha nota de prensa, Amalia Bulnes, realizó una atinada reflexión sobre la significativa aportación de Alfonso Zurro al panorama escénico sevillano, evocando, en este sentido, su original montaje *60 obras de un minuto* (23/03/2010).

<sup>144</sup> La novedad y la experimentación han caracterizado la trayectoria de Alfonso Zurro como director, como se revela en la puesta en escena de *Los siete pecados capitales*, cuyo análisis abordé hace varios años. En dicho espectáculo, como en otros que jalonan significativamente su laboriosa tarea, se hace presente su interés por los proyectos donde existe el riesgo y el atrevimiento (Orozco Vera, 2007: 431-443).

<sup>145</sup> Carmen Itamad Cremades Romero (2011) afronta con acierto el análisis de la puesta en escena de *60 obras de un minuto*, poniendo de manifiesto la singular aportación de Alfonso Zurro al reunir en un espectáculo piezas de extrema brevedad y hacer uso de un escenario que se aleja de los cánones tradicionales.

obras. De este modo, las *60 obras de un minuto* se reunieron en una especie de legajo atado con un cordón rojo, original envoltorio donde las diferentes micropiezas aparecían numeradas e independientes. De la misma forma las *25 obras*, llevadas a escena en el año 2010, se presentaron con idéntica disposición, pero esta vez se guardaron en una especie de carpeta o de archivador de pequeñas dimensiones, que trasladaba a la portada la imagen que aparecía en el programa de mano que se entregó al público el día del estreno.

Su original reivindicación del teatro breve y su puesta en escena cabe también relacionarla con otros retos asumidos en Madrid por directores y dramaturgos que desarrollaron un proyecto, en noviembre de 2009, que cristalizó bajo la denominación de “Teatro por dinero”. Un antiguo prostíbulo, espacio cedido por la asociación Triball, con 13 habitaciones constituyó el escenario donde se representaron 13 obras breves, que versaban sobre el tema de la prostitución, para grupos de menos de 6 personas, alcanzando a representarse hasta un total de 20 veces al día. El éxito de dicha propuesta permitió darle continuidad, al abrir de forma permanente un espacio e introducir otros temas de actualidad como hilo conductor de la reflexión dramática, al mismo tiempo que se ofrece al espectador la oportunidad de elegir las obras en las que está interesado y el precio que está dispuesto a pagar, ya que cada sala tiene una tarifa individual.

La innovadora propuesta de Alfonso Zurro hasta el momento no ha tenido continuidad en el panorama teatral de Sevilla, aunque resulta significativo reseñar el homenaje que le rindió el XI encuentro convocado por el “Salón Internacional del Libro Teatral”, que se celebró en la capital hispalense, en noviembre de 2010, al poner en escena gran parte de las 25 minipiezas que integraron el espectáculo coral trasladado al Hotel Casa Romana. Probablemente su trayectoria futura continúe jalonada por trabajos experimentales y pioneros donde, como en esta ocasión, profundice en los retos que ofrecen para la escena de este tercer milenio los espacios de representación no convencionales, las originales estrategias del hiperdrama y, en última instancia, nos invite a experimentar el teatro como un juego, una fiesta donde se refleja la vida, con su toque de tragedia y de drama, pero también de goce, de erotismo, de sensualidad y de diversión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2010) *Día Mundial del Teatro. Sevilla 2010*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- AUGÉ, Marc (1992). *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- CREMADES ROMERO, Carmen Itamad (2011). "Causa y efecto del minimalismo escénico en 60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces". En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 455-467. Madrid: Visor Libros.
- DEEMER, Charles (1996). "Hyperdrama and Virtual Development. Notes on Creating New Hyperdrama in Ciberspace". *Theatre Central Presents*, September, I.3 (<http://www.ibiblio.org/cdeemer/virtdev.htm>)
- LAITANO, Bernardette (2007). "Espacios no convencionales de teatro". *El País Digital*, Montevideo-Uruguay, 4-VIII ([http://www.elpais.com.uy/suple/sabadoshow/07/08/04/sshow\\_295674.asp](http://www.elpais.com.uy/suple/sabadoshow/07/08/04/sshow_295674.asp)).
- MARÍN VIADEL, Enrique (2007). "Si el público no acude al teatro, el teatro busca al público. Experiencias de café-teatro en Cheste (Valencia)". En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), 387-397. Madrid: Visor Libros.
- OROZCO VERA, María Jesús (2007). "El teatro breve y la puesta en escena: *Los siete pecados capitales*, espectáculo dirigido por Alfonso Zurro". En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), 431-443. Madrid: Visor Libros.
- TORO, Fernando de (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- ZURRO, Alfonso (2010). "Presentación". En *Día Mundial del teatro. Sevilla 2010*. Sevilla: Junta de Andalucía / Consejería de Cultura.



**MUJERES EN SUS CAMAS/EMAKUMEAK IZARAPEAN (2007)**  
**DE TANTTAKA TEATROA: EROTISMO Y MUJER EN EL SIGLO XXI**

Nerea ABURTO GONZÁLEZ  
*Grupo de Investigación del SELITEN@T*  
nerea.aburto@gmail.com

Las mujeres han sido durante siglos las protagonistas silenciadas de las manifestaciones literarias del erotismo. Su presencia en la literatura, tanto como creadoras como protagonistas, ha sido relegada hasta bien entrado el siglo XX a un simple papel de sujeto pasivo, digno de ser alabado y deseado, pero al que se le ha negado la posibilidad de dar rienda a sus propios instintos y, mucho más, de contarlos.

En 1996, Eve Ensler revolucionó el panorama teatral y feminista con el estreno de *Monólogos de la vagina*, una obra con la que la voz erótica femenina cobraba un claro protagonismo y que parecía representar en escena la culminación de lo que en el siglo XX había supuesto la liberación sexual de las mujeres.

En el siglo XXI, sin embargo, la evolución natural de lo que en el siglo anterior supuso la ruptura con siglos y siglos de represión sexual resultó ser, en la escena española, la propagación de una serie de espectáculos articulados en torno a monólogos, al estilo *Club de la Comedia*, en los que el objetivo principal era hacer humor a partir de tópicos acerca de los hábitos y rutinas, no solo sexuales, que diferenciaban y enfrentaban a hombres y mujeres.

En este contexto (y, sin embargo, ajeno a él) surgió *Mujeres en sus camas*, espectáculo producido y estrenado<sup>146</sup> por Tanttaka Teatroa en 2007, bajo la dirección de Mircea Gabilondo<sup>147</sup>.

Tanttaka es una compañía estable con veintiocho años de trayectoria y más de 30 producciones teatrales en su currículum, además de ser la responsable de la obra más taquillera del teatro vasco: *El florido pensil*, que fue estrenado en 1996 y se repuso en 2006. A lo largo de todo este tiempo, ha recibido numerosos premios y reconocimientos

---

<sup>146</sup> La versión en castellano se estrenó el 5 de marzo de 2007 en el Teatro de la UPV en Eibar (Guipúzcoa). La versión en euskara se estrenó el 6 de marzo de 2007 en el mismo lugar.

