

**MIRADAS TRANSVERSALES
EN TORNO AL TEATRO:
NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS**



ALBA BODÍ GARCÍA (ed.)



Miradas transversales en torno al teatro: nuevas perspectivas críticas

ALBA BODÍ GARCÍA (ed.)

BODÍ GARCÍA, ALBA (ed.). *Miradas transversales en torno al teatro: nuevas perspectivas críticas*. València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 9, 2022, 162 pp.
ISBN: 978-84-09-47204-8. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-9.
Cubierta: Ventana, fotografía de Alba Bodí García, 2022.

Diablotexto Digital

Universitat de València
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Luz C. Souto (Universitat de València)

Secretaría

José Martínez Rubio (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (EMYRhd - USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Los estudios teatrales actuales: una ventana abierta al cambio y la transformación social, ALBA BODÍ GARCÍA.....	4
From Margaret Cavendish to Susanna Centlivre: the Self-fashioning of Restoration Women Playwrights, VICTORIA ECHEGARAY-MITAR.....	12
“Es bien cierto que la mayoría de la gente, en tiempo de guerra, en vez de mejorar se malea”: la denuncia social en <i>La pícaro Coraje</i> (1670) y <i>Madre Coraje y sus hijos</i> (1941), MIREIA VIVES MARTÍNEZ	34
La migración entre las mesas del Café Mondial: <i>Tauben fliegen auf</i> y su versión para el teatro, MANUEL ARAGÓN RUIZ-ROSO	53
Las representaciones en España de <i>Esperando a Godot</i> (1955-2020), DAVID MARTEL CEDRÉS.....	73
El elemento teatral del videojuego. Algunos rasgos del teatro posdramático y su trasvase al nuevo medio, MARÍA SERRANO AGUILAR	96
Fotovoz como técnica teatral en la adolescencia. Estudio sobre el teatro en la educación, XESCA VELA CARMONA.....	116
Digging the Archive: Unearthing Cultural Memory in Suzan-Lori Parks’ <i>Father Comes Home From The Wars</i> , PAULA BARBA GUERRERO	141

LOS ESTUDIOS TEATRALES ACTUALES: UNA VENTANA ABIERTA AL CAMBIO Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

ALBA BODÍ GARCÍA

Universitat de València

Puesto que el arte preserva –mediante la promesa de felicidad– la memoria de las metas que no se alcanzaron, puede entrar en calidad de “idea reguladora” en la desesperada lucha por la transformación del mundo. Contra todo fetichismo de las fuerzas productivas, contra el sometimiento continuado de los individuos a las condiciones objetivas (que siguen siendo relaciones de dominación), el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo.

Herbert Marcuse, *La dimensión estética*¹

En el ámbito de los estudios teatrales, y gracias al empeño y la voluntad de un grupo de jóvenes investigadores, en este libro se ofrecen los resultados de sus indagaciones, de carácter internacional, transversal e interdisciplinar. Su gestación tuvo lugar en la cada vez más fértil Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (AJIET)², fundada en la asamblea del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET), celebrado en octubre de 2017 en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia.

Del mismo modo que el teatro alcanza su máxima plenitud cuando es filtrado por la interpretación que realiza cada espectador,

¹ Herbert Marcuse, *La dimensión estética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 108.

² Sitio web: <https://asociacionajiet.wordpress.com>

los estudios en materia teatral cobran verdaderamente sentido cuando dialogan entre sí. La solitaria tarea investigadora logra su finalidad última cuando los resultados obtenidos se comparten con estudiantes y lectores curiosos, así como entre especialistas que, gracias a estas aportaciones, pueden seguir expandiendo los horizontes de la investigación en el campo que nos ocupa. Así pues, con este libro pretendemos reflejar la máxima imperante en el contexto en que fueron concebidas las propuestas que lo conforman: como materia de estudio, las vertientes teóricas y prácticas del teatro deben ser indagadas en conjunto, y a este estudio que cobra sentido en el diálogo nos referimos cuando hablamos de *investigación* en estudios teatrales.

Sin embargo, en la génesis de este volumen cabe añadir otro principio básico: el teatro es arte y por tanto es arma y revolución. O más bien, como explica Herbert Marcuse en *La dimensión estética*: “el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo”. El arte en general y el teatro en particular no son solamente su propio resultado material (un conjunto de obras que analizar y desmigajar), sino una herramienta transformadora, un medio para la denuncia y la renovación social. En última instancia, el arte posibilita alcanzar un cambio social que mejore nuestras vidas, de ahí que se convierta en una suerte de revolución que constantemente ansía conseguir las mencionadas libertad y felicidad de los individuos.

Muestra de la transversalidad de los estudios teatrales es la selección de propuestas de este libro, el cual reúne desde estudios textuales y de adaptación, el análisis de representaciones y de espacios dramáticos particulares, hasta la constatación de la permeabilidad del hecho teatral en ámbitos como la docencia y el mundo audiovisual. Todas las contribuciones presentadas a continuación coinciden en ese poder creador y transformador del teatro: bien en la sociedad inglesa del siglo XVII, bien en la alemana del XX, bien en plena crisis de refugiados en Europa en 2017, bien en la España que recibe y empieza a comprender el teatro de Beckett o bien en la actualidad, mediante la inserción de las artes en la

Educación Secundaria Obligatoria y la vinculación del teatro posdramático con el mundo del videojuego.

En el primer capítulo, titulado "From Margaret Cavendish to Susanna Centlivre: the Self-fashioning of Restoration Woman Playwrights", Victoria Echegaray-Mitar nos traslada a la época de la Restauración inglesa de la mano de dramaturgas como Margaret Cavendish, Susanna Centlivre, Delarivier Manley, Catharine Trotter o Frances Boothby. En las últimas décadas, el estudio del papel de la mujer en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII viene constituyendo un pilar fundamental para profundizar en el teatro de la época, sobre todo en cuanto a cuestiones que atañen a las primeras actrices inglesas. También han proliferado investigaciones sobre algunas dramaturgas que tradicionalmente habían pasado desapercibidas. Gran parte de estos trabajos ahonda en el análisis de textos y paratextos (prólogos y epílogos), ya que la atención se centra, en menor medida, en la tarea de "autoconstrucción" (*self-fashioning*, término acuñado por Stephen Greenblatt en 1980) que estas mujeres realizaban a través de epístolas dedicatorias y prefacios. Por ello es pertinente esta contribución cuyo corpus abarca textos publicados entre 1662 y 1671, mas también material introductorio y paratextual de obras estrenadas en las temporadas de 1695-1696 y 1700-1701. En la Inglaterra del siglo XVI, tal y como apunta Greenblatt, se toma conciencia de la maleabilidad de la identidad humana, que puede ser reinventada y diseñada con la conveniente remodelación de aspectos de personalidad y comportamiento. Partiendo de esta afirmación, Echegaray-Mitar se sirve de las epístolas, las dedicatorias y los breves prefacios en que las dramaturgas construyeron su identidad propia en términos que les permitían combatir las convenciones sociales y culturales de la época, reafirmando así, entre otros, su derecho a escribir y a mostrar sus opiniones políticas y religiosas en una época y ante una sociedad aún muy alejada de ver con buenos ojos a una mujer que escribía y además publicaba y firmaba sus obras.

Entronca con la denuncia social el siguiente trabajo, de Mireia Vives Martínez: "«Es bien cierto que la mayoría de la gente, en tiempo de guerra, en vez de mejorar se malea»: la denuncia social en

La pícaro Coraje (1670) y Madre Coraje y sus hijos (1941)". En este caso, la investigadora redirige el enfoque tradicional que la mayoría de estudios han adoptado con relación a estos textos. Pese a la aparente unanimidad con que se ha venido afirmando que la influencia entre la novela de Grimmelshausen y la obra de Brecht es mínima, Mireia Vives consigue situar en el centro de la reflexión la función didáctica que comparten ambos textos. Estos nacen como reacción al paradigma literario anterior, en el seno de una civilización corrupta y marcada por la agitación social. Tanto la picaresca como los recursos épicos del teatro de Brecht contribuyen al distanciamiento de la realidad y, por ende, facilitan el desarrollo del pensamiento crítico de lectores y espectadores. Vives nos ofrece un detallado análisis comparativo que permite reunir los textos en el mismo vértice: el poder de la literatura como medio esencial para articular la crítica social y la denuncia bélica.

Por otra parte, del libro al escenario se trasladó la novela *Tauben Fliegen Auf* de Melinda Nadj Abonji, quien apoyó la versión teatral, en la cual colaboró. En este sentido, en "La migración entre las mesas del Café Mondial: *Tauben Fliegen Auf* y su versión para el teatro", Manuel Aragón nos conduce al estreno de la obra en Lucerna en 2017, a fin de analizar minuciosamente su relevancia sociocultural precisamente en el marco suizo dentro de una Europa cada vez más diversa. A partir del estudio de las reseñas críticas publicadas en la prensa y del texto dramático escrito en colaboración por la autora y Sylvia Sobottka (y cedido expresamente para la redacción de este trabajo), Manuel Aragón consigue reconstruir la representación de la obra estrenada en el Luzernet Theater. Casi inevitablemente, a esta tarea de reconstrucción se une la labor de volver sobre los pasos que siguieron las autoras al trasladar la historia narrada a las tablas de este teatro en concreto. El autor se centra en la adaptación del texto y el espacio teatral, pues el tiempo y el espacio de esta representación resultan especialmente interesantes. De tal modo, la historia original de una familia que emigra desde la provincia de Vojvodina (ahora Serbia, antes Yugoslavia) a Suiza, así como su dificultoso proceso de adaptación, cobraron especial sentido en el

imaginario colectivo de los espectadores lucernienses en 2017, en plena crisis de refugiados que huían hacia Europa. Luego vemos aquí otro ejemplo de cómo la adaptación teatral sirve como medio para instar al espectador a reflexionar y actuar en consecuencia, en este caso, con el foco puesto en las connotaciones y los estereotipos que se tienen de la migración. Una vez más, el teatro es, como dice Manuel Aragón “una clara llamada a la autocrítica del espectador”.

Con esa tarea de adaptación de una obra a un contexto y un escenario concretos también se vincula el trabajo escrito por David Martel Cedrés: “Las representaciones en España de *Esperando a Godot* (1955-2020)”. En su capítulo se contempla la evolución de la obra de Beckett sobre las tablas de los teatros españoles: desde la primera representación de la obra en 1955, en plena dictadura franquista y bajo la censura, hasta el equilibrio humorístico, a la vez tierno e impactante, de la apuesta más reciente del director Antonio Simón, en noviembre de 2019. A esta tarea de recopilación Martel suma un detallado análisis de los problemas que supuso dar vida al texto beckettiano en nuestro país, entre ellos: la censura franquista, la tardía aceptación del teatro de vanguardia y del teatro del absurdo en España o los problemas debidos a los derechos de autor, especialmente a partir de los años noventa. En definitiva, resulta evidente la capacidad de adaptación de los textos y del propio hecho teatral, que sigue brotando y floreciendo en los recovecos más inhóspitos de cualquier cultura, época o sociedad.

Por su parte, María Serrano Aguilar nos ofrece un salto a la actualidad con “El elemento teatral del videojuego. Algunos de los rasgos del teatro posdramático y su trasvase al nuevo mundo”. Serrano nos acerca la escena posdramática de la mano de Hans-Thies Lehman, quien acuñó el concepto (*teatro posdramático*) y estableció las características principales que permiten identificar y analizar esta nueva forma de hacer teatro. Siguiendo esta propuesta, Serrano selecciona, describe y analiza algunos de los rasgos inherentes al teatro posdramático en videojuegos como *Passage* (2007), *Scribblenauts* (2009), *Doki doki literature club* (2017) o el visor de Realidad Virtual *Oculus Rift*. Con ello nos muestra cómo se perfilan en

la pantalla y en estas "realidades virtuales" los trazos que Lehman apuntaba: simultaneidad de acciones (que fuerzan la elección del espectador de un estímulo frente a otros); el juego con la densidad de los signos (por reducción o por sobreabundancia); la relevancia de la corporalidad (frente a otros aspectos teatrales tradicionales como diálogos, gestos o vestuario); y la irrupción de lo real, es decir, el potenciamiento de la capacidad que tiene el teatro para crear simbologías a partir de materiales extraestéticos ("reales"). Se trata, en suma, de un análisis que pone de manifiesto la relevancia de las claves del teatro posdramático para ampliar las fronteras del teatro en sí mismo, así como para ensanchar los horizontes de los estudios teatrales y considerar el teatro como un medio que, como muestra este caso, permite, en palabras de la autora: "entender estos mensajes escondidos detrás de cada cosmos fictivo que configura nuestra manera de mirar el mundo y de buscar referentes en nuestra realidad".

El siguiente capítulo concibe el teatro como herramienta nuclear para fomentar el aprendizaje y la gestión de las emociones del alumnado en el ámbito educativo. En "Fotovoz como técnica teatral en la adolescencia. Estudio sobre teatro en la educación", Xesca Vela Carmona abre con su contribución una ventana al currículum de la Educación Secundaria Obligatoria (ESO), cuyas competencias y parámetros de evaluación se centran en los ámbitos matemático, científico-tecnológico y lingüístico, dejando poco o ningún espacio al artístico. Con un estudio eminentemente práctico, la autora demuestra cómo la técnica Fotovoz puede usarse para instar al alumnado a reflexionar sobre sus experiencias teatrales justo cuando, durante la adolescencia, desarrollan sus capacidades socioculturales, emocionales y artísticas. El término *Photovoice* fue acuñado en 1994 por Wang y Mary Ann Burris y se definió como proceso de identificación (del individuo de manera aislada y en relación con un colectivo) y medio de expresión de opiniones, necesidades y denuncia social. El desarrollo de esta técnica y los resultados obtenidos por Xesca Vela apuntan a la vital importancia de mantener y expandir la presencia del arte dramático (y las artes en

general, señala la autora) en el currículum de la ESO. Dotando a la audiencia adolescente de la herramienta dramática se potencia el pensamiento crítico y la capacidad de expresión, se mantiene viva la llama del teatro entre los más jóvenes.

Finalmente, cierra este libro el capítulo de Paula Barba Guerrero, titulado "Digging the Archive: Unearthing Cultural Memory in Suzan-Lori Parks' *Father Comes Home from the Wars*", un ejemplo del poder redefinidor, reconstructor y transformador del teatro. La autora centra su estudio en la trilogía de Suzan-Lori Parks, de 2015, y analiza la crítica representación de la Guerra de Independencia que presenta Park, quien reimagina el pasado de esclavitud en la historia de América. Lo hace para despertar el pensamiento crítico del espectador y lograr, mediante la emoción, su implicación en el cambio social, que permita dejar atrás ideas y conceptos preconcebidos en el discurso histórico, tales como la propia "guerra", la "libertad", la "esclavitud" o la "raza". Este último capítulo muestra la vigencia de los estudios teatrales hoy en día, que, lejos de haberse mantenido en las líneas tradicionales, se han ido abriendo a nuevas perspectivas, convirtiéndose así en una ventana que permite asomarse al cambio, a la redefinición y a la transformación social, logrando que tantas voces, no pocas todavía silenciadas, hablen por fin en el escenario y emocionen al espectador.

Miradas transversales en torno al teatro: nuevas perspectivas críticas es, pues, un libro de conjunto con el que pretendemos incidir en la interculturalidad, la transversalidad y, en definitiva, en la permeabilidad de las artes y los estudios teatrales. El teatro, que impregna espacios, lenguas, identidades e ideas, y se impregna de tantos de ellos, es una herramienta social de valor incalculable. Su objetivo último no solo consiste en "producir" una obra en concreto, sino en "hacer" y "seguir haciendo" teatro como un fin en sí mismo. Escribir, representar, adaptar y hacer teatro nos da, como sociedad, armas para denunciar y transformar. "Hacer" teatro es una revolución en pos de la libertad y la felicidad de los individuos. Y en esta lucha incansable, el arte en general y el teatro en particular mantienen vivos y en movimiento pensamientos, recuerdos, voces y culturas diversas.

En conclusión, a partir de las contribuciones reunidas aquí, y recuperando las palabras de Marcuse, se puede confirmar que “el arte combate la cosificación haciendo hablar al mundo petrificado, cantar y acaso danzar” (2007: 110).

Por último, quiero mostrar mi agradecimiento a los editores de la revista *Diablotexto Digital*, especialmente a Luz C. Souto, codirectora, y a Javier Lluch-Prats, director de la colección editorial homónima: gracias por su generosidad, disponibilidad y ayuda para que este volumen vea la luz y permita difundir la labor de jóvenes investigadores en torno al teatro.