<sup>147</sup> En este trabajo solo se aborda el análisis de la versión en castellano del espectáculo.

entre los que destacan: el Premio MAX a la Mejor Adaptación teatral por *El florido pensil* en 1999 y el Premio Donostia de Teatro<sup>148</sup> otorgado a *Mujeres en sus camas* en 2008:

*La trayectoria del grupo Tanttaka se define por su heterogeneidad. Efectivamente, hemos saltado de un género a otro, desde la comedia musical hasta el drama naturalista, de forma voluntaria y siguiendo los impulsos que marcaban dos parámetros que para nosotros son consustanciales al arte teatral: nuestra propia identificación con los proyectos presentados, y el interés del público. Así, siempre hemos procurado que los montajes de Tanttaka, tuvieran "algo que decir" desde nuestra identidad como grupo estable, y que se lo dijese a la mayor cantidad de público posible, huyendo tanto de la vena más puramente comercial de este arte, como del enrevesamiento conceptual en el que, desgraciadamente, ha caído en muchas ocasiones el teatro de nuevas tendencias. Es el nuestro un teatro con cierto mensaje, con densidad de emociones, que busca más la poesía que la pura prosa, que pretende siempre mantener el interés del espectador y envuelto en una presentación técnica de calidad. El toque de Tanttaka (Dossier, 2007).*

*Mujeres en sus camas* surgió a partir de una idea de Fernando Bernués "quien pensaba hacer algo con mujeres y sexo" (Dossier, 2007), y la compañía, fiel a su forma de trabajar a partir de "textos no teatralizados, adaptaciones de novelas o materiales no escritos directamente para el teatro" (Dossier, 2007), recogió, en esta ocasión, cerca de 350 testimonios reales de mujeres de todas las edades<sup>149</sup>, a las que se les planteaban dos preguntas: "¿Qué te ha sucedido y te hubiera gustado que no pasara?" y "¿Qué quieres que pase y (todavía) no ha sucedido?", que sirvieron de base para la construcción del espectáculo.

El resultado, en palabras de sus autoras, Mircia Gabilondo<sup>150</sup> y Lourdes Bañuelos<sup>151</sup>, es "un espectáculo para hablar de sexo, de la vida sexual de las mujeres. De los anhelos, las fantasías, las frustraciones, secretos y deseos de las mujeres en sus camas" (Dossier, 2007).

<sup>148</sup> Premio que conceden el Patronato Municipal de Euskera y Donostia Kultura al mejor espectáculo en euskara representado en San Sebastián el año anterior.

<sup>149</sup> "Se recogieron aproximadamente 350 testimonios en las provincias de Araba, Bizkaia, Gipuzkoa y Nafarroa. Y los testimonios fueron de mujeres de todas las edades, procurando una proporcionalidad de los tramos de edad: de 16 a 25 años, 25-35 años, 35-45 años, 45-55 años y más de 55 años" (extraído del Dossier de Prensa de *Mujeres en sus camas*).

<sup>150</sup> Mireia Gabilondo (Bergara, 1965): Autora y directora de *Mujeres en sus camas*. Trabaja como actriz, guionista y directora tanto en televisión como en teatro.

<sup>151</sup> Lurdes Bañuelos (San Sebastián, 1964): Autora, junto con la anterior, de *Mujeres en sus camas*. Licenciada en Periodismo por la Universidad de Navarra y Máster en Dirección de Cine por la Northern School of Film&Television (U.K.), ha trabajado, sobre todo, en cine y televisión.

Y efectivamente, en *Mujeres en sus camas* se habla de sexo; sin complejos. Se habla de sexo con y sin amor, con compromiso o mentiras, de sexo prohibido, de la ilusión por el sexo, del sexo a solas, del sexo que quedó en el olvido, de las edades del sexo. Pero se habla también, y esto es muy importante, de mujeres. Porque “la voz erótica de la mujer ha permanecido muda a través de más de treinta y cinco siglos de literatura” y sólo “en las últimas décadas (ésta) ha estallado sin complejos y se ha multiplicado, de modo que estamos por fin penetrando en la perspectiva afrodisíaca femenina. Hay un número no despreciable de escritoras que, habiendo conquistado los derechos del *erasta*, “enseñan” a otros hombres y mujeres su camino de la sexualidad” (Morales, 2005: 28).

De la misma manera, Tanttaka Teatroa consigue, con este espectáculo, dar la voz a las mujeres para que hablen de su sexualidad, de su concepción de lo erótico, sin necesidad de enfrentarlas a nada o a nadie. En *Mujeres en sus camas*, las mujeres son las protagonistas de sus propias vidas y las únicas dueñas de su sexualidad. Por fin, la mujer aparece como poseedora del control de su propio cuerpo, en oposición a siglos y siglos de represión religiosa, cultural y social que la relegaba a su papel de madre y esposa. Por fin, la mujer puede hablar.

En una de las escenas de *Mujeres en sus camas*, se recogen unas palabras de la obra de Nancy Friday, *Mi jardín secreto*:

*Desde los tiempos de Adán, los hombres de han dado la vuelta sobre su lado de la cama, encendido un cigarrillo y preguntado: “¿En qué estabas pensando? Y la mujer ha respondido: “En nada”. O las más descaradas: “En ti”. ¿Cómo pueden los hombres haberlas creído, realmente, durante tanto tiempo?*

Por otra parte, Eve Ensler, en la introducción a sus *Monólogos de la vagina*, decía hablando de la misma:

*Digo la palabra en sueños. La digo porque se supone que no debo decirla. La digo porque es una palabra invisible...una palabra que suscita ansiedad, incomodidad, desprecio y asco. La digo porque creo que no decimos aquello que no vemos, no reconocemos o no recordamos. Aquello que no decimos se convierte en un secreto, y los secretos a menudo crean vergüenza, miedo y mitos. La digo porque quiero sentirme cómoda algún día diciéndola, no avergonzada y culpable (Ensler, 2000: 19 y 20).*

Esta recurrencia al silencio, al que se ha sometido a las mujeres a lo largo de los siglos, sobre todo, en lo referente a su sexualidad, aparece en forma de metáfora al

inicio del espectáculo *Mujeres en sus camas*, cuando el escenario está a oscuras, mientras empiezan a sonar los primros versos de *Pasión*, una composición de Rodrigo Leão, interpretada por Lula Pena, que sirve de *leit motiv* de la obra, y que se utilizará para dividir los actos. Poco a poco, se van abriendo puntos de luz que resultan ser ventanas, delante de las cuales aparecen las protagonistas, que bailan al son de la canción. Las ventanas son la metáfora de estas mujeres que se abren a nosotros, que asumen su papel de amantes, de seres entregados al Eros y surgen de la oscuridad a la que su sexualidad ha estado sometida a lo largo de los tiempos.

En *Mujeres en sus camas*, las cinco protagonistas del espectáculo son las mujeres de una misma familia: la abuela, la mujer y tres hijas que van a ser la muestra de las diferentes sexualidades femeninas que confluyen en este siglo XXI, en el que conviven aquellas que nacieron en el inicio del siglo pasado y las que lo hicieron al fin del mismo.

Por una parte, se encuentran las hijas, que viven su sexualidad de manera plena y consciente, aunque, no por eso, exenta de problemas. Las tres son fruto del Mayo del 68, del *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, de la revolución feminista, de los anticonceptivos, de la liberación de la mujer; en definitiva, son dueñas de su sexo y han hecho de Eros su aliado y su compañero, aunque éste no siempre les favorezca.

Leire, la más joven, interpretada por Aitziber Garmendia, sufre porque su novio le pide más romanticismo, más poesía y menos obsesión por el sexo, que ella entiende como algo natural y como expresión lógica y sumamente placentera de su amor y atracción hacia él:

*Yo creo que le quiero, ¿eh?, porque me lo paso super bien follando con él. [...]] Es que le quiero un montón, pero él no puede entender esto. Me dice que le utilizo, que cada vez que le llamo es para follar con él. Yo le digo que no, que si él quiere, que chico, que sólo quedamos y chico, algún paseillo ya daremos. (Ríe.) Hombre, le miento. [...] Yo lo que quiero es besarle, tocarle, que él me toque a mí y esas cosas tan bonitas. [...] Él ¿qué quiere? ¿Qué no follemos? ¿Y eso por qué?<sup>152</sup>*

Su hermana mediana, papel interpretado por Sara Cózar, sin embargo, en una relación en la que parece sentir y compartir algo nuevo y diferente a las veces anteriores, sigue optando por no comprometerse, por echar a su amante de la cama y no

<sup>152</sup> Las citas referentes al espectáculo han sido extraídas directamente del mismo.

dar así una oportunidad a lo que podría ser. Esta vez, sin embargo, esa opción no parece hacerla del todo feliz:

*Siempre he vivido sola, nunca he tenido la necesidad de instalarme en la vida de nadie ni he querido que nadie se instale en mi vida más que por el tiempo necesario. Llevo follando desde los 17 años; he follado con hombres, con hombres casados, mujeres...Una vez me enamoré de un transexual.[...] Yo no creo en la pareja, creo en el deseo, creo en el espíritu santo, creo en el amor.*

La hermana mayor, personaje interpretado por Beatriz Martínez de Antoñana, sufre uno de los males más extendidos en el siglo XX en materia amorosa, y que en el XXI sólo la crisis parece estar aplacando en alguna medida: los desencuentros amorosos, la infidelidad, y el desengaño que terminan desembocando en la separación y el divorcio:

*(Lee.) Sexo pobre. El camino del sexo pobre debe de ser el más fácil porque es el más transitado. Por él anda mucha gente, durante años, haciendo el amor una vez a la semana o al mes. Incluso conozco parejas que en lugar de andar por él, hace años que permanecen paradas: sin sexo, ni ilusión de presente ni proyecto de futuro, pero juntos para no ir a ningún sitio. Empezaron hace muchos años, se acoplaron más o menos bien, pasaron la fase pasional, vinieron los hijos, el trabajo y las preocupaciones, con ellas, entraron en una sexualidad que fue languideciendo hasta conducirles al conformismo. (Deja de leer.) Soy un armario empotrado.*

Y, por otra parte, la madre y abuela, mujeres del siglo XX que, como tales, han vivido, durante gran parte de su vida, el reconocimiento de su sexualidad con miedo y recelo.

El personaje de la madre, interpretado por Teresa Calo, muestra una imagen un tanto ingenua, aunque optimista y satisfecha respecto a su vida sexual, incluso aunque reconozca no haber experimentado nunca lo que es un orgasmo de verdad:

*¿Que el sexo es complicado? A mí no me ha dado ni un quebradero de cabeza. Yo grito como la que más, yo me río, lloro. Hago todo lo que hay que hacer. (Pausa.) Yo siempre finjo. Siempre...Bueno, el orgasmo quiero decir. [...] Mi marido no tiene ni idea de que finjo. [...] Pero bueno, yo a mi manera disfruto, ¿eh? Y mucho. Yo soy una mujer muy pasional, muy ardiente. Solo me falla el final: el orgasmo, oye, ¡que no llego! Y no me quiero morir sin saber lo que es un orgasmo de verdad.*

Finalmente, la abuela, interpretada por Pilar Rodríguez, es una mujer de comienzos del siglo XX que choca en lo que se refiere a su experiencia sexual con sus

nietas e hija, pero que es, a su vez, una mujer serena y que se siente bien consigo misma:

*Hace siete años que murió mi marido. Me casé con 21 años y no he conocido más hombre que mi marido. Ni conoceré, porque no los quiero ni pintados. Julián era un buen hombre, pero lo que yo he pasado... 47 años casados, que se dice rápido, 5 hijos, 3 abortos... ¿Sexo? Anda, anda, anda... Por favor... El día que tocaba... ¡solo de pensarlo se me pone una cosa aquí...! Que no, que no... que no ha sido lo mío. A mí, oye, vamos a merendar, o bailar, que me ha gustado toda la vida, dar un buen paseo, o reirme, lo que yo he disfrutado riéndome... ¡Qué carcajadas! Pero lo otro no. ¡Ni hablar!*

Una vez hechas las presentaciones, los cinco personajes se acercan al borde del escenario y, desde allí, siguen hablando, en esta ocasión, de la masturbación. Nuevamente, cada una de ellas presenta una singularidad que permite al espectador identificarla con las mujeres reales, de carne y hueso, pertenecientes a la misma franja de edad. Curiosamente, la abuela, la única que vive su sexualidad desde la soledad, reconoce no haberse masturbado nunca y confiesa no haber sentido nada parecido a lo que confiesan sus nietas, a no ser que cuente “ese pequeño infarto que tuve una vez”. La madre tampoco, “aunque no es que me parezca mal, ¿eh?” y la hija mayor, por su parte, no puede hacer nada más que constatar que hace años que su cuerpo no siente nada, exactamente los mismos años que su matrimonio viene haciendo aguas.

No será hasta la última escena cuando las cinco se vuelvan a juntar, en esa ocasión, para dar final a las tramas, cuyo valor narrativo no va más allá de la necesidad de enmarcar lo verdaderamente importante: la manera de vivir la sexualidad de cada una de estas mujeres, representantes, a su vez, como se viene repitiendo, de las mujeres de carne y hueso del siglo XXI.

¿Y los hombres? En este espectáculo no participa más que un actor, Asier Hernández, que representa diferentes papeles. Él es el psicólogo, el amante, el marido o el confesor, entre otros. Él es quien acompaña a las cinco actrices en la búsqueda que cada una de ellas hace del amor, de la satisfacción sexual, de la plenitud, en definitiva, de la felicidad, porque “el erotismo, en cuanto tal, implica (pues) mucho más que la simple satisfacción de los sentidos. Arrastra toda la compleja red de emociones en las que está atrapado el corazón humano” (Fernández, 2007: 14). Y su presencia es inevitable, porque “hay en el desarrollo del erotismo un camino de dignificación, de comprensión de las características del otro y de igualdad entre el hombre y la mujer” (Morales, 2005: 19).

Las protagonistas de *Mujeres en sus camas* tienen siempre presente al otro: al novio, al amante, al marido infiel, al marido de siempre e incluso al muerto. Porque, en palabras de Francesco Alberoni (1986: 90): “El verdadero erotismo sólo es posible cuando cada uno trata de comprender al otro, logra ponerse en su lugar y hacer propias sus fantasías. Por eso, en Occidente, el erotismo sólo comienza ahora”.

Esta mención al erotismo en sus coordenadas occidentales tiene también su reflejo en *Mujeres en sus camas*, donde la presencia de la religión, base fundamental de la cultura occidental, es importante en el desarrollo de la trama que tiene como protagonista a la abuela. En una de las escenas, ésta confiesa, a la vieja usanza, de rodillas delante de un confesor, haber vivido toda la vida en pecado, porque no quería a su marido, lo que supuso para ella que el sexo fuera un tormento.

Y en contraposición a esta escena, la siguiente está protagonizada por la pequeña de las hijas en una clase de Tai-Chi. Frente a la oscuridad y negrura de la primera, ahora la luz y el color blanco dominan el escenario. Oriente se opone y gana a Occidente. El erotismo femenino ha evolucionado en los últimos cien años y frente a la represión, el miedo y la insatisfacción por el amor no consumado de la abuela, la nieta diseña, libre y placenteramente, su propio “juego del viento y la luna”. Hay algo, sin embargo, que no cambia. Quien ama, sufre. Pero también sueña.

Gran parte del interés de *Mujeres en sus camas* reside en el hecho de haber contado con testimonios reales de mujeres de todas las edades, que, de manera escrita, respondían libremente y daban rienda suelta a sus fantasías. El espectáculo recoge parte de estos testimonios en forma de vídeo, en blanco y negro, que se proyecta en un almohadón que sostiene el actor de la obra. Estos testimonios de “carne y hueso” dan paso a una escena en la que las cinco protagonistas duermen entre sábanas y almohadas blancas, a la vez que suena el *Ave María* de Schubert. Una vez más, el teatro da la voz a las mujeres y deja que estas destapen sus más secretos deseos, rompiendo con años y años de silencio involuntario.

En la escena, una a una, van despertando y abren paso a sus fantasías, en las que, lejos de la identificación de la mujer con la Virgen a la que canta el *Ave María*, dan rienda suelta a sus más húmedos pensamientos.

La primera es la hija mediana, que transporta al espectador a la prehistoria, “donde sólo se gruñe” y el sexo es directo, brusco y “milenario”.

La madre, sin embargo, habla de otros placeres, mientras se da crema y colonia por el cuerpo. En su caso, el romanticismo y la sensualidad llegan de la mano de los

actores clásicos del cine norteamericano y del frutero, quien le recuerda enormemente a Clark Gable y con quien terminará teniendo un *affaire* en una escena posterior.