FROM MARGARET CAVENDISH TO SUSANNA CENTLIVRE: THE SELF-FASHIONING OF RESTORATION WOMEN PLAYWRIGHTS

VICTORIA ECHEGARAY-MITAR

Universidad de Sevilla¹

In recent decades, Restoration studies focusing on drama have come to examine aspects such as staging (Webster; Keenan), the play-texts themselves (see, for instance, *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*), and the paratexts—particularly prologues and epilogues (Danchin; Solomon). Inscribed in the growing interest in women’s works and feminist analyses across academia, female playwrights of the period have been “rediscovered”: it can be said that, until very recently, they had been mostly forgotten by criticism in favour of their male counterparts. Starting with Morgan’s *The Female Wits: Women Playwrights of the Restoration* (1981), there has been a subsequent concern in feminist literary criticism to make these authors known and their works become part of the canon; other notable works that have pursued this end include Lyons and Morgan’s *Female Playwrights of the Restoration: Five Comedies* (1991), or studies like Pearson’s *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists 1642-1737* (1988) or Cuder-Domínguez’s *The Female Wits: Women and Gender in Restoration Literature and Culture* (2006).

¹ The author would like to acknowledge the support of the Spanish Ministry of Science for her research (Project ref. PID2019-106306GB-I00).

It is surprising, however, that prefaces and dedicatory epistles have not been addressed with the same enthusiasm in Restoration drama studies. They provide abundant information about the authors and their self-characterisation, of particular relevance when dealing with female authors¹. This is because women writers generally portrayed themselves in a radically different manner than what was said of them by their critics. These authors frequently employed established modesty tropes, excusing themselves for daring to write—but, at the same time, they display an impressive familiarity with philosophical and political matters and current affairs. It would be tempting to read the paratexts examined here as (proto)feminist declarations, but I would hesitate to do so.

The texts here examined span almost thirty years of women's epistles and prefaces; or, rather, they include texts from 1662 until 1671 as well as prefatory material from works that premiered in the seasons of 1695-1696 and 1700-1701. The first epistles to the reader are two (out of ten) that I have selected from Margaret Cavendish's *Playes* (1662); they are unnumbered, but they are the fifth and sixth that were printed after the epistle dedicatory to her husband. Approximately eight years after the publication of Cavendish's *Playes*, Frances Boothby's *Marcellia, or the Treacherous Friend* was printed, including the dedicatory epistle to Lady Yate here studied. E. Polewheele (widely believed to be Elizabeth Polwhele) dated her manuscript for *The Frolick's, or, The Lawyer Cheated* just a year later (1671), and which includes her epistle dedicatory to none other than Prince Rupert, cousin to Charles II. After Aphra Behn's death (1689) there seems to have been a period during which no women playwrights penned works for the London stage, and the early 1690s were particularly difficult due to political and theatrical matters: from the Glorious Revolution in 1688 to the split of the United Company in 1695 no plays by a woman premiered².

This changed in the season of 1695-1696 when no less than four women wrote for the London stage: the unknown *Ariadne*, Catharine

¹ Rubik makes a brief reference in page 92 of *Early Women Dramatists 1550-1800*, but she generalises what these authors from different backgrounds and generations said, making a more thorough analysis convenient.

² Except for the posthumous staging of Behn's *The Widow Ranter* (1690), first performed in November 1689 and about seven months after her death.

Trotter, Delarivier Manley, and Mary Pix. The texts by these authors that are part of the corpus of this study are Ariadne's preface, which was included in her only play *She Ventures, and He Wins*; Trotter's dedicatory epistle, which was printed before the play-text of *Agnes de Castro*; Manley's preface, published with *The Lost Lover, or, The Jealous Husband*; and Pix's dedication and preface, which precede *Ibrahim, the Thirteenth Emperour of the Turks*. The last work to be examined—an epistle to the reader—was printed with celebrated Susanna Centlivre's first play, *The Perjur'd Husband, or, The Adventures of Venice* (1700). I have decided not to include Aphra Behn in this study for one important reason: her dedicatory epistles and prefaces deserve their own research paper; indeed, the epistle to the reader in *The Dutch Lover* (1673) is so long and full of relevant content that it could be the corpus of study of a single paper.

These prefaces and epistles should not be analysed in isolation from the context they were written in. Despite the Restoration being commonly viewed as a period of licentiousness, respectable women of the higher classes were expected to be modest and chaste. During this period women were not rejected in all literary circles, but those who remained famous throughout the centuries did so due to extraliterary reasons: they were mistresses of important men, or their reputations were questionable, to say the least. Examples include Nell Gwyn, Elizabeth Barry, or Aphra Behn herself. This concern with women's reputation was not a coincidence: there was a keen interest in their private lives, which often led to "a confusion of life and art" (Rubik, 1998: 17-20).

In this chapter, then, I seek to explore the self-fashioning of these women playwrights, starting with Margaret Cavendish and finishing with Susanna Centlivre, both so different in class and writing interests that they function as suitable boundaries for this study. But before exploring the texts, I would like to explore the concept of "self-fashioning", carefully outlined in Stephen Greenblatt's crucial *Renaissance Self-Fashioning* (1980). According to Greenblatt, in the sixteenth century there was "an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process" (2); this view had been the norm in classical philosophy, but it caused a certain apprehension in medieval Christian

thought. The early modern period saw the rise of an alternative consideration of “fashioning” as “a way of designating the self” (2), which, although it can be understood in a physical manner, refers in this context to the “shaping” of aspects such as personality or behaviour, also associated with manners, morals, hypocrisy, or a person’s nature. In his introduction to *Renaissance Self-Fashioning*, Greenblatt lists ten conditions that occur in the case studies he examines, of which some can be recognised in the texts that make up the corpus of the present study. One of these conditions, and perhaps the most significant one, is that self-fashioning occurs as an opposition to something hostile or strange (9), and I would argue that these women fashion their selves in contrast to the negative views a great part of society had of female playwrights. These unfavourable opinions frequently led to the lack of success of their plays, too, a fact that they also employed in their epistles and prefaces for self-fashioning.

In *Early Women Dramatists, 1550-1800* Rubik contends that “[b]eyond the plays themselves it is difficult to identify the playwrights’ authentic voices” (1998: 91); to substantiate this issue, it would be natural to turn to the paratexts that accompany the plays. But why, then, are dedicatory epistles (both to the reader or to a particular dedicatee) and prefaces so relevant to this analysis, if the prefatory material printed with plays is so diverse? The main reason is that paratexts, apart from the prefaces and epistles, include commendatory verses, prologues, and epilogues—all of which were either not written by the authors themselves or which capitalised on the public persona of the actor that performed it, blurring their voice and that of the author. I would suggest that epistles and prefaces—as they were written by the authors themselves and have no further interference before the readers access it—are the closest to these women’s own voices, and thus illustrate their own ideas; or, at least, the ideas they want to be perceived as holding.

There has been very little research to date on epistles and prefaces as anything other than pieces containing literary criticism, but in 1971

Stanley Archer provided valuable insight regarding dedicatory epistles³. According to him, critics (even Johnson or Pope) have always dismissed them as a shameless bartering of praises for money, but he believes these views need updating. For this reason, he outlines the four-point pattern he found in all Restoration dedicatory epistles: presentation of the work, an explanation for the choice of patron, asking the patron for protection, and why the patron is a suitable protector for the work (9). This model is closely followed by the texts examined here. Archer concludes his short essay by accurately noting that dedications and patronage were about other features beyond the “author’s greed” (1971: 12), an idea that is fully explored in Deborah C. Payne Fisk’s influential “The Restoration Dramatic Dedication as Symbolic Capital”. Payne explores other elements that are relevant in the transaction between dedicator and dedicatee; one such example (and of critical importance in the context of this study) is protection—a word that unavoidably acquires different connotations when a woman is concerned. An excellent example of these implications is the fact that at the end of the dedication in Centlivre’s *The Perjur’d Husband*, addressed to Wriothesley, Duke of Bedford, “and whore” was added by an unknown hand after the usual compliments that close dedicatory epistles. This illustrates the connection between the symbolic capital of a woman’s sexuality and the prejudices and stigma ascribed to Restoration actresses and female playwrights in the very public space of the London stage.

All the authors in the corpus of this study commented on the difficult position they inhabited in the world of the Restoration theatre, which was very much a man’s world. As a mirror of their different backgrounds and social standing, their texts reflect how they reacted in a variety of ways to the criticism and ridicule they faced for braving such a public place, even if, occasionally, they were praised by some of their male contemporaries. Apart from their attitudes when responding to the criticism, it is interesting to explore how they spoke about themselves and how they negotiated writing for the stage and their modesty; as Tamara Harvey puts it: “[w]hile most writers and speakers, regardless of gender, had to strike a humble

³ It is important to point out that Archer explicitly omits epistles to the reader even if there are over fifty records that include the formula “To the reader” in Early English Books Online (EEBO).

pose [...], women were also burdened with the need to veil themselves either literally or figuratively as a sign of both their purity and their inherited shame" (2016: 1).

Perhaps the foremost element when first encountering these texts is class, as it is obvious that these women, in order to have the opportunity (and ability) to write, must have had access to knowledge rather easily and enough time to employ on such activities. There was a great disparity among them, however. Only Cavendish was an aristocrat (by marriage), and she was the daughter of a gentleman; in her youth, she was a maid of honour to Queen Henrietta Maria. Similarly, Manley was also the daughter of a gentleman, and she was so well-connected that when Queen Mary of Modena fled England in 1687, she was almost appointed as one of the queen's maids of honour. As evidenced by her choice of dedicatee, Trotter had good connections, too: through her mother, she was related to the earls of Perth and Lauderdale as well as to Lord Bellenden. Centlivre's background was more modest but by no means any less respectable: her mother was the daughter of a gentleman, and her own father appears to have established a "genteel family" (Milling, 2004). Comparatively, Pix's social standing was far humbler. She has been identified as the daughter of the headmaster of the Royal Latin School in Buckingham, and she married into the merchant class. In spite of this identification, she may have had connections to the gentry, too: she claims to have read *The Turkish History* (1687) by Richard Knolles "at a Relations House in the Country" (preface, *Ibrahim*). There is less information available regarding Boothby and Polewheele, but they both seem to have belonged to the lower echelons of the gentry. One last consideration to bear in mind is that all these authors had connections that were important enough in the world of the Restoration theatre to see their work staged. Regardless of the exact nature of their background, the mere fact that they had time to write is telling of the life they might have led. In the preface to *The Lost Lover*, for instance, Manley writes that she worked on the play "to pass some tedious Country hours"—thereby implying that she led a comfortable existence in which she could afford to be "bored" and need not work for a living. In fact, upon her father's death in March 1687 she received £200 and a share of his estate. Later in her career, she would come to write for financial

motivations, though not plays; instead, she wrote political pamphlets (Ozment 2016: 2).

Religious affiliation, especially in such a tumultuous period, cannot be omitted in this analysis. It is a significant element in some of these women's self-fashioning, and it confirms that they were not a homogenous group. Even if the identities and backgrounds of some of these writers are not known for certain (and thus making any categorical statements would be risky), their choice of dedicatees is telling to a significant degree. Boothby, for example, chose Lady Yate for her dedication—Mary, Lady Yate was the most eminent recusant in Worcestershire at the time; she had even been forbidden to leave the country in 1680 (Hughes 2004; "Parishes"). By contrast, Polewheele dedicated her play to one of the most important Protestant members of the royal family; this is a startling choice if the identification provided by Milhous is correct: Elizabeth Polwhele was the daughter of a non-conformist minister. If this is indeed the case, then, it would be reasonable to assert that Polewheele fashions her Protestant self as opposed to her non-conformist family. In the same vein, Centlivre responds firmly to Jeremy Collier's attacks on the morality of the stage: Collier was a nonjuring member of the Church of England, and along with other high churchmen, he advocated for an enforcement of moral discipline on the laypeople through the Societies for the Reformation of Manners. In his first and most famous work regarding the theatre, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), Collier criticised the corrupting nature of the obscene language, oaths, blasphemy, and sexual innuendo of the plays performed at the theatre, rather than objecting to the theatre itself (Salmon). In the wake of this attack, Centlivre defended the stage with a considerable degree of determination, challenging his words, denouncing the hypocrisy of critics, and exonerating the stage of immorality:

I heartily wish that those that find fault with the liberty of my stile, wou'd be pleas'd to set a Pattern to the Town, by Retrenching some of their Debaucheries, for Modesty thrives best by Example. Modest Language from the truly Vertuous is expected [...] no, Vertue is a tender Plant, which cannot live in tainted ground [...] I ask my Reader's pardon for my bluntness, but I hope none of my Sex so qualified will condemn me for exposing the Vices of the seeming Religious.

The most relevant element in the scope of this chapter, though, is the way all these writers face the obstacles for women writing for the stage and the criticism they anticipate on account of their sex in the theatre world. They employ several strategies that can be initially categorised as simple “modesty”, but which bear further consideration. Patricia Pender accurately describes in her essential introduction to *Early Modern Women’s Writing and the Rhetoric of Modesty* the issues that this modesty, present across female-authored texts, raises, as “the early modern woman writer’s disavowal of authorship has been read as evidence that she has internalized the commands to silence so prevalent in her culture” (2012: 2). She contends that this is only part of the matter, as this belief was “almost inevitable” in the “critical agenda of the first feminist scholarship” in early modern studies (2012: 2). She warns, however, of what she terms as “the logic of causality”: if it is not further explored, it could potentially “perpetuate the ‘silencing’ of early modern women writers, by continuing to underrate their considerable rhetorical ability and agency” (2012: 6)—a rhetorical ability and agency that could be ascribed to several of the playwrights in the current study. Therefore, examining what the texts in this corpus of study contain through the lens Pender proposes becomes pertinent, starting with Cavendish herself and her words in the fifth and sixth epistles in the *Playes*.

Although not present in all the texts that constitute the corpus of this study, gender as a topic should not be overlooked, particularly in this context. Cavendish is widely known for her comments on this topic all throughout her writings⁴, so I will not delve in too much detail on Cavendish and gender here. Undoubtedly, as Fitzmaurice remarks, Cavendish is currently essential in three main fields, which overlap: “those who have an interest in sex and gender in the seventeenth century, especially as the two connect to politics; historians of science; and historians of drama, particularly in performance” (2004). Relevant to the context of this chapter are the first and the last areas, in spite of the focus shifting from her *Playes* to the two epistles here explored. When first

⁴ Searching for titles containing “Cavendish” and “gender” in the MLA International Bibliography yields twelve results, including books, chapters, and journal articles.

reading the fifth epistle to the reader by Cavendish, the modern reader may be stunned to find a rather current subversion of gender that she introduces, which, however, was not unique in the period: this was a moment when society became deeply aware of the concept of gender, and many comments and observations on masculinity and femininity were made. As Doody explains, during the Restoration masculinity and femininity “are represented as essential” though “they lack Aristotelian fixity”, which means they are “mutable [...] and flickering” (1998: 58), or—to use more a modern term—fluid. In this epistle, Cavendish observes that some abstract ideas such as virtues and vices are assigned a gender arbitrarily, and she questions these premises: “I know no reason but that I may as well make them Hees for my use, as others did Shees, or Shees as others did Hees”. This assertion is closely connected to her self-fashioning of her public persona and personal style, as explained by Sir Charles Lyttelton, who “noted that Margaret ‘was dressed in a vest, and instead of courtesies, made legs and bows’” (qtd. in Fitzmaurice, 2004).

Gender becomes important in the sixth epistle appended to her *Playes*, too. The issue, though, contrasts sharply with how she deals with gender in the previous text because she concentrates on the differences between the pair man/woman, and with a more traditional—perhaps even misogynistic in a superficial reading—perception. Cavendish writes:

but the greatest talkers are not the best writers, which is the cause women cannot be good writers; for we for fear of being thought Fools, make our selves Fools, in striving to express some Wit, whereas if we had but that power over our selves as to keep silence, we perchance might be thought wits, although we were Fools, but to keep silence is impossible for us to do, so long as we have Speech we shall talk, although to no purpose, for nothing but Death can force us to silence, for we often talk in our Sleep;

This fragment, then, appears to perpetuate the long-established and widely spread belief that women talk too much (even when asleep) and that the only way they could be perceived as somewhat intelligent is by being silent. Yet in the lines that follow these words, she argues that this may also be said of men: “but to speak without partiality, I do not perceive that men are free from this imperfection, nor from condemning us, although they are guilty of the same fault.” I would suggest that, while

appearing to conform to the beliefs held by her contemporaries, Cavendish opposes this view: in her opinion, women have an advantage over men, as they accept their shortcomings without trying to fix them whereas men do not see it in themselves and therefore cannot fix this failing because they “are so Partial to themselves.” What is quite intriguing in this particular uttering is that Cavendish implies that men’s vanity is greater than women’s, when, in fact, this charge was commonly ascribed to women. In this sense and seemingly to appear to conform to the expected discourse, Cavendish fashions her self as an unintelligent woman; however, a closer reading of the text belies this interpretation, and even if she does not become a champion of women’s abilities, she suggests that women and men are not too different.