La hija pequeña hace un nuevo salto atrás en la historia y sueña con la Edad Media, en la que un trovador le canta versos y la ama con las palabras, mientras ella, a quien el cinturón de castidad se lo “ha quitado” el herrero, se excita pensando en castillos, celdas, mazmorras y armaduras.

La hija mayor, sin embargo, vive su fantasía en la guerra, huyendo de un soldado que finalmente la encuentra en la habitación en la que se refugia. Él termina bajando la pistola y se besan y abrazan, entre los estruendos de las bombas y las ráfagas de metralla. Es la fantasía de “amar en tiempos revueltos”, la que más claramente expresa la necesidad de sentirse vivos y que nos arrastra el erotismo. La abuela, por su parte, no tiene ganas ya de fantasías y piensa que “la cama, para dormir”. Aunque no por eso deja de soñar y, de hecho, en la escena final de la obra, contratará a un acompañante para... bailar con él.

La escena termina con la proyección, en el mismo almohadón del principio, de imágenes eróticas, en blanco y negro, muchas de ellas de inicios del siglo XX.

Esta escena se contrapone a la anterior, que simulaba los testimonios reales que fueron base de la obra, por su lirismo y erotismo más sensual. Sin embargo, en la primera, las mujeres que hablan sobre sus fantasías se rien, sí, porque hablar resulta liberador y cuando uno libera sus secretos, miedos y miserias, comprueba que generalmente no lo son para tanto y, que de hecho, pueden resultar hasta risibles. Por eso, *Mujeres en sus camas* no podría explicarse sin mencionar la importancia que el humor tiene en la obra:

*Mujeres en sus camas quiere hacerse un poco con humor y un poco con la tragedia que es follar poco... o mal... o menos bien... o no tan bien como antes... o hacerlo sin saber previamente cómo nos gustaría hacerlo. Cuando esto nos preocupa no nos deja respirar hasta el fondo; nos hace discutir con nuestra pareja, nos hace creer que siempre nos falta algo y que la vida está siempre en otro lado, sea en las películas o en la cama de la vecina (Dossier, 2007).*

Prácticamente todas las escenas, a excepción de las que protagonizan la hermana mayor (cuya historia de un matrimonio fallido es, sin duda, la más trágica) y alguna protagonizada por la abuela, contienen claros elementos humorísticos que son también una señal de identidad del teatro de Tanttaka y que permiten al espectador observar desde la distancia aquello que habla más directamente de su interioridad.

Por otra parte, son numerosos también los elementos que contribuyen a crear el clima de sensualidad que puede encontrarse en *Mujeres en sus camas*; elementos que forman parte del atrezzo de los imaginarios eróticos de las mujeres (y hombres) del siglo XXI y que, aquí, forman parte de la escena.

La música, por ejemplo, resulta fundamental en el espectáculo y compone una auténtica banda sonora que, con la ya mencionada canción *Pasión*, de Rodrigo Leão, como hilo conductor, se amolda perfectamente a los diferentes imaginarios eróticos que se representan. De esta manera, Gardel y sus boleros acompañan a la abuela, las baladas italianas suenan en la radio de la madre y las hijas pasan de las rancheras al llamado *rock radical vasco* componiendo un popurrí propio de la posmodernidad.

O el agua, símbolo erótico recurrente en prácticamente todas las culturas, que, en forma de lluvia, ambienta la escena del reencuentro entre la hija mediana y su “gachupino”, o que moja los cuerpos del soldado y la hija mayor en la fantasía de ésta. Al fin y al cabo, “Afrodita, diosa del Deseo, surgió desnuda y, surcando las olas en una venera” (Fernández, 2007: 13).

Y claro, las camas, que, aunque no sean imprescindibles en el acto amoroso, esconden entre sus sábanas y almohadones la mayor parte de los secretos referidos a la sexualidad y el erotismo.

En definitiva, *Mujeres en sus camas* supone en su conjunto una delicia para los sentidos que se ven halagados por una escenografía delicada y sugerente, una banda sonora cuidadosamente seleccionada y unos diálogos en los que el humor mueve el resto de órganos restantes predispuestos al goce.

El espectáculo termina con los saludos de las actrices, que aparecen en escena a través de las ventanas que al inicio han abierto. Pero, en esta ocasión, es el actor que ha encarnado las diversas figuras del hombre en el espectáculo, quien va abriendo cada una de las puertas-ventanas para que vayan entrando por cada una de ellas una de las actrices. En este último juego estético, el hombre, que en su representación histórica es quien ha reprimido la sexualidad activa y protagonista de la mujer, asume su papel de simple compañero y cede su puesto de amante activo y confeso a las que ya, de pleno derecho, han ejercido su derecho de mostrarse tal y como son, tanto en el espectáculo como en la vida real.

*Mujeres en sus camas* ofrece, en definitiva, un retrato del erotismo femenino del siglo XXI, lejos de la parodia y el enfrentamiento entre géneros, y tiene como únicas protagonistas a las propias mujeres. Mujeres que hablan al mismo tiempo de follar o

hacer el amor. Que pueden renunciar al acto sexual, pero no a la ilusión de volver a experimentar el placer. Mujeres que sueñan con el amor, pero que no lo buscan y lo ejercen desde la libertad. Mujeres que sufren y dudan, pero que también gozan. Mujeres del siglo XXI que, en este espectáculo, han cobrado personalidad y han representado en escena los distintos cielos, e infiernos, que se esconden entre sus sábanas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco (1986). *El erotismo*. Barcelona: Gedisa.

DOSSIER de Prensa de *Mujeres en sus camas* (2007).

ENSLER, Eve (2000). *Monólogos de la vagina*. Barcelona: Planeta.

FERNÁNDEZ DÍAZ, M.<sup>a</sup> Carmen (2007). *Las caras de Afrodita. Pasado y presente del erotismo femenino en la literatura francesa, española y portuguesa. XVIII Premio de Ensayo Becerro de Bengoa*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

GARCÍA LARA, Fernando (2000). "Sucintas apostillas al erotismo literario español". En *Erotismo y literatura*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), 51-60. Jaén: Universidad de Jaén.

MORALES, Gregorio (2005). "El juego del viento y la luna. El erotismo en la literatura". En *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Remedios Sánchez García (ed.), 11-44. Granada: Universidad de Granada.

## DE LA ERÓTICA PICARDÍA A LA SENSUAL PUESTA EN ESCENA DEL ESPECTÁCULO *CÓMEME EL COCO, NEGRO* (2007)

Juan José MONTIJANO RUIZ  
*Universidad de Granada*  
jjmontijano@yahoo.es

*Hay tal fuerza en mi cariño  
que soy igual que un volcán  
todo mi cuerpo es de fuego  
cuando me doy y me dan.*

*(Número de aal apoteosis final del espectáculo del mismo título  
con letra y música del maestro Juan de la Prada)*

Muy pocos espectáculos teatrales como el que nos va a ocupar durante las próximas líneas ha conseguido divertir y sorprender por igual a tantos de sus espectadores, no sólo en lo relativo a su original configuración, sino también y, consiguientemente, en su asombrosa puesta en escena.