As Pender aptly notes, “[e]arly modern women often circumvented the charges of impropriety or indecency entailed in assuming the mantle of authorship by denying that they were authors at all.” While her book focuses on other writers, her above conclusions hold true for these playwrights in their epistles and prefaces. Boothby’s self-fashioning in her dedication, for example, is that of a weak woman from the outset: “Since the most weak, ought to endeavour the most powerful Defenders; I could no where select a person whose Accomplishments renders them so capable to that requisite, as your Ladyship”. But I would suggest that the weakness she refers to is not limited to her condition as a woman; after all, she is describing Lady Yate as “powerful”. Boothby employs the expected modesty discourse, calling on her kinswoman Lady Yate to help her “appose the Censuring world, upon this uncommon action in my Sex”; but Boothby expects Lady Yate—another woman—to provide protection and, perhaps, sponsorship. In Boothby’s case, then, her discourse and modesty point to her lower-class status as opposed to the dedicatee.

While Boothby does not offer a convincing defence of her play, her contemporary Polewheelee contrasts sharply in the amount of confidence displayed in her dedication, even if it is not made wholly explicit. The Elizabeth Polewheelee that Milhous and Hume have named as possibly being the author of *The Frolicks* matches with the self-characterisation in the text as a “younge woman”, mostly due to the fact that at the date written in the manuscript she would have been around twenty years old.

The adjectives “unfortunate” and “luckless” (used twice in the text) are intriguing because, as the identification is not certain, it cannot be claimed with any degree of confidence what she refers to; if Milhous and Hume are right in their identification of the author, it might be ventured that she alludes to her non-conformist connections, making her involvement with the theatre surprising. This is further supported by the insinuation that she writes because she cannot help herself, saying that she is “haunted with poetick divills” that “disquiat” her. Polewheelee writes these words at the beginning of the epistle and goes on to follow the conventions of praising the dedicatee when writing a text of this type. However, some lines later she insists on her youth and on the idea that she cannot stop herself from writing, adding her lack of education as an early excuse to the criticism she expects to receive. It is also striking, in contrast to Boothby, that Polewheelee twice stresses her boldness. In the first instance, she admits that such daring as to offer Prince Rupert her play “does not well become a virgin” who is supposed to be modest—yet some lines above she describes her modesty as “foolish”. On the second occasion she mentions her boldness, she defines it as “unparaleld” owing to the fact that she is a woman. How to reconcile these conflicting depictions of herself becomes a challenge: she accepts that her boldness is not appropriate for a woman—even more so a young one—but before she concedes that point, she has already dismissed her modesty. While seemingly trying to conform and blame her “careless starrs” she instead subverts the behaviour and writing expected of her by flouting modesty, in addition to asserting her right to playwriting when she makes a reference to her two previous works, *The Faithful Virgins* and *Elysium*, which were apparently popular enough that audiences would “justify” her for having penned *The Frolicks*.

The unknown Ariadne deploys the rhetoric of modesty when she writes that the play is “the Error of a weak Woman’s Pen, one altogether unlearn’d, ignorant of any, but her Mother-Tongue, and very far from being a perfect Mistress of that too; and confess I have but just Wit enough to discern I want it infinitely”. Once more, a female author—while outwardly denying her abilities—shows a degree of ambition, in this case illustrated by the last four words. Like Boothby, from the very first lines in her preface Ariadne’s main worry is to defend her play against the “nice judgements”

she expects to receive; although later she states that she cannot fix the faults that will undoubtedly be found in her work in a show of meekness that seems almost an afterthought. Ariadne justifies her inability to mend the problems in *She Ventures, and He Wins* by her supposed unfamiliarity with the stage and the dramatic rules, saying she is “altogether unacquainted with the Stage and those Dramatick Rules, which others have with so much Art and Success observed”—a claim that is difficult to believe when reading the play, and which is questioned by Bush-Bailey:

Although the epilogue is clearly attributed to Mr Motteux there is no such attribution for the prologue, indicating that it is the work of the playwright herself. The theatrical skill with which the prologue and the body of the play are constructed suggests that, despite her protestations, ‘Ariadne’ had a thorough working knowledge of theatre practice. (2006: 116)

Ariadne’s claim is also belied by how warmly she recalls Aphra Behn: “when our Island enjoyed the Blessing of the Incomparable Mrs *Behn*”; if she had been truly unfamiliar with the stage, she would not have been able to make such a statement.

Anonymity cannot be left aside in this discussion, because even if the name of all the playwrights but Ariadne’s is known, she is not the only one to have sought to conceal her identity. As Ariadne informs the reader in her preface, she took the plot from a novel that has since been identified as *The Fair Extravagant, or The Humorous Bride* (1682) by Alexander Oldys, where the main character is called Ariadne; according to Figueroa Dorrego, this means that she “most likely identified herself with the character’s assertiveness and autonomy” (2009: 181). This idea certainly fits the Ariadne that wrote the prefatory material that is being dealt with in this analysis. The other writer who first had her play published anonymously was Catharine Trotter, whose dedicatory epistle must be explored in its original condition. This stated desire for anonymity, although certainly related to the stigma still attached to female authors (she talks about herself as someone “who Conceals her Name, to shun that of Poetress”), might have also stemmed from how young she was when she wrote the play. This is supported by her references to her age in this dedication: “early Muse”, “a Woman at my Years”, and “inconsidering

Youth", which is related to her "little Experience" but opposed to her "bold" attempt at writing, mirroring Polewheelee in her daring.

Another device with which some of these playwrights dealt with criticism against their work was by describing it as trivial or as the inevitable result of their overflowing imagination. Ariadne describes her writing as a rather trivial activity by making use of the verb "Scribbling", which, at the same time, is significant enough to have affected her "Childhood". She stresses this point by observing that even when younger she "had much ado to keep my Muse from shewing her Impertinence; but since [Behn's] death, has claim'd a kind of Privilege; and, in spite of me, broke from her Confinement"—a claim made by Polewheelee, too. With the last declaration, Ariadne also places herself in the tradition of Behn, almost as her successor. This assertive aspect is, however, qualified by further protestations of modesty and the acknowledgement of her unfitness as a writer, for instance when describing the source of the plot that, she says, "was taken from a small Novel; which, I must needs own, had Design and Scope enough to have made an excellent Play had it met with the good Fortune to have fall'n into better Hands"; according to Figueroa Dorrego, these "are the customary signs of modesty that writers, and particularly women writers, used to insert in prefatory texts at the time" (2009: 178). In the last paragraph of the preface Ariadne makes a rather intriguing statement signalling whose opinions truly matter to her: "if it finds but a favourable Reception from my own Sex and some little Incouragement from the other, I will study in my next to deserve it".

At the beginning of her epistle to *Agnes de Castro*, Trotter tries to highlight her youth and inexperience in order to show her virtue. This is not at all unusual in a text written by a woman, as was the case with Polewheelee or even, to a certain degree, Boothby. But there is another image in her dedication that stands out for its uniqueness in the texts that make the corpus of study in this chapter: Trotter as the mother of the text. Trotter writes that the play is a "little Off-spring of my early Muse", and she presents it to the Earl of Dorset to decide whether it should be "Stifled in the Birth, or preserv'd to try its fortune in the World." There have been countless studies on the metaphor of motherhood and childbirth for the process of writing, and there is still little agreement as it is a controversial

topic even within feminist studies. However, in the context of this epistle, it may be analysed as no more than a metaphor for creativity, as the childbirth reference “validates women’s artistic effort by unifying their mental and physical labor into (pro)creativity,” metaphors that at the same time “tend to be deeply personal statements about how they try to resolve their conflict with cultural prescription” (Friedman 1987: 49-66).

Just a few months after *Agnes de Castro* premiered, Delarivier Manley’s *The Lost Lover* appeared for the first time on stage. The connection between the two women is acknowledged by Manley when she points to “the Verses wrote by me before *Agnes de Castro*”, a declaration which is a good example of the collaboration between late Restoration women playwrights. Throughout the preface, Manley employs the expected rhetorical devices to be employed by women in such texts, but she shows a considerable amount of combativeness throughout. She apparently fears that *The Lost Lover* will be seen as a response to the accusation that she “seemed to think my self a Champion for our Sex” in those verses. She is quick to deny this under the argument that the play was “writ two years before” and humbly concedes that critics of her work cannot have a greater dislike of it than her. This is not the only instance in which Manley disparages her play; she does so at other points in the preface: “This Comedy [...] has not at all deceived my Expectations; I had ever so great a Distrust and so impartial an Opinion”, saying that it is the product of “the Follies of seven days (for barely in that time this Play was wrought)” —a description that echoes Ariadne’s “Scribbling”. Added to this, she explicitly underestimates herself and her abilities as well as her judgement by referencing her friends who, she says, “one wou’d imagine [to be] Men of too much Sense to be so grossly mistaken”, and who believe that *The Lost Lover*’s “better half was cut; They say, ‘thas suffered by it, tho’ they told me, ‘twas possible to have too much of a good thing”.

Manley also appears to deride all women authors in her preface; for instance, she writes that to women who have a genius for poetry, it “presently shoots to a fond desire of Imitation”, and that by the expected failure of her next play, she will be rid “of a Vanity too Natural to our Sex, and make me say with a Grecian Hero, *I had been lost if I had not been*

lost”⁵. Like most of the other playwrights that have been examined, she appears to accept the dominant idea that the “Stage is no way proper” for women in general and for her in particular, as she reasons that if she had “confin’d my Sense, as before, to some short Song of *Phyllis*, a Tender Billet, and the freedom of agreeable Conversation,” she would still have “preserved the character of a witty woman”. Once more a claim to modesty and inadequacy is found in one of the texts, but, again, it is done almost without true conviction—in effect, using the rhetorical devices expected of her even if disagrees with them. Indeed, having her work staged and printed contradicts most of her statements. Furthermore, her disclaimer to wit is belied by her sarcasm when thanking “the Well-natur’d Town for Damning me so suddenly; They would not suffer me to linger in suspense nor allow me any degrees of Mortification” as well as by her reference to Plutarch’s *Parallel Lives*, which shows that she did have an important degree of learning. However, at the end of the preface, in opposition to what she stated at the beginning of the letter, Manley attributes the lack of success of her play to the fact that she is a woman, as she says “I am satisfied the bare Name of being a Woman’s Play damn’d it beyond its own want of Merit”. She rejects, thus, the idea that blame for the play being unsuccessful rests on her. In fact, her belief in her abilities as a playwright was such that, at the time of publication, she had already written another play (the tragedy *The Royal Mischief*), and when she disliked how the actors at Drury Lane performed it at rehearsals, she had it acted by Betterton’s company. For this, she was parodied in *The Female Wits* (1704), staged around October 1696⁶. According to Ozment, Manley used

a paratextual methodology that relied on her identity as a woman and commercial author [...] Manley included prefaces and letters to the reader to present a persona that would put forward a seemingly authentic reaction to public opinion or explain the motivation behind authorial decisions, often using

⁵ In *Parallel Lives*, Plutarch claims Themistocles spoke these words during his exile in the Achaemenid Empire, where he became a prominent figure in Artaxerxes’s service. Manley read the work in French, translated from the original Greek by scholar Jacques Amyot (1513-1593). She rendered *nous étions perdus* literally, whereas other translations available to Manley prefer “undone” (Anderson, 1936: 268-29).

⁶ Trotter and Pix were also parodied in *The Female Wits*.

her identity as a woman author to sensational and material advantage. Manley used the guise of authenticity provided by paratextual addresses to engage public interest in a carefully curated identity, creating a commodity in her persona that she would employ throughout her career. (2016: 3)

If what Ozment says is true, then everything Manley expresses by using modesty clichés in the preface to *The Lost Lover* should not be taken seriously. In her dedication to *Ibrahim*, Pix follows the conventions of the rhetoric of modesty frequent in texts by her contemporaries (men and women alike), although with a particular focus on female modesty. She comments that she has been told that the play was not hers (with the implication that it must have been written by a man) and that she is “always pleased” to hear this. Some lines later she wishes she were “Mistress of Eloquence, Rhetorick, all the Perfections of the Pen” to please the dedicatee, her friend Richard Minshull, and at the end of the dedication she writes: “I dare not proceed [with more compliments] --- my Weakness wou’d too plainly appear in aiming at a Character which I can never reach.” To further this argument in disclaiming any higher intentions when writing the play, she states in the preface that she intended the play merely for the “diversion” of the audience, thus (apparently) forgoing any literary ambition. All these fragments would support Hughes’ opinion of Pix, who, he says, “distinguished herself as a slavish upholder of male authority” (qtd. in Marsden 1999: 33). Following Hughes’ words, it would seem that her demurs and her acceptance of her weakness, inability, and overall female shortcomings indicate that she has adopted the widespread belief in women’s incapacity for serious learning, but they bear re-examining in the context of Pender’s work. Pix hints at precisely some amount of resistance to the expected discourse of modesty by remarking that she is aware “those that will be so unkind to Criticize upon what falls from a Womans Pen, may soon find more faults than I am ever able to answer”, demonstrating that, despite her earlier comments, she does trust in the value of her work and is convinced that her work will be criticised all the more harshly because she is a woman.

Susanna Centlivre’s writings echo Cavendish’s and her combativeness, as she also shows off her knowledge of current political and philosophical affairs from the very beginning. She alludes to Jeremy

Collier, a reference that must be set against the attack he had launched against the theatre two years earlier and which directly affected her and her *modus vivendi*. She takes the chance to criticise the fact that he was only worried about morality and not about teaching “Manners,” “Sense,” and “Good nature” to “Masks,” “Beaux,” and “Criticks” respectively—significant to her by the way she expands on them in the next lines, dismissing them as valid critics. Throughout the rest of the text she lists several reasons for which she receives criticism, defending herself energetically and placing the blame for the lack of success of her play on other matters unrelated to her. According to Frushell, Centlivre

shows herself quite aware that she is formally uneducated, a commoner, a cook’s wife, regardless of her celebrity [...] But she would take no abuse from [men] when her own artistic welfare was concerned. She refers to herself and her sex in disparaging terms in many places in the dedications and prefaces, surely a partial revelation of her self-image as well as the times that trained it. Part of her anger comes from being put in a position to *have to be* self-effacing. (1992: 2, emphasis added)

Particularly relevant in this context is Frushell’s last sentence, as it evokes once again the rhetoric women writers were—more often than not—forced to deploy as a result of the expectations they were held to and the specific social circumstances they lived in. This follows Pender’s assertion that “modesty tropes employed by early modern women writers seem to mobilize an extreme form of self-cancellation”, which have “been read as evidence that [they have] internalized the commands to silence so prevalent in [their] culture” (2012: 2).

Centlivre, though, does not conform fully to the conventional way a woman such as her should have expressed herself, a fact that she is aware of and that she completely owns up to in the epistle to the reader: “I ask my Reader’s pardon for my bluntness” when censuring “the seeming Religious” and their own attacks to her work. She further dismisses the lack of success of her play (it did not reach the sixth night) through no fault of her own: she blames the moment in which it was staged (rather early in the season of 1700-1701); she supports this idea by saying that it was “the opinion of some of our best Judges, that it only wanted the Addition of good Actors, and a full Town” for it to have been more successful.

Centlivre does not sound modest, subservient, or humble in her claims, thus presenting a significant distinctness in comparison to the other authors in this study. She becomes a staunch defender of her own work and her value as a playwright, and resents the fact that her merit should be undermined by those she believes are hypocritical critics (as it were)—hypocrisy she has no compunction in pointing out: instead of preaching virtue to the theatre and, particularly, the actresses and women authors, she wishes they “wou’d be pleas’d to set a Pattern to the Town, by Retrenching some of their Debaucheries, for Modesty thrives best by Example”.

Conclusions

In the first decades after the Restoration, the presence of female playwrights was scant—Behn was the only one prolific enough to remain in the theatre world for almost twenty years. However, she became a figure her literary heiresses could have as a referent, and they were bound by the dues they owed to her as the first professional woman playwright. As her successors inscribed themselves in the same tradition, there was a remarkable absence of rivalry among these female playwrights, in stark contrast with many of their male counterparts. The best example of this bond may be the commendatory verses dedicated to Trotter in the printed version of *Agnes de Castro* by Manley, which were acknowledged by her in her own preface to *The Lost Lover*. This is not the only instance of praise being given among these authors, as both Trotter and Pix dedicated their own commendatory verses to Manley in the published paratexts attached to *The Royal Mischief*.

In the dedications and epistles here examined the writers fashion their identity in opposition to the prejudice they invariably expected to encounter and had faced in the past, understating that the main objection critics raised was the fact that they were women. There were two principal reasons for which critics found fault with them being women playwrights; the first one is that their writing for such a public place as the theatre involved a breach of female modesty and decorum. Fitzmaurice accurately remarks, regarding the status of women writers, that Restoration English

society “tolerated women writing but was deeply suspicious of women publishing” (1900: 207); that is, the greatest issue at the time was not that women wrote, but that they had their works staged and published. This view is further supported by Goreau when she says that at the time there was “[t]he feeling that publication of one’s work symbolically violated feminine modesty by exposing private thoughts” (1985: 15). Pearson makes a remarkably good point when describing the existing double standard when judging a female writer’s work, as they are “more likely than male writers to be judged for their life rather than their works, and who are often praised for grace, youth and beauty rather than actual artistic achievement” (1985: 8). The last part of this remark is easily observed in Langbaine and Gildon, who describe these authors’ physical characteristics as well as their work, although generally in favourable terms. However, the praise was by no means the extended perception as demonstrated by what these playwrights express in their texts.

I would like to finish by observing, with Pender, that early modern women’s self-fashioning in prefaces, epistles to the reader, and dedications are markedly different to those of their male counterparts, but not for any “essential, biological or even political reasons [...] but because their *historical* position placed women in profoundly different relationships to discourses of authorship and modesty in the early modern period” (2012: 11). I would also add that their need to fashion their selves was fundamentally different to the self-fashioning male authors undertook; the techniques and specific features they employed have been thoroughly explored in the texts that are the corpus of this study, but *grosso modo* they are: the necessity of asserting their right to write; their social, religious, and even political affiliation; their incapacity to stop themselves from writing; a certain irony when dealing with criticism; their relative youth at the time their plays were staged; their references to current affairs and ongoing philosophical debates; and, strikingly, Trotter’s self-image of herself as the mother of the text.

BIBLIOGRAPHY

- ANDERSON, Paul Bunyan (1936). "Mistress Delariviere Manley's Biography", *Modern Philology*, 10, 3, pp. 261–278.
- ARCHER, Stanley L. (1971). "The Epistle Dedicatory in Restoration Drama", *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, 10, pp. 8-13.
- ARIADNE [1696]. *She Ventures, and He Wins*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2019].
- BOOTHBY, F. [1670]. *Marcelia, Or, the Treacherous Friend*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2019].
- BUSH-BAILEY, Gilli (2006) *Treading the Bawds: Actresses and Playwrights on the Late-Stuart Stage*. Manchester: Manchester UP.
- CAVENDISH, Margaret [1662]. *Playes*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2019].
- CENTLIVRE, Susanna [1700]. *The Perjur'd Husband, or, The Adventures of Venice*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2019].
- DOODY, Margaret A. (1998). "Gender, Literature, and Gendering Literature in the Restoration". En Steven N. Zwicker (ed.), *The Cambridge Companion to English Literature, 1650-1740*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 58-81.
- FIGUEROA DORREGO, Jorge (2009). "Ariadne's Adaptation of Alexander Oldys's The Fair Extravagant in She Ventures and He Wins", *Sederi*, 19, pp. 177-188.
- FITZMAURICE, James (1990). "Fancy and the Family: Self-Characterizations of Margaret Cavendish", *Huntington Library Quarterly*, 53, pp. 199-210.
- (2004). "Cavendish [née Lucas], Margaret, Duchess of Newcastle upon Tyne (1623–1673), Writer." ODNB. Web. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2019].
- FRIEDMAN, Susan Stanford (1987). "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse", *Feminist Studies*, 13, pp. 49-82.

- FRUSHELL, Richard C. (1992). "Biographical Problems and Satisfactions in Susanna Centlivre", *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, 7, pp. 1-17.
- GOREAU, Angeline (1985). *The Whole Duty of a Woman: Female Writers in Seventeenth-Century England*. Garden City, Nueva York: Dial Press.
- GREENBLATT, Stephen (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Univeristy of Chicago Press.
- HARVEY, Tamara (2016). *Figuring Modesty in Feminist Discourse Across the Americas, 1633-1700*. New York: Routledge.
- HUGHES, Derek (2004). "Boothby, Frances (fl. 1669–1670), Playwright." ODNB. Web. [Fecha de consulta: 21 de marzo 2019].
- MANLEY, Delarivier [1696]. *The Lost Lover, or, The Jealous Husband*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 21 de marzo 2019].
- MARSDEN, Jean I. (1999). "Mary Pix's Ibrahim: The Woman Writer as Commercial Playwright", *Studies in the Literary Imagination*, 32, pp. 33-55.
- MILLING, J. 2004. "Centlivre [née Freeman; other married name Carroll], Susanna (bap. 1669?, d. 1723), Playwright and Actress." ODNB. Web. 3 Apr. 2019.
- OZMENT, Kate (2016). "'She Writes Like a Woman:' Paratextual Marketing in Delarivier Manley's Early Career", *Authorship*, 5.
- "Parishes: Chaddesley Corbett". (s.a.). En (s.a.) *A History of the County of Worcester*, 3, en british-history.ac.uk/vch/worcs/vol3/pp35-43 [Fecha de consulta: 11 de junio de 2019].
- PAYNE FISK, Deborah C. (1991). "The Restoration Dramatic Dedication as Symbolic Capital", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 20, pp. 27-42.
- PEARSON, Jacqueline (1988). *The Prostituted Muse: Images of Women & Women Dramatists, 1642-1737*. Nueva York: St Martin's Press.
- PENDER, Patricia (2012). *Early Modern Women's Writing and the Rhetoric of Modesty*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- PIX, Mary [1696]. *Ibrahim, the Thirteenth Emperour of the Turks*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 23 de marzo 2019].
- POLEWHEELE, E. [1671]. *The Frolicks, or, The Lawyer Cheated*. Ithaca: Cornell University Library.

- RUBIK, Margarete (1998). *Early Women Dramatists: 1550-1800*. Nueva York: Macmillan.
- SALMON, Eric. "Collier, Jeremy (1650–1726), Anti-Theatrical Polemicist and Bishop of the Nonjuring Church of England", en oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5917 [Fecha de consulta: 23 de abril de 2019].
- TROTTER, Catharine [1696]. *Agnes de Castro a Tragedy*. London: EEBO. Web. [Fecha de consulta: 24 de marzo de 2019].

“ES BIEN CIERTO QUE LA MAYORÍA DE LA GENTE, EN TIEMPO DE GUERRA, EN VEZ DE MEJORAR SE MALEA”: LA DENUNCIA SOCIAL EN *LA PÍCARA CORAJE* (1670) Y *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS* (1941)¹

MIREIA VIVES MARTÍNEZ

Universitat de València

Introducción

A menudo parece haber reticencias a la hora de establecer paralelismos entre la novela barroca de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *La pícaro Coraje* (1670), y la obra dramática de Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos* (1941), por miedo a que esto pudiera mermar el valor de la obra teatral. En este sentido, algunos críticos, como Harold Bloom, han incidido en las disparidades entre ambos textos, considerando que, además del nombre, son pocos los atributos que la protagonista de Brecht comparte con la de Grimmelshausen (2002: 28). Entretanto, otros como Battafarano y Eilert han apuntado a la estructura dramática y la elección de personajes para recalcar la originalidad de la pieza de Brecht (2003: 179). Pese a ello, es indudable que ambos textos guardan semejanzas entre sí.

Por una parte, *La pícaro Coraje* tiene por protagonista a Libuschka, posteriormente apodada Courasche², una joven bohemio a quien la Guerra

¹ Este capítulo de libro ha sido posible gracias a una beca predoctoral (ACIF) de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana y del Fondo Social Europeo.

de los Treinta Años (1618-1648) obliga a abandonar su ciudad natal, Bragoditz, y a adoptar un carácter itinerante que la conduce a vivir una sarta de peripecias. Disfrazada inicialmente de mozo para poder así preservar su virtud, Courasche se adentra en el mundo soldadesco. Una vez descubierta la verdad sobre su sexo, la protagonista de Grimmelshausen no duda en sacar partido de ello y buscar a través de medios inmorales el ascenso social y económico. La guerra abarca la totalidad de la obra y también de su vida; a través de sus experiencias como esposa –llega a casarse en un total de hasta siete ocasiones–, vivandera y, finalmente, junto a una tropa de gitanos, la pícara muestra los altibajos durante la contienda, así como sus incesantes intentos por escapar a la vorágine de la guerra, algo que ella misma relata desde una perspectiva adulta y sin perder el tono humorístico. Como bien indica el propio título, esta obra se enmarca y sigue las convenciones del género de la picaresca por lo que la protagonista recurre al engaño y otros medios inmorales para lograr sus objetivos; en este caso, no solo sobrevivir, sino también obtener el máximo beneficio posible de la guerra.

Por otro lado, la obra teatral de Brecht –escrita en 1939 y estrenada en 1941– traza la trayectoria de Anna Fierling, o Madre Coraje, durante la Guerra de los Treinta Años. Sirviéndose del mismo conflicto como telón de fondo, también Brecht muestra los azares de la guerra y el deterioro social de su protagonista conforme avanza el texto. No obstante, el dramaturgo introduce diferencias fundamentales en su protagonista con respecto a su antecesora. Si bien tanto la Courasche de Grimmelshausen como la Courage de Brecht son vivanderas y tienen intereses económicos en el conflicto, el carácter pendenciero y vivaracho de la Coraje barroca se permuta en una mayor temeridad en su homónima (Hein, 1994: 32). Además, frente a la pícara barroca, que es estéril –un rasgo que se podría interpretar como alegoría del carácter aniquilador de la guerra–, Brecht introduce el motivo de la maternidad, lo que le permite situar en el centro de la trama el conflicto entre el afecto y los negocios (Knight, 1976: 701; Hein, 1994: 32, Battafarano y Eilert, 2003: 181). Acompañada por sus tres

² Para referirnos a la protagonista de Grimmelshausen haremos uso del nombre Courasche, mientras que para hablar de la heroína de Brecht emplearemos el nombre con la grafía que se usa en la obra teatral, Courage.

hijos, Eilif, Requesón y Catalina, Courage avanza con su carromato en medio del conflicto, comerciando con católicos y protestantes por igual. Al final pagará un alto precio por su codicia y su ambición, perdiendo a todos ellos en distintos incidentes relacionados con el conflicto: Eilif, el mayor, será ejecutado por robar durante tiempos de paz, una acción que anteriormente le había valido la alabanza; Requesón, entretanto, muere por culpa de las dudas de Courage, quien prolonga demasiado tiempo una negociación por la vida de su hijo. Finalmente, Catalina, único personaje de la obra que mantiene una cierta integridad, muere tras alertar a un pueblo sitiado por las tropas imperiales del ataque inminente. Bien de manera directa o indirecta, las tres muertes son consecuencia de las acciones de Courage, de su empeño por continuar con el negocio.

Independientemente de estas y otras variaciones que se puedan dar entre los textos, no cabe duda de que tanto la novela de Grimmelshausen como la obra teatral de Brecht ponen el acento en los estragos causados por la guerra y, en particular, a través de sus protagonistas, ambos autores muestran la problemática adicional a las que se enfrenta la mujer en el contexto bélico. Más allá de los paralelismos que se puedan trazar entre los argumentos o las propias protagonistas –y lejos de cuestionar aspectos relacionados con la autonomía u originalidad del texto dramático–, merece la pena preguntarse qué llevó al dramaturgo bávaro a interesarse por una obra escrita casi trescientos años antes³. Más allá del valor histórico⁴ o el carácter modélico de la novela barroca, esta picaresca pudo haber inspirado a Brecht debido a la manera que tiene de retratar el conflicto bélico. A este respecto, Battafarano y Eilert (2003: 179-180) han resaltado los siguientes aspectos:

³ Nótese que Brecht es el primer autor de corte socialista que estudia la obra de Grimmelshausen en profundidad (véase Battafarano y Eilert, 2003: 174).

⁴ Aunque es innegable el carácter literario de la obra de Grimmelshausen y la función alegórica de su protagonista, el autor barroco traza un retrato verosímil y fidedigno del conflicto en sus *Simplicianische Schriften* –ciclo de novelas en el que se inscribe este texto–, aportando información cronológica y documentando prácticas habituales durante la contienda, como los saqueos o la venta ambulante (Schulte, 1998: 80), por no mencionar los detalles que aporta sobre las condiciones sociales y materiales de la mujer en el contexto bélico (véase Arnold, 1980). Tanto es así que sus obras han sido utilizadas como fuente histórica para documentar la Guerra de los Treinta Años (García Wistädt, 2009: 44)

- 1) Der Krieg war und ist ein Geschäft: letztes Ziel des Krieges ist die Vermehrung des Besitzes, während Waffengeschick, aber auch Erotik nur ein Mittel zur Erreichung dieses Zieles darstellen. In und vom Krieg profitieren letzten Endes nur die Herrschenden.
- 2) Der 30jährige Krieg war keiner konfessioneller Natur; Theologen und Priester sind Ideologen, welche die kleinen Leute von der Kriegsnotwendigkeit überzeugen.
- 3) Der Krieg akzentuiert den immer stattfindenden Überlebenskampf; in ihm werden Tugenden und der Laster relativiert.

Esta representación de la guerra, que corresponde al contexto de Grimmelshausen, es a su vez aplicable al de Brecht. Si la novela del primero es un retrato crítico de la Guerra de los Treinta Años, la obra del segundo surge en los albores de la Segunda Guerra Mundial⁵. Desde una perspectiva historicista, tanto la novela barroca como la obra dramática son discursos que se originan en respuesta a un mundo corrupto (Knight, 1976: 699) y se articulan en reacción a formas literarias previas. Imbuidos cada uno en este contexto específico, ambos escritores dotan a sus obras de una función crítica y buscan despertar la reflexión en el público, así como prevenirlo de ciertas conductas o instarlo a la acción política, respectivamente⁶. Así pues, merece la pena explorar más de cerca el contexto histórico que enmarca estos textos, para posteriormente examinar las estrategias formales de ambos géneros, así como su función y, finalmente, su aplicación en las obras. Atender a estos recursos formales permite, si bien siendo conscientes de la distancia que los separa,

⁵ Es pertinente recordar que, mientras que para Grimmelshausen se trata de una realidad mediata, en el caso de Brecht es un contexto remoto. Esta es una diferencia sustancial entre los textos. Emplazar la acción en un pasado lejano, como es este el caso, o en un lugar distanciado geográficamente, como sucede en *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), ambientada en China, es uno de los recursos habituales del teatro brechtiano y tiene por objetivo evitar la identificación y facilitar el distanciamiento que permite la reflexión crítica del espectador.

⁶ Esto no quiere decir que las obras se limiten a su faceta crítica. En el caso de la novela de Grimmelshausen, esta se adscribe claramente a la fórmula derivada de la poética horaciana de *prodesse et delectare*, observando tanto el aspecto instructivo como el lúdico. Por otro lado, aunque el contenido y la finalidad política se perfilan de manera mucho más clara en la pieza dramática de Brecht, no por ello pierde en calidad literaria. De hecho, Buehler ha observado cómo a partir de 1939 la función lúdica de la literatura adquiere importancia en la concepción teatral del dramaturgo, si bien en el centro de la escena sigue estando la finalidad instructiva de la obra, así como su efecto transformador sobre la realidad (1978: 139).

encontrar coincidencias y semejanzas morfológicas que actualizan la novela barroca de Grimmelshausen y resaltan el aspecto universal de estas obras.