La compañía catalana La Cubana<sup>153</sup> puso por vez primera en escena el espectáculo *Cómeme el coco, negro*, el 3 de junio de 1989<sup>154</sup>, en el Mercat de les Flors de Barcelona, un auténtico homenaje a las antiguas compañías ambulantes de variedades arrevistadas que tanto proliferaron en la España de los años 60 a 80 muy al

---

<sup>153</sup> Los orígenes de esta compañía teatral se remontan al año 1972 cuando en el Teatro Prado Suburens de Sitges se creó el grupo de aficionados Gall Croc (Gallo amarillo), que hizo su debut ante el público con *La cantante calva*, de E. Ionesco, en septiembre de 1975. Esta compañía fue el germen de lo que finalmente sería La Cubana, representando obras como *El principito*, de A. Saint Exupery; *El Duc, Meu, Meu*, de Xesc Barceló; *Guernika*, de Fernando Arrabal; *El gran teatro del mundo*, de Calderón o *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, entre otras. Sin embargo, no sería hasta el año 1980 cuando dos de sus integrantes, Jordi Milán (su actual director) y Vicky Plana abandonasen el mencionado grupo. El nombre de La Cubana surgió porque mientras se reformaba una tienda de ropa que poseía la madre de Vicky Plana, apareció, al limpiar la fachada, el nombre de un antiguo negocio llamado "La Cubana". Como era muy sonoro y, además, implicaba aventura y poseía relación con Sitges (no debemos olvidar que durante el siglo XX muchos habitantes de esta localidad catalana marcharon "a hacer las Américas"), decidieron escogerlo para renombrar a su nueva compañía teatral, haciendo hincapié en que el teatro era una auténtica forma de entender la vida, una verdadera aventura y, por lo tanto, cuadraba a la perfección, con los objetivos que tanto Milán como Plana se marcaron.

<sup>154</sup> La obra se mantuvo en cartel durante dos temporadas consecutivas, representándose ininterrumpidamente hasta 1991 con un total de 542 representaciones y más de 531.000 espectadores, habiendo sido llevada a localidades como Sitges, Agramunt, Roda de Ter, Sant Feliú de Llobregat, Logroño, Lérida, San Sebastián, Pamplona, Ciudad Real, Toledo, Córdoba, Almería, Murcia, Jumilla, Sevilla o La Habana entre otras muchas. Su reparto original se encontraba encabezado por el propio Jordi Milán junto a Carme Montornés, Mercé Comes, Mont Plans, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, José Corbacho, Jaume Baucis, Ferrán Botifoll, Santi Millán y Xavier Tena, con música del maestro Juan de la Prada.

estilo de lo que solía realizarse bajo los entoldados metálicos de los Teatros Lido, Apolo, Capri, Cirujeda, Argentino o Chino de Manolita Chen, en el que se llegaban a incluir toda clase de números desde parodistas o imitadores a contadores de chistes, folclóricas de interminable bata de cola, cantantes melódicos, *sketches* cómicos, vedettes entradas en años carentes de toda sensualidad, etc.:

*Qué teatrero no ha tenido la tentación, alguna vez, de colocarse la mochila de plumas en la espalda y desfilar por una pasarela llena de bombillas que se encienden y se apagan. Cómeme el coco, negro es un homenaje a las compañías de cómicos ambulantes.*

*Durante las representaciones de La Tempestad, al terminar la función, teníamos que desmontar y cargar. Cansados, mojados y un poco zombis íbamos de arriba para abajo haciendo viajes, trajinando herramientas. De vez en cuando, alguien decía una gansada y siempre reíamos comentando: "¡Es ahora cuando nos tendría que ver el público!" Así nació Cómeme el coco, negro (<http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html>)*

155

Ya desde el doble juego de palabras que se imprime al propio título del espectáculo, *Cómeme el coco, negro*, y que tendrá su punto culminante cuando uno de los protagonistas del único *sketch* cómico de la obra, un hombre de color dotado de un apéndice sexual bastante potente, sea conminado por su oponente femenino para que apague su fogosidad interna, el espectador asiste divertido a todo un cúmulo de sorprendentes actuaciones que no le dejarán indiferente.

<sup>155</sup> En enero de 2006, cuando aún el grupo teatral catalán La Cubana se encontraba representando *Mamá, quiero ser famoso*, en el Teatro Novedades de Barcelona, la compañía cumplió sus 25 años. Al acabar la gira, el grupo se planteó celebrarlo con su público, que, en definitiva, es quien había hecho que la compañía existiera durante estos años... teniendo dos posibilidades: hacer un espectáculo antológico (con retazos de todos sus espectáculos) o bien reponer un espectáculo entero. Finalmente se decantó por esta segunda opción por muchas razones: *Cómeme el coco, negro*, aparte de ser uno de sus espectáculos más emblemáticos, era un homenaje a ellos mismos. Hablaba de teatro -su motivación fundamental-, hablaba de una manera artesanal de hacer teatro y hablaba de revista y *music-hall*, un género teatral -muy maltratado y casi extinguido- al que la compañía le tenía y tiene un gran cariño. De todos los espectáculos realizados, el coco es quizás el que representa y sintetiza mejor el espíritu, la forma de hacer y el talento de La Cubana. Por todo esto escogieron este espectáculo para hacer esta gira de celebración, llevándolo de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo. En el verano de 2005 montaron para el Festival de Edimburgo, una versión en inglés de *Cómeme el coco, negro*. El resultado les hizo darse cuenta de que, aunque habían pasado los años, la versión original seguía viva y totalmente vigente. Así que en 2007 decidieron recuperarla para su aniversario. Había ciertos *handicaps*: por un lado, el miedo a las reposiciones y aquel dicho de que "segundas partes..."; y por otro, que el género teatral que había inspirado el montaje -la revista y el *music-hall*- habían desaparecido, dejando un vacío de casi dos generaciones que no tenían referencia alguna. Pero todos los miedos desaparecieron después del estreno. La gente que lo veía por primera vez se sorprendía con la misma intensidad que 18 años atrás; por otro lado, los que repetían o sabían de qué iba, volvían a disfrutar del espectáculo, reviviendo lo que ya conocían y recordando un género teatral que, simplemente con alegría, música, canciones, picardía y buen humor, consiguió distraer a varias generaciones de personas con muchos problemas y penurias. El espectáculo se estrenó en Castellón e hizo una gira de dos años por todo el Estado. Se hicieron 546 representaciones y lo vieron más de 380 mil espectadores.

El origen de su argumento hacía referencia a la historia de un inmigrante que hizo “las Américas” en Cuba y de vuelta se trajo un montón de mulatas con las que formó una compañía itinerante, el denominado Teatro Cubano de Revista. Al morir el “americano”, las mulatas envejecieron, siendo sustituidas por mujeres españolas, aunque la compañía siguió su deambular por las ciudades de toda la geografía nacional (Montijano Ruiz, 2010: 853). Esta compañía, compuesta por artistas en el penúltimo escalón de su vida profesional, representa un espectáculo de revista que lleva por nombre *Cómeme el coco, negro*:

*Advertir a los más jóvenes que La Revista fue un género (hoy por desgracia casi desaparecido) muy alegre, “marchoso” y descarado, que compañías como la del Teatro Cubano de Revista, hicieron las delicias de sus padres y abuelos. Simplemente con alegría, música, canciones, picardía y dosis de buen humor consiguieron divertir y distraer a una generación de “españolitos” con muchos problemas y penurias.*

*A los no tan jóvenes y “más creditos” varias preguntas: ¿Quién no recuerda en la Fiesta Mayor de su pueblo, la actuación dentro de un entoldado de una compañía de revista? ¿Quién no ha soñado y deseado estar en los brazos de una escultural vedette, que picarona y cargada de plumas y lentejuelas, se les insinuaba desde el escenario? ¿Quién no ha tenido la tentación, alguna vez en su vida, de colocarse en la espalda una mochila de plumas y desfilarse por una pasarela con luces que se encienden y se apagan? En definitiva: ¿A quién no le gustaría revivir estos momentos? (Programa de mano original de *Cómeme el coco, negro*)<sup>156</sup>.*

Partiendo, por tanto, de este argumento, el espectáculo se conforma en torno a dos partes bien diferenciadas: en la primera, el espectador asiste asombrado a una representación de revista que ha comenzado veinte minutos antes de la hora fijada, por lo que cuando la sala se llena, el espectáculo finaliza con el consiguiente reclamo del público que ha visto cómo la representación concluía nada más ocupar sus correspondientes butacas. Esta primera parte se articula en torno a una continua sucesión de números musicales propios de revista y un sketch cómico muy en la línea de los que solían ser ofrecidos por este tipo de modalidad teatral, dentro de su vertiente más vodevilesca con juegos de palabras de doble sentido en la más pura y clásica

<sup>156</sup> La compañía estuvo formada por los actores Jaume Baucis (Moncho, Bartolomé Chipiona), Xavi Tena (Vicente Mariel), Meritxell Huertas (Piluca Sotomayor, Matilda, Pepita “la sastra”), Ota Vallés (Lulú, Amelia Palmer, Encarna “la sastra”), Meritxell Duró (Mimí Lumiere, Remedios del Río, Amparito Martí, Paloma), Eduard Alexandre (Dario, Pepe Iberia), Nuria Benet (Silvana Mangureira, Irina, Perlita Bretón, Rosita “la niña”), Alexandra González (Puri, Cecilia), Roelkis Bueno (Rogelio Edwards), José Pedro García (Mariano Luis, Amable) y Jordi Milán (D. Eduardo).

tradición que nos ha venido a marcar el género ya desde *Las Leandras* (1931), dentro de su modalidad de sainete arrevistado, con personajes populares y cercanos dotados de cierta ingenuidad y picardía.