Contextos dispares y similares: de la Guerra de los Treinta Años al *Interbellum*

Debido a que el siglo XVII alemán se inicia prácticamente con la Guerra de los Treinta Años, los pensamientos escatológicos, el sentimiento de transitoriedad y la violencia tienen un carácter constitutivo en la experiencia del ser humano en esta época (Meumann y Niefanger, 1997: 9). El propio Grimmelshausen luchó como soldado durante la guerra, lo que pudo influir en su retrato de la misma. Esta mentalidad queda constatada en textos coetáneos a través de motivos literarios como la *Vanitas* o el *Memento Mori*. Si algo caracteriza a los escritos producidos en este contexto –y los separa de aquellos de épocas anteriores– es que ya no ofrecen un retrato natural o heroico del conflicto (Parker, 1971: 124). *La pícara Coraje* es claro ejemplo de ello; la novela muestra el poder corruptor de la guerra, que subyuga a los hombres a sus instintos más perversos y violentos (Battafarano, 1997: 64). Esto es algo que la protagonista de Grimmelshausen denuncia, pero que a su vez ejemplifica a través de su conducta:

Pero no quiero detenerme en describir cómo los hombres eran torturados y violadas las mujeres por las tropas vencedoras, y cómo era saqueada la ciudad entera, porque bastante se ha oído ya contar y relatar cosas semejantes, que se hicieron episodio común y habitual en la larguísima guerra pasada.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 78)

Estábamos entonces acampados en Stormaren, donde aún no tenían noticia de lo que era una guerra. Por eso tenían riquezas y en abundancia el alimento, sobre lo que nos hicimos los señores. Tomábamos a los campesinos como criados nuestros y al ventero como mayordomo de mesa.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 136)

A la crueldad y la violencia implícitas en la guerra cabe añadir su relevancia en términos económicos, pues la contienda es a la vez amenaza

y potencial fuente de ingresos y tiene como función última la redistribución de las riquezas (Arnold, 1980: 95). También esta vertiente queda representada en la novela, ya que tras las acciones de su protagonista se encuentran intereses puramente monetarios:

El dinero que iba ganando con toda clase de negocios me sentó tan bien que, cuanto más tenía, más quería tener y, como me era indiferente si llegaba de manera honrada o no, comencé a no mirar tanto si era mejor seguir adelante con la ayuda de Dios o con la de Mamón. En resumidas cuentas, me daba ya igual con qué artimañas, con qué maniobras, con qué conciencia y con qué negocios prosperase yo, siempre y cuando me hiciese rica.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 156)

El retrato que ofrece el autor barroco de la reyerta permite establecer una analogía con el contexto bélico que marca las experiencias vitales de Brecht. En líneas generales, el siglo XX inaugura una época de incertezas marcada por un fuerte pesimismo y existencialismo, donde los principios hasta entonces incuestionados –e incuestionables– sobre la realidad y el ser humano se someten a escrutinio⁷. Bertolt Brecht no solo vivió las dos guerras mundiales, sino también el fin del primer Imperio Alemán, posteriormente el fracaso de la República de Weimar y, con ello, el ascenso del nacionalsocialismo, por lo que los períodos de paz y estabilidad constituyen más una excepción en su vida que la norma.

Fuertemente influido por el marxismo, el dramaturgo ejemplifica a través de sus textos las relaciones de poder, así como los intereses económicos que subyacen al conflicto bélico⁸. Esta crítica se concreta en la

⁷ No es de extrañar, pues, que algunos autores de la primera mitad del siglo XX mostrasen un interés renovado por el período barroco, ya que en ambos contextos se pone de manifiesto una cierta falta de libertad del individuo. Este trasfondo hostil de tintes deterministas favorece la aparición de personajes que, como la Coraje de Brecht, presentan rasgos picarescos, algo que también se observa en las obras de otros autores de los años 30 como Irmgard Keun (véase Vives Martínez, 2019)

⁸ Esto se observa no solo en las obras dramáticas del autor, sino también en sus composiciones líricas. En "Die drei Soldaten und die Reichen", Brecht denuncia las consecuencias que las personas con menos recursos padecen incluso tras el fin de la guerra. En este poema, dichas consecuencias se personifican en forma del hambre, la desgracia y la tos, creando así un ambiente marcado por la miseria (*Elend*). Con un lenguaje apenas cargado de figuras retóricas y rasgos baladescos, el autor reproduce un diálogo ficticio entre los ricos y Dios en el que debaten la posibilidad de erradicar la miseria del mundo, algo que desestiman por motivos económicos:

protagonista de la obra teatral, ya que Courage se sirve de la coyuntura para obtener las máximas ganancias posibles y se aprovecha de la miseria y el hambre de otros:

EL COCINERO: Por diez ochavos consigo una docena de pavos como éste en cualquier parte.

MADRE CORAJE: ¿En cualquier parte, un pavo así? ¡En pleno sitio y con el hambre reinante, que le retuerce a uno las tripas? Tal vez consiga alguna rata, y digo tal vez, porque creo que se las han devorado a todas. El otro día alguien vio pasar una y le siguieron la pista entre cinco durante toda una tarde. ¡Cincuenta ochavos por un pavo enorme, en pleno sitio!

EL COCINERO: Nosotros no somos los sitiados. Somos los sitiadores. ¿Por qué no se lo mete en la cabeza de una buena vez?

MADRE CORAJE: Eso no impide que no haya a qué hincarle el diente. Estamos peor que los de la ciudad. Ellos arrasaron con todo, se encerraron en sus casas con sus provisiones y se están dando la gran vida. ¡En cambio nosotros! He estado con los campesinos, ¡pero no tienen ni esto!

(Brecht, [1941] 1967: 142)

Aquello que le interesa a Brecht, más allá del suceso histórico, son las fuerzas y comportamientos que el conflicto origina, altera o deja inalterados (Unsel, 1964: 138), logrando así un reclamo más universal. En el texto teatral queda reflejada la jerarquía dentro del ejército y se denuncia cómo las oligarquías y altos mandos militares influyen en el soldado de a pie, increpándolo a la batalla para luego abandonarlo a su suerte, algo que sucede bajo fórmulas eufemísticas por las que se apela a la valentía y la intrepidez de los soldados:

“Die Reichen saßen in ihrem schönen Haus/ Und sagten laut: Der Krieg ist aus./ Das war natürlich gar nicht wahr:/ Der Krieg auf dem Papier war gar/ Aber genau wie in den Kriegen/ Starben die Leute wie die Fliegen/ Und die Leute waren noch gar nicht alt/ Da kam schon der Tod in vieler Gestalt./ Und zwar kam der Tod zu den ärmeren Leuten/ Sie wussten schon gar nicht mehr, was das bedeutet/ Sollte, denn was immer sie taten/ Immer kamen die Soldaten./ Selbst wenn sie sich alles gefallen ließen/ Kamen die Drei mit dem Erschießen/ So dass sie bald nicht mehr ein noch aus wussten./ Es hießen die Drei aber Hunger, Unfall und Husten./ Das Elend war ganz riesig schon/ [...] "Man muss das Elend leider ertragen./ Leider (man muss da wieder scharf denken)/ Braucht man das Elend, um die Löhne zu senken"/ Da beschlossen die Reichen messerscharf/ Dass das Elend nicht entfernt werden darf“ (Brecht, [1930/31] 1961: 106-108).

EL CAPITÁN: [...] A los soldados intrépidos como tú, Eilif, los estimo. Por eso los trato como si fueran mis propios hijos. (*Lo conduce hasta un mapa.*) ¿Ves? Ésta es la situación de nuestros ejércitos. Me harían falta muchos valientes como tú.

MADRE CORAJE (*que escucha mientras despluma colérica su pavo*): Mal capitán ha de ser ése.

EL COCINERO: Comilón es, pero mal capitán, ¿por qué?

MADRE CORAJE: Porque necesita soldados valientes. Si fuera capaz de trazar un buen plan de campaña, le bastarían soldados simples y vulgares. Está comprobado que allí donde abundan las grandes virtudes, hay algo que falla.

EL COCINERO: Siempre creí que las grandes virtudes eran una buena señal.

MADRE CORAJE: No, son señal de que algo anda mal. Si un capitán o un rey es incapaz y lleva a sus tropas a un callejón sin salida, los soldados tendrán que multiplicar su coraje para no sucumbir. Si el jefe es un tacaño y ha escatimado en el reclutamiento de tropas, los soldados tendrán que convertirse en verdaderos Hércules.

(Brecht, [1941] 1967: 146-147)

En última instancia, con su obra, Brecht parece secundar la noción de que el ser humano es incapaz de aprender de las catástrofes devenidas (Unseld, 1964: 133). En la medida en que esta reflexión contiene la idea y certeza de la futilidad del ser humano, podríamos entenderla como una relectura de la *Vanitas* barroca. Esto es algo que se observa en la escena que cierra el texto teatral: Catalina, la única de los hijos de Courage que seguía con vida, muere tras ser alcanzada por el disparo de un mosquete mientras intenta salvar la vida de los habitantes de una ciudad. De manera directa o indirecta, la protagonista de Brecht ha desempeñado un papel clave en el desenlace trágico de sus tres hijos. Sin embargo, tras la muerte de esta última, Courage no parece haber extraído ninguna enseñanza de lo ocurrido y reemprende su vida nómada dentro del conflicto:

CAMPESINO: Si usted no se hubiera marchado a la ciudad para trabajar, no habría ocurrido nada de esto.

MADRE CORAJE: Me alegro de que se haya dormido.

CAMPESINA: No está dormida. ¿No ve que está muerta?

CAMPESINO: Debe irse de una vez. El camino está lleno de lobos y de bandidos, que son peores que los lobos.

MADRE CORAJE: (*Se levanta*) Sí.

[...]

CAMPESINA: (*alejándose*) ¡Dese prisa!

MADRE CORAJE: Espero que conseguiré tirar sola de la carreta. No hay gran cosa adentro. (*Al fondo pasa un regimiento con pífanos y tambores.*) ¡Aguárdenme! ¡Voy con ustedes!

(Brecht, [1941] 1967: 217-218)

Grimmelshausen y Brecht plasman, por tanto, un contexto de guerra caracterizado por la miseria, la hostilidad y el pesimismo. Como reacción a esta coyuntura, estas obras encierran una fuerte ironía y escepticismo (Knight, 1976: 703). Pero, además, otro rasgo que las une es su carácter didáctico, un aspecto en el que también el autor barroco pudo haber influido sobre el dramaturgo (Battafarano y Eilert 2003: 175). Ambos autores emplazan la acción en la Guerra de los Treinta Años con un objetivo similar: denunciar la codicia y la ambición del ser humano. A este respecto, cabe decir que Brecht se interesó por la representación del conflicto en la obra picaresca, considerando que Grimmelshausen entronca con una corriente realista que presenta la guerra “als soziale Erscheinung, als Bürgerkrieg” (Brecht, [1940] 1971: 121). Así pues, ambos escritores, cada uno desde un marco social y cultural totalmente distinto, van a emplear sus textos como una crítica a la guerra y sus consecuencias. Para este cometido, cada uno va a recurrir a unas estrategias distintas: Grimmelshausen realiza esta denuncia por medio de la picaresca, Brecht, a través del teatro épico.

Breve comparativa de la novela picaresca y el teatro épico

De cara a perfilar una comparación entre los recursos formales empleados en las dos obras y su función crítica es pertinente realizar una contextualización previa del género de la picaresca y del teatro épico, así como resaltar sus aspectos más característicos.

La novela picaresca es de alguna manera precursora de la novela moderna, pues se articula y surge en oposición a la novela de caballerías y su tono marcadamente idílico, y gana en realismo (Parker, 1971: 39). Este género aparece en el contexto de la Contrarreforma⁹, por lo que tiene una

⁹ Si bien es cierto que este género se origina en la tradición literaria española y es a través de obras como *El Lazarillo de Tormes* (1554) y *Guzmán de Alfarache* (1599) y sus traducciones que llega a otras literaturas europeas, en este capítulo nos limitaremos a

vertiente claramente moralizante. Tradicionalmente, en el centro de la obra se sitúa a la figura del pícaro –o pícara– que, de acuerdo con Garrido Ardila (2009: 52):

- a) llega al mundo de la picaresca por necesidad y no por inclinación,
- b) sufre segregación social que determina su trayectoria vital,
- c) subsiste al margen de la ley y la moral por medio del ingenio,
- d) procura el ascenso social que lo integre en la sociedad.

Debido a esto, la figura del pícaro es ejemplo paradigmático del antihéroe, algo que ocurre de manera similar con la protagonista de Brecht.

Estructuralmente, uno de los rasgos más característicos de la novela picaresca es el uso del narrador en primera persona, el cual es a su vez autor y actor de los hechos narrados. En consonancia con esta doble vertiente, se produce una dicotomía entre un yo-narrador y un yo-narrado (Carmona, 2000: 46), concebida para permitir las intromisiones del autor con fines moralizantes, lo cual refuerza el carácter didáctico de la obra y posibilita la reflexión del lector. De igual manera, otro de los principios morfológicos del género es la estructura episódica o técnica de enfilaje (Lázaro Carreter, 1978), a la que subyace el fin último de referir un caso con una tesis dogmática implícita (Garrido Ardila, 2009). También estos aspectos, como veremos posteriormente, se asemejan a rasgos del teatro épico de Brecht, aunque en el caso de este último están dotados de una función más política. De manera similar a la estructura episódica, el dramaturgo adopta la forma de la parábola; cada escena del texto dramático relata un episodio cerrado, que a su vez forma parte de un todo y que ilustra una moral, bien sea de manera directa o por oposición. En última instancia, estas escenas sirven al mensaje final de la obra teatral: la idea de que los individuos pueden escapar a la guerra e incluso beneficiarse de ella es falsa (Hein, 1994: 34).

señalar someramente una serie de rasgos formales que se evidencian a nivel supranacional y que permiten la comparación entre los textos que nos ocupan, por lo que no ahondaremos más en su génesis peninsular ni en los rasgos idiosincráticos que de este hecho se deducen.

A nivel lingüístico, la novela picaresca suele hacer uso de un lenguaje desgarrado, satírico y caricaturesco, con recursos tales como retruécanos e hipérbolos (Sierra Martínez, 2004: 546), de manera que se ofrece un retrato realista a la par que desfigurado o arquetípico. Esto no es sino un medio más para lograr esa función ejemplar del texto. La realidad se presenta deformada y de manera esperpéntica, con la finalidad última de ridiculizar o denunciar la hipocresía de los estamentos sociales (2004: 546).

Aunque la novela picaresca no guarda relación alguna con el teatro épico de Brecht, es posible establecer paralelismos y coincidencias en el contexto de aparición y su finalidad crítica. También este último surge *grosso modo* en reacción a formas previas. En *Über experimentelles Theater* (1939), Brecht formula los principios de esta forma no aristotélica de teatro, que renuncia a principios básicos del teatro dramático y busca una base distinta a la catarsis:

Die Frage lautete also: Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der Einfühlung?
Was könnte eine solche neue Basis abgeben?
Was könnte an die Stelle von *Furcht und Mitleid* gesetzt werden, des klassischen Zwiespans zur Herbeiführung der aristotelischen *Katharsis*?
(Brecht, [1939] 1993: 553)

Se trata de un teatro que busca, ante todo, despertar la reflexión en un espectador activo, que ha de extraer un aprendizaje de aquello que ve. Asimismo, el teatro épico persigue anular el efecto ilusorio de las representaciones –rompiendo también con el llamado pacto de ficcionalidad– y, por último, acentuar el carácter crítico del drama y restarle importancia a su función lúdica, desmarcándose así de la fórmula clásica de *prodesse et delectare*.

Tal como expone el dramaturgo alemán en las anotaciones a su ópera, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), el teatro épico obliga al espectador a emprender y tomar decisiones. En este aspecto difiere notablemente del teatro clásico dramático, donde el objetivo es suscitar una reacción emotiva en el espectador. En esta nueva forma teatral, el público ya no se ve envuelto en la trama, sino que la observa y

analiza desde una posición distanciada. Además de ello, el ser humano se convierte en objeto de estudio, ya no se presuponen una serie de rasgos en él ni se le considera un ente fijo, sino que se convierte en un proceso, en algo que puede cambiar (citado en Buehler, 1978: 118-119).

Sin embargo, para acentuar esta faceta crítica se hace necesario aplicar una serie de técnicas que faciliten el distanciamiento del público de los acontecimientos representados, el llamado *Verfremdungseffekt*, pieza axiomática del teatro épico. De acuerdo con Brecht: "Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen." ([1939] 1993: 554) El público, pues, no debe evadirse, sino que la obra le debe introducir en su propio mundo y despertar en él el asombro y la curiosidad. Al miedo ante el destino (*Furcht vor dem Schicksal*), Brecht superpone la avidez por el conocimiento (*Wissensbegierde*); en vez de la compasión (*Mitleid*), la disposición a ayudar (*Hilfsbereitschaft*) (Brecht, [1939] 1993: 554). Con esto, el autor alemán pretende asentar una nueva base para el teatro y cambiar la relación entre escenario y público. Se trata, en definitiva, de una forma teatral donde prevalecen la razón y la reflexión sobre el sentimiento y la identificación.

Estrategias formales en *La pícaro Coraje y Madre Coraje y sus hijos* como medios para articular la crítica

Los aspectos de la novela picaresca y las bases del teatro épico que acabamos de señalar se pueden observar en la novela de Grimmelshausen y la pieza teatral de Brecht. Contrastar los recursos formales de ambos textos permite ilustrar una serie de paralelismos y cómo estos facilitan la crítica a su tiempo y fomentan la conciencia del lector o espectador¹⁰.

¹⁰ Aunque Brecht toma al autor barroco como modelo para su concepto didáctico de literatura (Hein, 1994: 31), cabe recordar que en la base de la picaresca no se encuentra la distancia épica que el dramaturgo impone en sus obras, sino que, morfológicamente, este género debe seguir una serie de convenciones a las que hemos hecho mención brevemente. Además, la picaresca tampoco participa de la literatura contra la que se rebela el dramaturgo, es decir, aquella que en su base tiene el predicado de Lessing – *Furcht und Mitleid*–; sencillamente, porque se trata de un género que antecede a esa tradición y que, en todo caso, entronca más con las antiguas comedias dramáticas que con

Una de las estrategias del teatro épico consiste en facilitar el argumento de cada escena antes de las acotaciones iniciales, que en una representación fiel a los principios de este teatro podría ser enunciado por un narrador épico o figurar en carteles u otros medios diegéticos. A modo de ejemplo, podemos tomar el comienzo de la Escena XI, donde tiene lugar la muerte de Catalina, hija de Madre Coraje:

Enero de 1636. Las tropas imperiales amenazan la ciudad luterana de Halle. Las piedras comienzan a hablar. Madre Coraje pierde a su hija y prosigue sola su camino. La guerra no tiene visos de terminar.

(Brecht, [1941] 1967: 210)

Mediante este recurso, desaparece toda tensión y el espectador fija su atención no en el *qué*, sino en el *cómo*, de tal forma que se pregunta si es posible que los sucesos ocurriesen de otra manera. En cierta medida, este elemento formal del teatro de Brecht recuerda al texto de Grimmelshausen; el autor barroco se sirve de un elemento similar al *argumentum* de las comedias antiguas y en el título de cada capítulo compendia con toques irónicos lo que va a suceder a continuación. En este caso, cada capítulo relata una peripecia con inicio, desarrollo y final que, además de despertar la curiosidad del lector, tiene una intención claramente moralizante:

CAPÍTULO XXVII. DONDE SE CUENTA CÓMO, CAÍDO EN COMBATE SU MARIDO Y TRAS ESCABULLIRSE ELLA MISMA A LOMOS DE SU MULA, CORAJE VA A DAR CON UNA TRIBU DE GITANOS, CUYO JEFE LA TOMA COMO ESPOSA. A CONTINUACIÓN LE LEE EL FUTURO A UNA DAMISELA ENAMORADA, ROBÁNDOLE TODAS LAS JOYAS, QUE NO PODRÁ MANTENER, SIN EMBARGO, MUCHO TIEMPO EN SU PODER, PORQUE HABRÁ DE DEVOLVÉRSelas A GOLPE DE BASTONAZOS.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 196)

Otra de las propuestas brechtianas para su teatro épico es incorporar canciones dentro de la obra dramática. Si en el teatro aristotélico, la música y las canciones fomentaban la identificación y se integraban en la globalidad de la obra, Brecht las introduce en sus obras con el objetivo de lograr un mayor distanciamiento, separándolas

las tragedias. Pese a ello, es indudable que ambos autores reflejan en sus textos una concepción didáctica de la literatura.

claramente del resto del texto mediante la iluminación o el gesto de los actores, para así realizar una crítica o denuncia de manera más directa y mordaz (véase Buehler, 1978: 134-135). En la Escena VII de *Madre Coraje* podemos ver que su protagonista canta una canción en la que destapa los fines comerciales de la guerra:

Si tus fuerzas te abandonan
En la victoria no estarás.
La guerra solo es un comercio
Se vende plomo en vez de pan.
(Brecht, [1941] 1967: 189)

De igual manera se observa el carácter crítico de la canción que cierra la obra. Courage ha perdido a sus tres hijos y la guerra no da atisbos de concluir. Con esta canción la protagonista muestra la situación de los pobres y destapa el cruel destino que les aguarda:

Con sus pesares y sus glorias
La guerra aún está de pie.
Y haya derrotas o victorias
El pobre siempre ha de perder.
Come carroña, se cubre de harapos
El capitán le roba la paga,
Pero aún espera algún milagro:
Hay que seguirla y no aflojar.
¡De pie, cristianos! ¡Llegó la primavera!
Sobre los muertos se fundió la nieve
Y todo aquél que no está moribundo
Parte a la guerra por la carretera.
(Brecht, [1941] 1967: 218)

Si bien no guardan relación con la estrategia que acabamos de mencionar, es posible establecer una analogía con los frecuentes comentarios e intromisiones autorales en las obras picarescas. La novela de Grimmelshausen cuenta con un prólogo y un epílogo que expresan la verdadera intención del escrito. Estos elementos paratextuales, que enmarcan la narración, tienen como objetivo orientar la opinión del lector con fines instructivos:

MOTIVO VERDADERO Y RESUMEN DEL CONTENIDO DE ESTE TRATADILLO

[...] De todo ello se puede concluir, pues, que lo mismo caballo que yegua, bribón que buscona, ninguno es ni un pelo mejor que el otro. Buen repaso le da ella, pagándosele con magistral burla.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 71)

EPÍLOGO DEL AUTOR

Así pues, para que vosotros, recatados donceles, honestos viudos y hombres casados también, que hasta ahora habéis podido guardaros de estas peligrosas quimeras, huir de terribles medusas, hacer oídos sordos a las nefastas sirenas, y rechazar a la insondable Belidibus, pozo sin fondo, o que, por lo menos, habéis encontrado en la huida vuestra salvación, no os dejéis trastornar ahora por esta mala loba, pues es más cierto que del amor putañesco no se puede esperar más que impureza de todo tipo, la vergüenza y la burla, pobreza y miserias, y más aún que le corroa a uno la conciencia. Solo entonces apreciamos –y ya es tarde– lo que con ellas se ha sacado y cuán inhumano, cuán nefando, qué piojoso y tiñoso y sucio y apestoso es lo que sale de su aliento y de su cuerpo todo, según rebosan por dentro del mal francés y de viruela por fuera, hasta el punto de que al final uno mismo se corre avergonzado y se lamenta, a menudo cuando ya es demasiado tarde.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 205)

La función crítica de estos textos queda, asimismo, constatada en la manera caricaturesca de ambos autores a la hora de retratar a sus protagonistas. Tanto Courasche como Courage son mujeres que, llevadas por la codicia y la ambición, están sujetas al devenir de la guerra. En ninguno de los dos casos se busca la identificación, sino que ambas funcionan a modo de *exemplum*, o, en este caso, de contraejemplo. En este sentido, es posible afirmar que ambas obras entroncan con el motivo de la ceguera de las tragedias clásicas –si bien despojado del elemento trágico–. Ni la Courasche de Grimmelshausen ni la Courage de Brecht son capaces de ver o aprender; únicamente el lector está en esa posición¹¹. Uno de los momentos más críticos en la obra teatral de Brecht es cuando Courage debe decidir entre vender su carreta y salvar a su hijo, Requesón. En la obra, son sus dudas las que terminan por condenar a Requesón a la muerte:

¹¹ Este hecho resulta especialmente interesante en el caso de la novela barroca, ya que diverge de la tradición picaresca por la que el pícaro muestra un arrepentimiento final y reconduce su vida.

MADRE CORAJE: Dile que doy los doscientos florines, corre. [...] Creo que regateé más de la cuenta.

A lo lejos se oye un redoble de tambores. El capellán se levanta y va hacia el fondo. Madre Coraje permanece senada. Oscurece totalmente. Callan los tambores. Aclara. Madre Coraje no se ha movido de su lugar.

YVETTE (*aparece, muy pálida*): ¿Está contenta? Con tanto regateo logró lo que quería, quedarse con la carreta. Y a él le metieron once balas en el cuerpo. No merece que le tenga ninguna consideración.

(Brecht, [1941] 1967: 170-171)

Por otra parte, la Courasche de Grimmelshausen es un personaje llevado por sus vicios y carente de moral, algo que ella misma confiesa al comienzo de la obra:

[...] De lo que carezco es del arrepentimiento y es la avaricia y la envidia lo que me debería faltar en estos momentos.

Si odiase yo mi bolsa de oro, que he ido arañando con peligro de mi cuerpo y de mi vida, o más bien, como se me dice, con el de la pérdida de la Gracia, si la odiase tanto como envidia la del vecino y si amase a éste como a mi dinero, quizá entonces pudiese alcanzar el don divino de la contrición.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 1997: 75)

Dado que se trata de una literatura todavía marcada por los arquetipos, esta amoralidad es llevada al extremo. Esto se deja entrever también al final de su *Vita*. En su última intervención, Courasche no solo constata la falta de cambios en su manera de ser, sino que no tiene reparo en presentarse a sí misma y a la tropa de gitanos que acompaña como individuos sin fe cuyo único motor es la codicia:

Por eso, durante toda mi vida, nada me ha maravillado más que el hecho de que en todos los países nos tolerasen, aun cuando no creíamos ni en Dios ni en los hombres, no servíamos para nada ni queríamos servir a nadie, sino que solamente pensábamos en mentir, engañar y robar, fuera en perjuicio lo mismo de campesinos que de señores, de los que buenas piezas cobrábamos.

(Grimmelshausen, [1670] 1992: 205)

Conclusión

No hay duda de que *La pícara Coraje y Madre Coraje y sus hijos* son respuestas al contexto que vivieron Grimmelshausen y Brecht. Tanto la novela picaresca como el teatro épico son géneros que surgen con una clara finalidad crítica, no solo hacia la realidad, sino también hacia la manera previa de representarla a través de la literatura. A menudo se ha incidido en la maternidad de la protagonista de Brecht como el aspecto distintivo que separa a ambos personajes, siendo este además central para su concepción, ya que viene señalado hasta en el título de la obra. De igual manera, la esterilidad de la pícara tampoco es casual, sino que, como alegoría de la guerra, refleja su carácter destructor, y como rasgo caracterizador del personaje, señala su falta de feminidad, su *negierte Weiblichkeit* (Battafarano y Eilert, 2003: 182). A pesar de estas diferencias, es posible encontrar semejanzas entre los textos la representación crítica de la realidad. Aunque guardando las distancias, ambos autores aplican una serie de técnicas formales que ensalzan la función crítica de sus obras y que permiten realizar una denuncia. Sea como fuere, está claro que Grimmelshausen y Brecht tienen algo más en común que el nombre de sus protagonistas. Ambos sitúan en el centro de la trama a mujeres corajudas que generan reacciones ambivalentes. En sus obras vemos un intento de trascender el texto para impactar en la sociedad de alguna manera. En la medida en que la Madre Coraje de Brecht sea deudora de la pícara barroca, podemos decir que ambos han logrado su cometido.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, Herbert A. (1980). "Die Rollen der Courasche: Bemerkungen zur wirtschaftlichen und sozialen Stellung der Frau im siebzehnten Jahrhundert". En: Barbara Becker-Cantarino (ed.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik: Die Situation der Frau von dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Bonn: Bouvier, pp. 86-111.
- BATTAFARANO, Italo Michele (1997). "Erzählte Dämonopathie in Grimmelshausens Courasche", *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, XIX, pp. 55-89.
- BATTAFARANO, Italo Michele; EILERT, Hildegard (2003). *Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur: Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert*. Bern: Peter Lang.
- BLOOM, Harold (2002). *Bertolt Brecht: Comprehensive Research and Study Guide*. Broomall: Chelsea House Publishers.
- HEIN, Edgar (ed.) (1994). *Mutter Courage und ihre Kinder*. München: Oldenbourg.
- BRECHT, Bertolt [1941] (1967). *El alma buena de Se-Chuan; Madre Coraje y sus hijos*. Raquel Warschaver (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- [1940] (1971). *Über Realismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- [1939] (1993). "Über experimentelles Theater". En: Werner Hecht et al. (eds.), *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Vol. 22: Schriften 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, pp. 540-557.
- [1930/31] (1961). "Die drei Soldaten und die Reichen". En: Elisabeth Hauptmann y Benno Slupianek (eds.), *Gedichte Bd. III. 1930-1933. Lieder, Gedichte, Chöre; Die drei Soldaten; Die sieben Todsünden der Kleinbürger. Unveröffentlichte und nicht in Sammlungen enthaltene Gedichte. Gedichte und Lieder aus Stücken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 106-108.
- BUEHLER, George (1978). *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*. Bonn: Bouvier.

- CARMONA RUIZ, Fernando (2000). "la novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras", *Estudios Románicos*, 12, pp. 45-54.
- GARCÍA WISTÄDT, Ingrid (2009). "Las vicisitudes de la pícara Coraje: el viaje de una mujer en la Guerra de los Treinta Años". En: Berta Raposo y Eckhardt Weber (eds.), *Guerra y viaje: una constante histórico-literaria entre España y Alemania*. Valencia: PUV, pp. 43-55.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2009). *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*. Madrid: Visor Libros.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von [1670] (1992). *La pícara Coraje*. José Manuel Esteban (trad.). Madrid: Cátedra.
- KNIGHT, Kenneth (1976). "'Simplicissimus' und 'Mutter Courage'", *Daphnis*, 5, 2, pp. 699-705.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978). *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- MEUMANN, Markus; NIEFANGER, Dirk (1997). "Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen". En: Markus Meumann y Dirk Niefanger (eds.), *Ein Schauplatz herber Angst: Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, pp. 7-23.
- PARKER, Alexander (1971). *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*. Rodolfo Arévalo Mackry (trad.). Madrid: Gredos.
- SCHULTE, Regina (1998). *Die verkehrte Welt des Krieges: Studien zu Geschlecht, Religion und Tod*. Frankfurt/ Main: Campus Verlag.
- SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (2004). "Aspectos de la picaresca en la narrativa española contemporánea", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 545-552.
- UNSELD, Siegfried (1964). "Die Brechtsche Chronik des Krieges". En: Werner Hecht (ed.), *Materialien zu Brechts Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp, pp. 138-142.
- VIVES MARTÍNEZ, Mireia (2019). "Mecanismos de distanciamiento en *Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* y *Das kunstseidene Mädchen*", *Revista de Filología Alemana*, 27, pp. 45-62.

LA MIGRACIÓN ENTRE LAS MESAS DEL CAFÉ MONDIAL: *TAUBEN FLIEGEN AUF* Y SU VERSIÓN PARA EL TEATRO¹

MANUEL ARAGÓN RUIZ-ROSO

Universidad de Sevilla

Introducción

Con siete años de diferencia entre la novela y la adaptación, *Tauben fliegen auf*² (Jung und Jung, 2010) llegó a las tablas del *Luzerner Theater* en 2017. Asistir a la representación de esa versión teatral tuvo que ser una experiencia completamente inmersiva para la sociedad lucerniense, y es una lástima que no podamos acercarnos a ese espectáculo más que a través de las críticas en periódicos locales o regionales³ y a través, eso sí, del texto empleado entonces –generosamente cedido por la autora para la

¹ Esta publicación ha sido posible gracias a un contrato predoctoral enmarcado dentro del proyecto de investigación *Topografías del recuerdo: espacio y memoria en la narrativa alemana actual* (Ref. FFI2015-68550-P).

² En castellano el libro puede encontrarse como *Las palomas emprenden el vuelo*, de El Aleph Editores.

³ Además de las citadas a lo largo del presente capítulo, nos hemos servido de algunas otras críticas como <https://www.luzernerzeitung.ch/kultur/theater-kein-tontaubenschiessen-ld.88741> [Fecha de consulta: 15-11-2019], <https://www.null41.ch/blog/ hoeren-sehen-sich-bewegen> [Fecha de consulta: 15-11-2019], <https://www.srf.ch/news/regional/zentralschweiz/tauben-fliegen-auf-am-luzerner-theater> [Fecha de consulta: 15-11-2019].

redacción de este capítulo—, pero, aun así, no dejaremos en el esfuerzo de tratar de reconstruir, en las próximas líneas, la representación que se llevó a cabo.

El texto dramático de *Tauben fliegen auf* es el resultado del trabajo conjunto entre la dramaturga Sylvia Sobottka y la autora de la novela, Melinda Nadj Abonji, a quienes no podemos dejar de agradecer la cesión de la versión teatral, que solo ha sido posible de conseguir gracias al contacto directo con ambas, pues no se encuentra disponible en librerías y no se cuenta con grabaciones de ninguna de las representaciones que se llevaron a cabo en el *Luzerner Theater* a partir del 10 de marzo de 2017. No nos gustaría olvidarnos de indicar, como así lo pidió la propia Melinda Nadj Abonji antes de escribir este trabajo, que el texto, a pesar de ser el resultado de la estrecha colaboración entre ambas, es, sobre todo, resultado del incansable trabajo de Sylvia Sobottka. De este modo, lo que presenciaron los asistentes al *Theater Luzern* fueron las palabras de una historia de Abonji, elegidas y puestas sobre las tablas por Sobottka. La última explica en una entrevista cómo se fraguó la idea y cómo se eligieron los fragmentos:

Es hat sehr geschmerzt, viele Geschichte und Figure nicht mit auf die Bühne nehmen zu können, aber dann würde der Abend sieben Stunden oder länger dauern. Deshalb habe ich in Absprache mit Melinda Passagen ausgewählt, die die existentiellen Erfahrungen von Familie, Politik, Emanzipation und Heimat widerspiegeln. (Oppermann, 2017)⁴

La autora de la novela, Melinda Nadj Abonji, relata en las páginas de *Tauben fliegen auf* una historia que conoce bien. Nacida en el seno de una familia de la minoría húngara en Bečej (Serbia) en 1968, emigró junto a sus padres desde la provincia autónoma de la Voivodina yugoslava hasta Suiza. Era aún la década de 1970, Josip Broz Tito aún se encontraba en el gobierno y la República Federativa Socialista de Yugoslavia no mostraba síntomas del colapso absoluto ni de su posterior disolución sangrienta.