En cuanto a la segunda, el público contempla, totalmente desconcertado, cómo los actores van desmontando paulatinamente todo el tinglado que constituye el escenario, mientras le hacen cómplice de sus rutinarias vidas, de lo que se esconde tras las bambalinas cuando cae el telón y le hacen partícipe de los dimes y diretes, envidias, rencores, celos y sinsabores que existen entre los distintos miembros de la compañía, llegando incluso a repetir, algún que otro número musical de los representados durante la primera parte<sup>157</sup> y haciendo que el propio espectador colabore en el desmembramiento de la tramoya: ya sea guardando distintos objetos, colocándose las plumas y bailando sobre el escenario imitando a las vedettes, doblando los telones o simplemente comiéndose, junto a los miembros de la compañía, un sencillo bocadillo de mortadela mientras todos se contemplan absolutamente desconcertados por el espectáculo al que están asistiendo: los actores viendo divertidos la cara del público y este, asombrado, por la clase de representación teatral a la que ha asistido sin esperarlo.

Vamos a centrar, pues, nuestra atención en la primera parte del espectáculo, concretamente en su praxis, ya que nos ha resultado bastante interesante la forma de llevarla a cabo; si bien hemos de poner de manifiesto que la simple hilvanación de los distintos números musicales<sup>158</sup> que la conforman obedece a los cánones impuestos por el género al que pertenece.

El elemento erótico, que es el que vamos a destacar dentro de esa puesta en escena, se manifiesta en torno a tres ejes vertebradores: números musicales, vestuario y sketch cómico. Veámoslos, pues, de una forma más detenida.

<sup>157</sup> Concretamente dos: "Soy minero" y "Romance de la reina Mercedes".

<sup>158</sup> Los números musicales, que componen la mencionada, parte son: "Lentejuelas y sonrisas" (apertura), "Romance de la reina Mercedes" (canción folklórica), "Una mujer completa" (*strip-tease* erótico), "¿Qué viene el coco!" (cuplé), "Violetas imperiales" (canción de época), "Las viuditas" (cuplé), "Chinatown", "El tirachinas" (maquetista), "Estudiantina portuguesa", "Rey del Molino", "Valencia" (número regional), "Soy minero" (canción española), "¡Mírame!" (cuplé), "Por la calle de Alcalá", "Yo soy la vedette" (presentación de la vedette), "Quiero volver a Río" (samba), "Madre, cómprame un negro" (charleston) y "Cómeme el coco, negro" (canción final). Hemos de advertir que la relación anterior ha sido extraída de la página que posee la propia compañía (<http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html>) y, por lo tanto, hemos de aclarar que el número "¿Qué viene el coco!" no se trata de un cuplé, tal y como menciona La Cubana, sino una rumba perteneciente a la revista *A La Habana me voy* (1948); como tampoco lo es "¡Mírame!", compuesto a ritmo de marchaíña y perteneciente a la "zarzuela cómica moderna" *Yola* (1941).

1.º *Números musicales*: como cualquier espectáculo de estas características, se recurre al manido tópico de emplear algunos de los números más importantes o afamados dentro del género. En esta ocasión, los números musicales pueden dividirse en cuatro tipos:

- a) Aquellos entresacados de míticas revistas como “Los nardos”, de *Las Leandras* (1931); “¡Mírame!”, de *Yola* (1941); “¡Que viene el coco!”, de *A La Habana me voy* (1948) o “Estudiantina portuguesa”, de *La hechicera en palacio* (1950).
- b) Los de tinte folclórico más cercanos a la propia copla que a la revista en sí, entre los que se encuentran: “Soy minero”, “Valencia”, “Romance de la reina Mercedes” o “Violetas imperiales”.
- c) Los de matiz puramente erótico como “El tirachinas”, “Una mujer completa” y “Quiero volver a Río”.
- d) Finalmente, los puramente escritos para el propio espectáculo, tanto en su número de presentación (como es el caso de “Lentejuelas y sonrisas”) y su apoteosis con la canción que da título al propio espectáculo.

La eroticidad se encuentra presente en el voluptuoso y sensual número titulado “Una mujer completa”, no sólo por lo veleidoso y cadencioso de su melodía, de hecho su autor, el maestro Juan de la Prada, la adscribe bajo la denominación genérica de “striptease erótico” y no es para menos, ya que, a medida que la artista va interpretándola se despoja lentamente de su ropa (chaqueta rosa y falda verde, ambas de lentejuelas) para quedarse completamente en ropa interior. Nótese, además, cómo la interpretación que la actriz le da al número forma parte de la sensualidad que emana el mismo, muy especialmente en cuanto a los gestos que sabe imprimirle. He aquí su letra:

*Yo sé coser y sé bordar  
y sé también un botón afirmar.  
Más si el botón, me puede estorbar  
yo sé también cómo desabrochar.  
Pues soy mujer muy femenina  
y sé querer y hacer feliz  
a cualquier hombre que se acerque a mí.  
Yo sé lavar y sé fregar*

*y a mi hombre puedo ayudar a duchar  
mas si después, en calor quiere entrar  
yo con mi cuerpo le sabré entonar.*

*Pues soy mujer muy femenina, etc.*

*Yo sé guisar y sé planchar  
y si se aburre yo le puedo ayudar,  
pues si a mi casa me va a buscar  
todo mi cuerpo yo sabré utilizar.*

*Pues soy mujer muy femenina, etc.*

*Yo sé cantar y sé bailar  
y si se aburre yo le puedo ayudar,  
pues si a la calle quiero bajar  
más de un turista yo sabré ganar.*

*Pues soy mujer muy femenina, etc.*

El segundo número sobre el que queremos detenernos es la rumba denominada “¡Que viene el coco!”, en el que la protagonista, con insinuantes movimientos no exentos de picardía algo pueril, entona una canción en la que desea que mencionado protagonista infantil la lleve en sus brazos, ya que se siente muy sola y necesita de alguien que la arrolle; situación esta que aprovecha la vedette para dejar entrever al espectador parte de las curvas que pueblan su femenina anatomía:

*¡Qué viene el coco! ¡Mamá!  
¡Qué viene el coco! ¡Mamá!  
¡Qué viene el coco! Y me llevará en sus brazos poquito a poco.  
¡Qué viene el coco! ¡Mamá!  
Y yo lo espero ¡Mamá!  
Pues a mi el coco, mamita querida, no me da miedo. ¡Mamá!  
¿A dónde me llevará si ya está loco?  
¡Ay las ganas que yo tengo, mamasita,  
que venga el coco!  
¡Qué viene el coco! ¡Mamá!, etc.  
De pequeña con el coco me asustaron  
y a su nombre yo llegué a tomar pavor.*

El elemento crótico se acentúa cuando la vedette canta la siguiente estrofa y tapa voluptuosamente sus partes más íntimas:

*Si decía que venía sollozaba  
y cerraba presurosa mi balcón.*

Y continúa cantando:

*Pero ahora que ya soy más mayorcita  
no comprendo por qué tuve tal temor,  
pues el coco es cariñoso, yo lo he visto,  
porque anoche se metió en mi habitación.*

Y como no hay Revista que se precie sin que en ella aparezca un número de viudas<sup>159</sup>, el maestro de la Prada compone un sensual cuplé con el título de “Las viuditas”, en el que tres bellas y sensuales vedettes se lamentan de la ausencia del amor en sus vidas y cómo ansiosamente desean poder encontrarlo para que calme su “fuego interno”:

*Somos las tres viuditas sin amor.  
Ningún varón nos puede resistir.  
Nuestras miradas son terribles, sí, señor; sí señor.  
Los hombres al mirarnos exclaman con terror:  
su pobre corazón se va detrás, detrás, detrás...  
Detrás de estas viuditas sin amor.*

Preste el lector atención a la pícaro letra que canta cada una de las viuditas y el doble sentido de sus expresiones, plagadas de erotismo y sensualidad, no exento, en múltiples ocasiones, de ciertas dosis de latente sexualidad:

*Yo como soy romántica a un hombre enamorado  
y en una playa atlántica mi cuerpo le entregué.  
Más cómo era estático no quiso descender  
y un chico muy simpático de sol tuvo que hacer.  
Sí, señor, sí señor, de sol tuvo que hacer.*

La siguiente estrofa es acompañada por unos voluptuosos movimientos de brazos de la propia vedette, que le otorga a la letra un sentido mucho más libidinoso si cabe:

*Con un gran violinista me quise yo casar,  
mas nunca su instrumento me quiso a mí enseñar.  
Al fin su gran secreto yo pude averiguar:  
tenía la cuerda floja y no podía tocar.  
Sí, señor, sí señor, y no podía tocar.*

<sup>159</sup> Véanse los casos del “Terceto de las viudas de Tebas”, de *La corte de Faraón* (1910), “El jardín de los suspiros” o java de “Las viudas”, de *Las Leandras* (1931) o “El adiós a la viuda”, de *La cuarta de A. Polo* (1951), por citar sólo algunas de las más célebres y significativas dentro de la historia del género que nos ocupa.

Por último, la tercera viudita nos introduce dentro del mundo taurino para darnos a entender cómo un matador de toros puede en ocasiones “fallar con el estoque”:

*Un célebre torero de mí se enamoró,  
como era tan valiente mis besos consiguió.  
Por culpa del estoque lo tuve que dejar,  
pues se le doblaba siempre al entrar a matar.  
Sí, señor, sí señor, al entrar a matar.*

Y, finalmente, las tres, carcomidas por un intenso fuego interno, esbozan alegremente al compás de su “depurada” anatomía:

*Al cuerpo de bomberos quisimos conquistar,  
a ver si nuestro fuego podían apagar.  
Ante nuestra sorpresa el primero se quemó;  
los otros asustados tocaron pirandón.  
Sí, señor, sí señor, tocaron pirandón.  
Somos las tres viuditas sin amor, etc.*

El siguiente número, en el que fijamos nuestra atención, es el denominado “El tirachinas”, figura que encarna un hombre amanerado y algo libertino, de escaso atuendo, y cuya ambigua interpretación deja entrever al espectador toda clase de especulaciones acerca de sus preferencias sexuales. De este número sobresale, sin ningún ápice de dudas, la divertida caracterización que realiza su protagonista, así como los veleidosos, provocativos e insinuantes movimientos de pelvis al compás de una sugestiva letra:

*En la China de Confucio una vez un mandarín  
se encontró con una china que al verla le hizo tilín.  
Y de aquél tilín, tilín, como un bestia nació yo,  
que soy medio mandarín y soy medio ma... jarón.  
Chinito, me dicen todas, pareces de porcelana  
eres tan bello y tan bueno  
que dan ganas de tocarte y de hacerte ¡clin! en los hue...sos.  
Me llaman el tirachinas y no sé por qué será...  
Lo que tire o no me tire  
a nadie debe importar pues los hay que tiran mucho  
y recogen por detrás.*

2.º *Vestuario*: tal y como nos suele tener acostumbrados este tipo de espectáculos, el escaso atuendo de muchos de sus protagonistas en los distintos números musicales que interpretan, marcan la pauta necesaria para que el propio espectador se

recree la vista con los insinuantes movimientos de cadera de las vedettes (algunas bastante feas y con abundante grasa, hecho éste que provoca la sana hilaridad en el patio de butacas frente a los despampanantes y sugestivos cuerpos de las vedettes de revista más impactantes) y los “esculturales” cuerpos de sus bailarines, muchos más cercanos al español medio que a los modelos masculinos publicitarios.

Las lentejuelas, las mallas transparentes, las plumas y, sobre todo, la escasa vestimenta que emplean los actores en la puesta en escena de algunas de sus interpretaciones van a conseguir que el elemento erótico sea unos de los *leit-motivs* básicos que caractericen a los mismos.

Así, por ejemplo, ya desde el primer número musical que da pie a la presentación de las vedettes de la compañía, el titulado “Lentejuelas y sonrisas”, se nos muestra a estas simpáticas artistas de lo frívolo, enfundadas en unas llamativas mallas transparentes que dejen entrever parte de su atractiva anatomía, tapada únicamente por un sujetador y braguitas de lentejuelas que parecen anticipar el tema del propio espectáculo en sí: la sicalíptica eroticidad aparece ya, pues, desde su número de apertura.

Igualmente, tal como apuntábamos unas líneas más arriba, en el “striptease erótico” “Una mujer completa”, la protagonista va quedándose poco a poco en ropa interior, una vestimenta altamente sugerente y sugestiva compuesta por un corpiño de color negro con ligero bastante sexy y provocador, que antecederá al sketch cómico en el que ella va a participar y que se desarrollará íntegramente en la habitación de matrimonio.

En “¡Qué viene el coco!”, la vedette empleará como atuendo una cortísima falda de tablas acampanada y un provocativo bañador verde, que, sin lugar a dudas, resalta enormemente el busto de la joven que lo interpreta, otorgándole a la misma cierto carácter de inocencia, tras el que late todo un ardiente deseo de poder aplacar su fuego interno.

Significativas son también las prendas que emplean las “tres viuditas sin amor”, al componerse de un vestido en una sola pieza que se baja o sube en función de sus necesidades y mostrando un sujetador de llamativo color rojo, al igual que unas braguitas en el mismo tono. La eroticidad del momento alcanza su punto más álgido cuando, tras bajarse el vestido negro que llevan y mostrarle a los espectadores su sostén, mueven, al compás de la música, sus senos provocativamente.

En “El tirachinas”, el maquetista, semidesnudo (tan sólo lleva por atuendo un amplio kimono abierto en su parte delantera mostrando todo su torso con dos pezoneras

en el pecho) ejerce un bamboleo de pelvis como si de un péndulo se tratase (hemos de advertir al lector que sus partes íntimas se encuentran tapadas simplemente por una especie de “cortina”) al cantar : “...pues los hay que tiran mucho... y recogen por detrás”, provocando, rápidamente, la hilaridad en el espectador, fundamentalmente femenino.

El atuendo empleado para la mítica “Estudiantina portuguesa” está muy lejos de parecerse a la vestimenta que empleaban los antiguos estudiantes de Coimbra, tal y como se interpretaba en su versión original, sino que, en esta ocasión, las bailarinas y la vedette aparecen en escena con una simple capita de tuno acompañada de un bikini en dos piezas.

Tanto en los números “¡Mírame!” como en el “Pasacalle de las floristas”, popularmente conocido como “Los nardos”, el elemento erótico del vestuario acentúa más la frivolidad de la música en que se componen los mismos. En el caso del primero, trajes morados de gasa trasparente, a través de los cuales se trasluce toda la ropa interior que llevan sus intérpretes, mientras que en el segundo, la vedette, lejos de parecerse a una de aquellas míticas floristas que iban vendiendo nardos por la calle de Alcalá, decide vestirse provocativamente con un simple corpiño y un pañuelo en la cabeza, siendo acompañada por un chulapo con chaleco abierto y pantalón ceñidos que, igualmente, no dejan volar la imaginación del público al mostrar descaradamente los encantos de su masculina anatomía.