⁴ Ha dolido mucho no poder llevar al escenario muchas historias y personajes, pero entonces la noche habría durado siete horas o más. Por eso, de acuerdo con Melinda, he elegido pasajes que representan las experiencias existenciales de familia, política, emancipación y hogar. (Traducción propia)

Era, en cambio, un país más o menos apreciado a ojos de Occidente, mucho más abierto que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con libertad de movimiento y cierta apertura comercial basada en su sistema de socialismo autogestionario. Sin embargo, las crisis de los años 70 y 80 hicieron emigrar a miles de ciudadanos yugoslavos en busca de mejores oportunidades. En un estudio de 2001 titulado *Einwanderung in die Schweiz. Demografische Situation und Auswirkungen*, de la Oficina Federal de Estadística⁵ suiza, se afirma que en 1980 había 60.916 migrantes de nacionalidad yugoslava en el país helvético, llegando a ser, en 1990, 172.777, más del doble en diez años.

En *Tauben fliegen auf* (2010), la segunda novela de Melinda Nadj Abonji, la que la llevó a cosechar un absoluto éxito de crítica y a alzarse con el premio del libro suizo y el premio del libro alemán en el mismo año, la autora toma a una de esas miles de familias yugoslavas como ejemplo para contar su historia. Además, con esos reconocimientos se seguía marcando el paso de cierta tendencia que traía consigo un cambio de paradigma en la literatura suiza que había comenzado el año anterior con la concesión del Premio del Libro Suizo a *Mehr Meer*, de Ilma Rakusa (Eslovaquia, 1946). La consolidación del cambio se consolidaría en 2011, con la concesión del mismo galardón a Catilin Dorian Florescu (Rumanía, 1967), por *Jacob beschließt sich zu lieben*. Tres años consecutivos de premios a autores migrantes por historias sobre la identidad migrante y transcultural suponían casi una revolución a la hora de entender la literatura suiza de migrantes, renovando el valor de la literatura de los *secondos* en Suiza y enmarcándola clara y definitivamente dentro de las fronteras de la literatura nacional suiza (Spoerri, 2012).

No se trata en este capítulo de realizar un análisis de la evolución que ha tenido lugar la recepción de la literatura de autores migrantes dentro del panorama de las letras suizas, pero es importante destacar que la concesión de los tres premios consecutivamente parece marcar esa clara tendencia transformadora. Autoras como Bettina Spoerri (2012) y Margrit Verena Zinggeler (2011) recuerdan que tal vez sea debido al estatus

⁵ Además, se puede consultar información actualizada en <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/migration-integration/auslaendische-bevoelkerung.assetdetail.9466941.html> [Fecha de consulta: 25-10-2020].

especial de la literatura suizoalemana dentro de la propia concepción de la literatura en lengua alemana uno de los factores determinantes para la tardanza en aceptar a estos *secondos* como parte fundamental de la literatura suiza, es decir, si la literatura suizoalemana ya juega un papel más o menos periférico dentro de la literatura en lengua alemana, será más difícil hacer algún tipo de mella en el canon de dicha literatura.

Junto a ello, no deberíamos olvidar la constante preocupación de los habitantes suizos por mantener y estructurar una identidad propia, revisada constantemente por la peculiaridad y complejidad del sistema sociopolítico del país helvético, con cuatro lenguas y otras tantas tradiciones literarias bastante independientes entre sí, asociadas también a espacios extrafronterizos. Exceptuando la escasísima literatura en romanche, que se circunscribe casi exclusivamente al ámbito suizo, cada una de las lenguas de producción literaria (alemán, francés e italiano) tiene una proyección clara hacia el exterior, lo que conlleva cierto nivel de dificultad en la conservación de esa identidad suiza, y es que, parafraseando a Appiah cuando se pregunta “¿qué es lo que mantiene unidos a los países?” (2019: 132), podríamos preguntarnos ¿qué es lo que mantiene unida a Suiza?

Sin embargo, estos autores no solo han hecho mella en esa concepción, sino que han puesto de manifiesto, además, la importancia de la idea de transculturalidad que ya está sobre la mesa en toda Europa y que, con la globalización, no deja de ser sino una realidad inaplazable. Podríamos llegar a pensar incluso que, como comenta Welsch, ya haya llegado el momento en el que “*die Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur zu denken*”⁶ (1995).

El país helvético no se ha visto fuera de la marea de ciudadanos que buscan mejores oportunidades, y eso también se ve representado en una literatura rica y diversa, y es que, siguiendo con el teórico alemán: “*Der Weg in die Transkulturalität ist den Menschen in vielen Fällen durch ökonomische Abhängigkeit und Elend aufgezwungen worden*”⁷ (Welsch, 2020: 7). De este modo, el reconocimiento hacia estas novelas, de estos

⁶ “Pensar las culturas más allá de la oposición cultura propia y cultura ajena”.

⁷ “El camino a la transculturalidad ha sido impuesto a los humanos en muchos casos a través de dependencia económica y miseria”.

nuevos ciudadanos suizos es, también, una clara marca del interés por temas renovados y de actualidad, como lo es la migración en todo el contexto europeo. Y es que los textos que tratamos en estas páginas vienen a contar la historia de miles de ciudadanos de Europa en las últimas décadas del siglo XX, en este caso puesta al servicio de la literatura.

La novela

Los Kocsis son una familia húngara de la provincia autónoma de Voivodina⁸, al norte de Serbia, que emigra desde Yugoslavia a Suiza en busca de una vida y un futuro mejores, como hicieron tantos otros migrantes durante la segunda mitad del siglo XX desde países del sur de Europa. Allí ocupan diferentes puestos como empleados hasta conseguir hacerse con el traspaso de la cafetería Mondial, un negocio bien situado en la Costa Dorada suiza y con clientes habituales que, se supone, les garantizará vivir cómodamente, además de proporcionarles la capacidad de ser dueños de sus vidas prácticamente por primera vez desde que llegaron a Suiza.

Antes de poder llegar hasta esa posición más o menos privilegiada, habrán tenido que trabajar en carnicerías, lavanderías, otros servicios de limpieza... cobrando casi siempre poco y mal, con y sin contrato, y, sobre todo, habrán tenido que pasar desapercibidos como migrantes, no llamar la atención, adquirir la nacionalidad suiza y sobreponerse una y otra vez de todas las dificultades que se les han presentado en el camino. En definitiva, han tenido que esforzarse y hacer de la frase "*Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal. Das müssen wir uns erst noch erarbeiten*" (TFA, 85)⁹ el *leitmotiv* de su historia familiar. Por fin, en enero de 1993, consiguen abrir como propio el Mondial.

⁸ La minoría húngara es la más importante de toda la región, llegando a alcanzar aproximadamente el 13 % del total en 2015. En la región también hay, entre otros, eslovacos, croatas, romaníes, rumanos o rutenos. Todos los grupos tienen garantizado la enseñanza y el uso de sus lenguas oficiales en sus respectivas localidades. Para más información, se puede consultar el estudio *Ethnic Diversity of Population in Vojvodina at the Beginning of the 21st Century*, de Snežana Stojšin (2015).

⁹ "Aquí aún no tenemos ningún destino humano, primero nos lo tenemos que forjar" (PEV, 77).

La novela es una sucesión de anécdotas inconexas, organizadas de manera no-lineal en torno a una serie de viajes de los Kocsis entre Suiza y Voivodina. Son catorce capítulos que muestran escenas de la vida cotidiana de la familia en Suiza y en Voivodina, narradas por Ildikó, la hija mayor de la familia, que nos ofrece todas las historias en primera persona y desde su punto de vista. Estas anécdotas son la representación más eficaz de la memoria de Ildikó, que salta de un lugar a otro, completando los huecos vacíos con los detalles que conoce y repitiendo una y otra vez la misma escena con datos o elementos diferentes, como si hubiera de asegurarse de contarla bien.

Asistimos no a una narración como tal, sino que el lector entra en la memoria de Ildikó, por ejemplo, en su recuerdo del viaje que la llevó desde Voivodina hasta Suiza en un autobús, junto a su abuela, reconstruyéndolo, como si tratara de reconstruir su propia historia para sí misma. Ese punto de inflexión en su vida es la anécdota que más se repite en la novela, la que más amplía y más busca detallar, cambiando elementos, como si la precisión con la que lo recuerde jugara un papel fundamental en su propia historia. E indica también, irremediabilmente, que la memoria ni es infalible ni deja de ser maleable.

Al salir de Senta, su ciudad de origen, la protagonista nos muestra una ciudad multicultural con la imagen del cartel en el que se lee el nombre de lugar y del que, dice, no sabía que apareciera escrito en tres idiomas:

Ich habe mich sicher an dieses Fenster verloren, an Tafeln, die durchgestrichene Ortstafel ZENTA/SENTA/CEHTA¹⁰, es hatte für mich damals keine Bedeutung, dass der Name unserer Kleinstadt drei Mal geschrieben stand, auf Serbokroatisch, in kyrillischen Buchstaben, auf Ungarisch. (TFA, 178)¹¹

¹⁰ Según anota Stojšin (2015: 30), Senta es la segunda ciudad más poblada por húngaros de toda la Voivodina, con un 79,1 % de población magiar.

¹¹ "Seguro que me perdí en aquella ventanilla, en letreros, los letreros atiborrados de nombres de lugares, ZENTA, CEHTA, SENTA, para mí no tenía entonces ningún significado que el nombre de nuestra pequeña ciudad estuviera escrito tres veces, en serbocroata en cirílico, en húngaro" (PEV, 154). (Todas las traducciones de la novela están sacadas literalmente de la edición en castellano. En caso de haber requerido alguna, se indicará).

Junto a esa reescritura de los acontecimientos que se cuentan, aparece un estilo repleto de frases larguísimas y rítmicas, donde se aprecia la formación musical de la autora (Mare, 2014), con páginas y páginas enteras sin un solo punto, donde destacan el encadenamiento de la narración, los pensamientos íntimos en una suerte de monólogo interior y las intervenciones en estilo indirecto libre de los personajes. Todo ello le da a la narración un aura de oralidad que impregna toda la novela y la acerca a la identidad y la memoria como hechos de diálogo, es decir, soy la historia que cuento, del mismo modo que se recuerda lo que se cuenta y se cuenta lo que se quiere recordar y lo que se quiere ser. Unida a esa sensación, parece que la autora quiere hacer realmente partícipes a los lectores de su historia, de sus experiencias y sus sufrimientos, sabiendo real la idea de Astrid Erll –que recoge Johanna Vollmeyer–, de que, puesto que las personas somos seres curiosos, “nos interesamos por otras personas y grupos y, naturalmente, por sus memorias” (Erll, en Vollmeyer, 2019). De este modo, el lector es conocedor de las dificultades del migrante, de la humillación de tener que someterse, con fotos incluidas, a la aprobación por parte de todo el pueblo para obtener la nacionalidad suiza, de las dificultades para encontrar un trabajo remunerado decentemente...

Si el viaje desde Voivodina a Suiza es un indicativo claro de la introducción de Ildikó en un nuevo mundo lleno de posibilidades, pero también de miedos e incertidumbres, de abandono de todo lo conocido y se recrea en él casi de forma traumática, la narración de los viajes en dirección contraria es, por otro lado, la narración de momentos felices, de un espacio que se recuerda con cariño y que es necesario como sustento de una parte la identidad de la protagonista. Es decir, la vida pasada en Senta, Voivodina y todo lo que representan se entienden como un reducto de felicidad en contraposición a la vida en Suiza actual, plagada de incertidumbres.

En todos estos desplazamientos o cambios de espacio aparece un personaje fundamental en la novela, que es quien representa el peso de la historia y hace las veces casi de pitonisa o sabia. La abuela de Ildikó, Mamika, es conocedora del pasado y capaz de prever el futuro, la voz viva de la memoria familiar y social; y se convierte, a todas luces, en el

personaje que más marca la vida de la joven. Sin embargo, en la adaptación su presencia es mucho menos notable, como veremos. Seguramente porque, como trataremos de explicar, la intención es otra completamente distinta.

En la narración de acontecimientos de su vida pasada en Voivodina, la joven muestra una especial preocupación por mantener lo que conoce de ese espacio completamente estable, y necesita que nada cambie mientras que continúa avanzando su vida en Suiza. Es decir, muestra preocupación por mantener el espacio que se corresponde con su pasado estable, mientras que su presente en Suiza varía y avanza hacia una nueva conformación de su identidad como migrante en un nuevo país, pero sin olvidar de dónde viene. Se narran así dos espacios completamente diferenciados y que son fundamentales para la *autorrepresentación* de la identidad de Ildikó y, con ello, para el conflicto cultural que vive y que será lo que termine provocando la ruptura final con sus padres. Esa presencia de los dos espacios, de los dos países, de las dos vidas es una muestra de la identidad transcultural de Ildikó, caracterizada, en palabras de Wolfgang Welsch (1995), por una pluralización de identidades posibles, y se hace patente en la figura de Ildikó. En un momento de la novela se puede leer: "*wir sind weder Fisch noch Vogel [...], oder eben beides*"¹² (TFA, 211). La joven Ildikó está en todas partes y en ninguna, pero está en un proceso de búsqueda constante.

La versión dramática

En cuanto a la adaptación de Sylvia Sobottka, compuesta por 24 escenas y a partir de fragmentos prácticamente calcados de la novela, está escrita expresamente para la representación en el *Luzerner Theater*, que se estrenó el 10 de marzo de 2017, con poca repercusión fuera de Lucerna y Suiza. La crítica habla sorprendida de la escasez de recursos teatrales para representar la obra, es decir, *de lo poco teatral que es*. Como digo, se escribe para el *Luzerner Theater* y, hasta donde hemos podido saber, no ha habido más representaciones hasta el momento, por lo que tampoco hay demasiadas críticas disponibles.

¹² "No somos ni chicha ni limonada, [...], o ambas cosas" (PEV, 180).

De este modo, como ya hemos comentado arriba, para tratar esta adaptación solo contamos con el texto en sí y con las críticas aparecidas en periódicos regionales o locales. Antes de leer las críticas, es decir, al enfrentarnos por primera vez al texto, no estábamos convencidos de lo que teníamos entre manos. Como decimos, los fragmentos están sacados de la novela, todos prácticamente palabra por palabra. El orden, en cambio, es distinto y hay algunos recuerdos de Ildikó que no aparecen o pierden cierta importancia. Así, esta adaptación es una suerte de lectura dramatizada, pero no exactamente. Los personajes interactúan escasamente y la historia es llevada por una voz narrativa de la que se encargan todos los personajes –o todos los actores y actrices–, el desarrollo de los acontecimientos en escena es escaso, más bien, siguiendo la idea de la novela, existe una narración de los mismos.

De este modo, la narración de la novela, en la que se mezclan los acontecimientos con las intervenciones de los personajes en estilo indirecto libre además de con los pensamientos de la narradora, pasan a la escena de un modo curiosamente similar: actores y actrices intervienen como una única voz narrativa y presentan una misma visión al tiempo que actúan como personajes. En las intervenciones, actores y actrices pueden aparecer como narradora –es Ildikó, como en la novela, quien lleva el peso de la narración–, como personaje –y no siempre necesariamente el mismo– o como narradora que da voz a otros personajes –en lo que sería el estilo indirecto libre–. Este estilo, según la crítica de Beat Vogt en *Schweizer Radio und Fernsehen*, supone una “renuncia a la teatralidad que impresiona”. El asesor artístico del teatro de Luzern, Hannes Oppermann, comenta en una entrevista que Sobottka “[hat] praktisch ein neues Genre erfunden. [...] Es ist eine Art szenisches Live-Hörspiel”¹³ (Avanzini, 2017). Esa es la idea que le transmite Sobottka en conversación con él (Oppermann, 2017), pues la directora reconoce que al principio no sabía cómo debía llevar al escenario las cualidades prosaicas del libro y el complejo lenguaje, lo que la terminó llevando a la idea de esa especie de *radioteatro en vivo*.

¹³ “Prácticamente ha descubierto un nuevo género. [...] Es una especie de radioteatro escénico”.

Ayudados por las críticas sobre la obra, que nos han servido para entender mejor el texto y lo que debió de suponer para el público suizo, hemos podido acercarnos a una reconstrucción de la representación, de la que no podemos apartarnos puesto que, como decimos, la versión dramática está diseñada directamente para esta representación en el teatro de Lucerna.