Finalmente, en números como la samba “Quiero volver a Río” o el del apoteosis que da título al espectáculo, el elemento erótico aparece en todo su esplendor mostrando, sin pudor alguno, todos los cuerpos de boys y vicetiples, mientras mueven sus caderas al compás de una música tropical en el primer caso y acompañados simplemente con abundantes plumas y lentejuelas en el segundo, erigiéndose la vestimenta como un elemento primordial dentro de cualquier espectáculo de estas características, ya que no solo muestra o sugiere, sino que además enseña, provoca y desata la hilaridad en el espectador.

3.º *Sketch cómico*: como suele ser habitual en esta clase de espectáculos, la temática del marido distraído, cansado de mantener relaciones sexuales con su mujer, pero no con otras, es el motivo básico en torno al cual gira su argumento.

Carente de cualquier otra clase de pretensión que no sea la de divertir y provocar la risa en los espectadores, el elemento erótico se encuentra presente de forma constante por varios factores; a saber:

a) El decorado: la escena transcurre dentro de la habitación que regenta el matrimonio que forman Paca y su marido Evaristo con una gran cama doble en medio del escenario.

b) La indumentaria: mientras el marido duerme plácidamente entre unas sábanas de lunares verdes, ataviado con un pijama a juego, Piluca, provocativamente, intenta excitarlo en ropa interior sin despertar la más mínima fogosidad en su esposo que ronca constantemente haciendo caso omiso a las constantes insinuaciones que le realiza su mujer para mantener relaciones sexuales.

c) El diálogo: plagado de continuos intentos por parte de la sufrida y fogosa esposa por despertar el interés sexual de su abúlico cónyuge con perlas como ésta:

*PACA.- Evaristo, Evaristete... que hoy es sábado, sabadete...*

Ante lo que esposa no tendrá más remedio que conranciarse con el público femenino que ocupa el patio de butacas y hacer hincapié en que, para que no les pase lo mismo que a ella con sus correspondientes maridos, hagan un nuevo intento:

*PACA.- (A su marido que aún ronca plácidamente entre las sábanas.) ¡¡Evaristo la cenaaa...!!!*

Hecho que motiva los rápidos reflejos del cónyuge masculino despertándose alterado:

*PACA.- (Insinuándose y mostrándole una pierna de forma muy sexy.) “Soy una mujer muy femenina...”*

*EVARISTO.- ¡Déjame en paz, Paca, que siempre estás pensando en lo mismo!*

*PACA.- Pues en algo tendré que pensar, ¿No, Evaristo?*

Inmediatamente se produce una discusión en el matrimonio que nos deja entrever el carácter agrio, conservador y machista del marido, que, a su vez, le echa en cara a su mujer el carácter demasiado “suelto” de su hija, quien aparece en escena ataviada de forma realmente sensual con una traje corto que realza todas las curvas de su juvenil anatomía.

La chiquilla, contenta por haberse echado un novio de 58 años, negro con una potencia sexual realmente encomiable, algo que entusiasma a la propia madre y enardece al padre, de nombre “My way Bruce Lee” y de profesión “couching”, no cesa

de hablar entusiasmada de lo feliz que la hace, así que, ni corta ni perezosa, se marcha a su consultorio de Valencia, en el que, por azares del destino, se darán cita Paca y Evaristo en distintos momentos de la representación.

Una vez en la consulta de “My way Bruce Lee”, Paca no cesa de insinuarse a su yerno para que calme su fuego interior; sin embargo, su novia se presenta con Gilberto, su novio de toda la vida, ya que al ser una chica moderna no puede consentir que un hombre tan hombre como “My way Bruce Lee” se quede con ella así que Paca, aprovechando la oportunidad deja a Evaristo y se queda con el negro, conminando, finalmente al público femenino de la sala:

*PACA.- ¡Chicas de 55 años como yo! No seáis tontas y no os dejéis engañar por vuestros maromos. ¡Abrid fronteras... abrid la mente y adaptaros a los nuevos tiempos...! Ahora sí que voy a ser una mujer completa... (Lanzándose en brazos de My way Bruce Lee.) ¡Cómeme el coco, negro!*

*MY WAY BRUCE LEE.- (Atrapándola.) ¡A gosaaarrrrrrrrrrr...!*

Tal y como el lector habrá observado, a través del presente trabajo, hemos querido adentrarnos dentro de un espectáculo configurado dentro de una de las modalidades teatrales más fructíferas que ha dado nuestra reciente historia dramática.

Adentrarse dentro de la misma supone todo un ejercicio de nostalgia, ya que aún continúan siendo pocos y muy escasos los estudios dedicados a investigar algunos de los aspectos que lo definen. Nosotros hemos intentado poner nuestro pequeño granito de arena dedicando las páginas anterior a la praxis de la obra *Cómeme el coco, negro* y, más concretamente, a cómo se trata en ella el elemento erótico y la picardía latente que subyace bajo las letras de las canciones que lo configuran así como en sus diálogos y caracterización y, tal y como se habrá podido advertir, en la mencionada obra subyace, desde su propio título, un juego crótico de doble sentido que salpica toda la trama del único sketch cómico que puebla la obra y que tiene su punto culminante con el anterior parlamento cuando la semántica del vocablo “coco” cobre el sentido sexual equivalente al aparato genital femenino.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Cómeme el coco, negro* (2009). Representación teatral en formato DVD, *Enciclopedia Catalana*, SAV-Vernal: <http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html>.

MONTIJANO RUIZ, Juan José (2010). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada (en formato electrónico)..

Programa de mano original (2007). *Cómeme el coco, negro*.



**PUBLICACIONES  
DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN  
DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS**

Director: José Romera Castillo  
*Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura*  
*Facultad de Filología (UNED)*  
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web:  
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

**I.- Actas de Congresos**

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura. Signa 1*.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013, en prensa). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

## II.- Revista

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011) y 21 (2012). La revista se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).

BIBLIOTECA FILOLÓGICA  
HISPANA

ÚLTIMOS LIBROS PUBLICADOS

121. Víctor Infantes.  
**La trama impresa de *Celestina*.**  
Ediciones, libros y autógrafos de  
Fernando de Rojas.
122. M.<sup>a</sup> Pilar Celma Valero (ed.).  
**Miguel Delibes, pintor  
de espacios.**
123. José M.<sup>a</sup> Díez Borque (dir.)  
e Inmaculada Osuna  
y Eva Llergo (eds.).  
**Cultura oral, visual y escrita en  
la España de los Siglos de Oro.**
124. Victoriano Gaviño Rodríguez y  
Fernando Durán López (eds.).  
**Gramática, canon e historia  
literaria (1750 y 1850).**
126. Isabel Navas Ocaña.  
**Poesía eres tú... pero yo no  
quiero ser poesía.**
127. María Luisa Lobato (coord.).  
**Máscaras y juegos de identidad en  
el teatro español del Siglo de Oro.**
128. Remedios Sánchez García y Ramón  
Martínez López (coords.).  
**Literatura y compromiso:  
Federico García Lorca y Miguel  
Hernández.**
129. José Romera Castillo (ed.).  
**El teatro breve en los inicios del  
siglo XXI.**
130. Robin Lefere (ed.).  
**Carlos Saura: una trayectoria  
ejemplar.**
131. Luis García Montero y Milena  
Rodríguez Gutiérrez (eds.).  
**De este mundo y los otros.  
Estudios sobre Francisco Ayala.**
132. José Jurado Morales (ed.).  
**La poesía de Ángel García López.**
133. José Romera Castillo (ed.).  
**Erotismo y teatro en la primera  
década del siglo XXI**

ISBN 978-84-9895-133-2



9 788498 951332