Veamos: la escena del *Luzerner Theater* se transforma en la cafetería Mondial, en la que los asistentes se ven, necesariamente, representados por los comentarios que realizan los personajes sobre los habitantes de Suiza, ya que son a la vez público y clientes del establecimiento; sus sillas están dispuestas como en una cafetería, con distintas perspectivas, distintas visiones del espacio, lo que implica, de hecho, la diversidad de formas de ver el conflicto que se representa. Con estos *clientes-público* interactúan los personajes, que se mueven entre las mesas como si se tratara realmente de la cafetería en la que están trabajando, y es que incluso a algunos de estos clientes-público, según las críticas, se les hace cambiar de sitio. Al respecto dice Julia Stephan en el *Luzerner Zeitung*: „Die Zuschauer bleiben von dieser Revolte nicht verschont. Man spielt Stühlerücken. Den einen ist der Platzwechsel unangenehm, andere machen bereitwillig mit“¹⁴. Igual que en cualquier situación inesperada, hay quienes reaccionan bien y quienes se lo toman peor, y eso mismo sirve para el hecho de tener que cambiar de posición en el teatro como, se intuye, para verse directamente interpelados a lo largo de toda la función.

La representación en el *Theater Luzern* la llevaron a cabo dos actores y tres actrices (Sofia Elena Borsani, Michèle Breu, Adrian Furrer, Wiebke Kayser y Mirza Šakić), y se encargaban de poner voz a los personajes y narrar, como ya se ha dicho, desde un mismo punto de vista, el de Ildikó. La interacción entre los actores en la escena se da especialmente a partir del enfrentamiento entre Ildikó y sus padres a cuenta de las diferentes posturas que tienen sobre la experiencia de la migración y sobre cómo han de reaccionar ante ciertos comportamientos que les afectan directamente. Ildikó, que, como ya indicábamos arriba, se debate entre dos culturas representadas por sus dos espacios principales,

¹⁴ Los espectadores no salen indemnes de esta revuelta. Se juega al movimiento de puestos. A unos cambiar de sitio les resulta incómodo, otros participan dispuestos.

Voivodina y Suiza, se ve obligada a luchar por entender la *Verschiedenheit*, es decir, la diferencia que existe entre ella y sus progenitores. En un momento concreto de *ambos* textos, Ildikó comenta:

ich will unsere Verschiedenheit verstehen, und mir fällt das ungarische Wort für „Verschiedenheit“ nicht ein, aber die plötzliche Klarheit darüber, warum man, wenn jemand gestorben ist, sagt, er sei „verschieden“, der schwere Stand der Verschiedenheit, denke ich. (TFA, 299)¹⁵

Este fragmento es una muestra de ese enfrentamiento o debate cultural que sufre Ildikó consigo misma y que la lleva al punto que indicaba antes, a ser ni una cosa ni la otra, sino ambas a la vez. Esto se aprecia especialmente en esa pérdida de la capacidad de expresarse en la lengua de sus padres y la repentina revelación lingüística en alemán, la lengua de su *otra identidad* (Kegelman, 2012). Este es un mensaje directo también a los espectadores: me aceptáis –o nos aceptáis–, y no siempre, porque hablo vuestro idioma, pero eso supone también la pérdida de gran parte de lo que yo soy. Por un lado, ella está más integrada en esa nueva sociedad, pero, por el otro, eso le supone un enfrentamiento con su familia, la clara incapacidad de comunicarse con ellos.

Es representativo que esto tenga lugar en el Mondial, que desde el nombre parece referirse a un espacio de encuentro entre culturas, abierto y global, transcultural, el lugar en el que confluyen el espacio húngaro-yugoslavo y el espacio suizo de Ildikó. De este modo, los espectadores están, físicamente, en el lugar de encuentro, pero también de desencuentro y de pérdida, de enfrentamiento interno con las diferentes influencias culturales de la familia. El Mondial parece ese lugar en el que todo confluye, pero la confluencia conlleva también conflicto.

Parfraseando las palabras de Slavenka Drakulić (2006) sobre los cafés Europa del este europeo: Mondial es lo que se quiere alcanzar, pero no acaba siendo más que una pretensión. Si en la novela el Mondial es claramente ese espacio de encuentro, pero también de desencuentro, esto

¹⁵ Quiero entender nuestra desigualdad, y no me acuerdo de la palabra húngara para “desigualdad”, pero la repentina claridad de por qué se dice, cuando ha muerto alguien, que ha “fallecido”, la pesada situación de desigualdad, pienso (PEV, 253). N. del T.: En alemán, *Verschiedenheit* (diferencia, desigualdad) y *verscheiden* (expirar, fallecer) pertenecen a una misma familia léxica.

se observa más claramente en la representación teatral, donde todo el enfrentamiento y todo el desarrollo tienen lugar entre las mesas de la cafetería.

La representación también supone el encuentro entre el mundo prosaico y el dramático, que posee tintes de narración, de monólogo, y trazas de un intimismo que avanza hasta la explosión de sentimientos y termina por dar lugar al enfrentamiento familiar que tiene como resultado último el abandono de Ildikó de su trabajo en el Mondial y de la casa familiar.

Ildikó no entiende a sus padres, como ellos no la entienden a ella, que necesita reivindicarse como suiza, pero también como húngara sin complejos, algo a lo que se niegan sus padres, que han aceptado trabajar más por menos que los suizos, que han agachado la cabeza, haciendo de ese lema que decía antes, el suyo propio: *“Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal. Das müssen wir uns erst noch erarbeiten”*¹⁶. Ildikó, crecida y educada en gran medida en Suiza, sin renunciar a su parte húngara, rechaza de lleno la idea de no tener un destino propio en el lugar en el que vive por ser migrante, de no poder ser como realmente es, de tener que esconder su parte húngara: solo pueden hablar húngaro fuera de los espacios públicos, por ejemplo, renunciando a esa parte de lo que son.

El estilo de Abonji lo mantiene Sobottka en la versión dramática a través de la incorporación de la mezcla de recursos que mencionábamos antes. Así, encontramos fragmentos como el siguiente:

Wiebke: *Letztes Jahr ist Mutter spät nach Hause gekommen, mit einem offenen Gesicht, das gar nicht zum kalten Herbsttag passte, und sie hat nicht geatmet, als sie sagte*

Adrian: *Als sie sagte*

Wiebke: *Ich habe eine Überraschung für euch. Wir bekommen die Cafeteria Mondial. Die Tanners haben die Hausvermieter überzeugt, die wollten eigentlich jemand anderen, aber wir haben gewonnen.*

Sofia: *und ich glaube, dass Mutter dann lachen musste, weil sie „gewonnen“ gesagt hatte. (TFAT, 4)*¹⁷

¹⁶ Ver nota 5.

¹⁷ Wiebke - El año pasado madre volvió tarde a casa, con una cara radiante que no cuadraba con el frío día de otoño, y ni respiró al decir

Este fragmento sirve, por un lado, para ilustrar que los personajes, por supuesto, no están marcados, sino que aparecen los nombres de los intérpretes, por una parte, porque solo ha existido la representación del Theater Luzern y, por otra, por esa función doble, en la que son narradora y personajes. Por otro lado, ilustra también la mezcla de ese estilo narrativo y dramático que antes llamábamos *dramatisches Hörspiel*.

Las preguntas que pueden surgir son varias: ¿por qué mantener una única perspectiva narrativa pero cambiar la voz?, ¿por qué no cambiar también la perspectiva narrativa?, o, directamente, ¿por qué no emplear un monólogo y dar voz a los personajes en los momentos que intervienen, evitando así esa multiplicidad de voces para un único punto de vista? En definitiva, ¿cuál es el sentido de elegir este estilo?

Desde mi perspectiva, esto tiene que ver con la universalidad de los hechos narrados. Es decir, con que, aunque sea una historia *individual*, al mismo tiempo es la misma historia para *múltiples personas*. Es, en definitiva, una forma de tratar sobre el escenario algo más visualmente lo que Bettina Spoerri llama, asociado a la novela, *el paso de la individualidad a la universalidad* (Spoerri, 2012). En este sentido, lo que viene a decir es que gran parte de esta experiencia no puede entenderse como exclusiva de los miembros de la familia Kocsis, sino para todos los migrantes, que se enfrentan a una nueva vida en una cultura desconocida y, algo más adelante, para quienes sufren las consecuencias de la guerra, bien directa o indirectamente. Es decir, la historia es individual y familiar, pero es válida para mostrar el sufrimiento de toda Yugoslavia.

En cuanto a las escenas que se representan, la versión de Sobottka parece centrarse más en realizar una serie de preguntas sobre migración o política directamente al público, sobre la guerra y lo que los asistentes han hecho o están dispuestos a hacer. Es decir, la obra apela directamente al comportamiento de los clientes-público. El contenido político de la versión para el escenario es más intenso, mucho más directo y está más presente

Adrian - Al decir

Wiebke - Tengo una sorpresa para vosotros. Nos dan el Café Mondial. Los Tanner han convencido a los caseros, en realidad querían a otros, pero hemos ganado

Sofia - Y yo creo que madre se tuvo que reír entonces, porque había dicho "ganado"
(Traducción adaptada de PEV, 41)

que en la versión novelada, donde parecen tener más relevancia el conflicto interno de Ildikó y los sentimientos que tienen ella y su familia, sin cuestionar tanto el papel del lector. Es una clara llamada a la autocrítica del espectador, que se siente directamente interpelado, que observa cómo en la escena se está hablando directamente de él. En ese sentido, es llamativa la pérdida de protagonismo de Mamika, muy relevante en la novela, ya que en torno a ese personaje se organiza gran parte de la idea de memoria, pero mucho menos presente en la adaptación.

Cuando se representa esta versión en Lucerna es marzo de 2017, en plena crisis por los refugiados en Europa, con oleadas de miles de personas llamando a las puertas de Europa, parafraseando a Bauman (2016), y es ahí donde se enmarca el protagonismo que cobra dentro de la versión de Sobottka la extensa referencia a la anécdota de las octavillas del ultraderechista y nacionalista *Schweizerische Volkspartei*, que en la novela pasa bastante más desapercibida. El mero hecho de seleccionarla para la representación es otro claro llamamiento político. En escena, los personajes se encuentran, pegadas en los cristales del Mondial, unas octavillas del SVP que invitan a asistir a una reunión, a lo que el padre de la familia Kocsis no le da demasiada importancia. Sin embargo, para nadie es desconocido quién regenta el Mondial, por lo que la pegada de esas pegatinas en la cafetería es un claro ataque si se tiene en cuenta la política migratoria por la que se caracteriza el partido¹⁸.

Junto a esto, las referencias a las dificultades de la vida de los padres como migrantes en sus distintos trabajos antes de hacerse cargo de la cafetería tienen también mucha presencia en la versión para el teatro y suponen un claro cuestionamiento de los principios democráticos y de justicia de los que se jactan los suizos, tan proclives a defender con uñas y dientes su democracia directa y las bondades y bienestar del país en el que viven. El texto de Sobottka parece preguntar en escena cómo de democrático es un Estado que permite el trabajo ilegal y se aprovecha de él y de los migrantes que no tienen mejores oportunidades. Unido a esos

¹⁸ El partido nacionalista y ultraderechista SVP sigue llevando en su programa la limitación de acceso a personas migrantes a pesar de que se hayan votado ya varias iniciativas negando esa opción por parte de la ciudadanía suiza:

<https://www.svp.ch/partei/positionen/parteiprogramme/> [Fecha de consulta: 25-10-2020]

valores democráticos aparece también la iniciativa Schwarzenbach, de 1970, que pretendía limitar el número de migrantes en el territorio suizo y que se resuelve con un “*es grosses Dankeschön ad Schwiizer Männer!*”¹⁹ por parte de Miklós, el padre, cuando es rechazada. En esa frase, en ese *ad Schwiizer Männer* aparece otro claro cuestionamiento de los principios democráticos suizos: en ese referendo que cuestionaba la presencia de migrantes en Suiza, solo pudieron votar los hombres²⁰. De este modo, el texto de Sobottka cuestiona las percepciones que tiene el propio público sobre sí mismo.

El espectador está obligado a cuestionarse constantemente cuánto de lo que dicen los personajes podría aplicársele a él mismo, porque el propio espectador es ese cliente del Mondial que nunca los ha llamado *Shissusländer*²¹, que lleva “*gute, saubere Schuhe und Accessoires, Schmuck, Taschen, Hunde, die zu ihrer Kleidung passen*”²² (TFA, 283); pero uno de todos esos clientes, al final, dejará en el baño de hombres unos calzoncillos llenos de excrementos, no sin antes haber manchado con ellos las paredes. ¿Quién de todos esos clientes que viste bien podría haber hecho algo así? ¿Quién de los asistentes a este café-escenario Mondial?

Es entonces cuando el conflicto estalla definitivamente: Ildikó tiene que limpiar las paredes del baño de caballeros, en lo que considera un ataque contra ellos por parte de alguno de esos clientes suizos bien vestidos. Los padres, sin embargo, deciden no crear alarma al respecto, callarlo y que sea algo que quede entre ellos, aguantar, agachar la cabeza: “*das bleibt unter uns, hat Mutter gesagt*”²³. Ildikó, que se siente con los mismos derechos que el resto de suizos aunque proceda de una familia húngara migrada desde un país en ese momento en guerra, no puede aguantar más y abandona el Mondial y la casa de sus padres asumiendo, o

¹⁹ ¡Muchas gracias a los hombres suizos! (PEV, 91).

²⁰ En Suiza, las mujeres aún no tenían derecho a voto; lo obtendrían a principios de 1971, tras una votación el 7 de febrero de 1971 en la que el 65,7 % de los hombres elegiría la papeleta a favor del voto femenino.

<https://www.bk.admin.ch/ch/d/pore/va/19710207/index.html> [Fecha de consulta: 25-10-2020].

²¹ “Extranjero de mierda” (PEV, 241).

²² “Buenos zapatos, limpios, y accesorios, joyas, bolsos, perros, que vayan acordes con sus ropas” (PEV, 241).

²³ “Esto que quede entre nosotras, dijo madre” (PEV, 246).

tal vez tratando aún de asumir, su identidad, distinta de la de sus padres y distinta de la de los suizos.

Por último, la adaptación resalta la cantidad de estereotipos que se tienen sobre los habitantes de Yugoslavia durante las guerras. En el texto se llama la atención sobre la esencialización (Appiah, 2019) que se realiza por parte de los espectadores y los medios de comunicación de las nacionalidades inmersas en el conflicto: ni todos los serbios son Milošević, ni todos los croatas Tuđman, ni siquiera todos los bosnios musulmanes. La guerra entra, de este modo, en el Mondial a base de estereotipos, de juicios de valor que realizan los propios clientes y que termina afectando a las trabajadoras:

Sofia Ich schwöre dir, die machen mit uns, was sie wollen, erzählen uns, dass wir uns schon immer gehasst haben, die Serben, Kroaten und Muslime, ja, das würde ich gern glauben, glaubt ja niemand, der Herz hat, wir sind alle Bosnier, glaubsch mir?, alle ihre Verwandten, die sich immer als Bosnier gefühlt hätten, so Dragana, werden jetzt als bosnische Serben bezeichnet [...] Sarajevo ist bald ganz tot, wirst sehen, [...] warum glaubt jeder in Welt, wir Serben sind Menschenfresser, Ildi? (TFAT, 17)²⁴

Esta problemática de índole política y nacionalista a la que se enfrentan los migrantes yugoslavos se ve agravada por los comentarios de los clientes del Mondial, es decir, los propios asistentes a la representación, que comentan las guerras desde su cómoda posición de centroeuropeos pudientes:

Mirza Du, wie sich die auf dem Balkan die Köpfe einschlagen, und die Serben, das ist eine ganz schön kriegerische Meute, die sind wie die Hyänen [...], Sie haben eine helle Schale bestellt, oder? Ja, danke schön, und wie heisst der Serbenführer in Bosnien? Ah, ja

²⁴ "Sofia - Te juro que hacen lo que quieren con nosotros, nos cuentan que nosotros nos hemos odiado desde siempre, los serbios, los croatas y los musulmanes, sí, eso me gustaría creer, pero no se lo cree nadie que tenga corazón, todos somos bosnios, ¿me cres?, todos sus parientes, que siempre se han sentido bosnios, según Dragana, los han denominado serbobosnios, [...] pronto Sarajevo estará completamente muerta, ya lo verás, [...] ¿por qué todo mundo piensa nosotros serbios somos ogros, Ildi?" (PEV, 135 s.).

Mladic, genau, danke Fräulein, der und Milošević, die sind noch schlimmer als echte Nazis, glaub mir (TFAT, 15)²⁵

Mientras tanto, los trabajadores del Mondial, oyen y callan, porque no pueden hacer nada, porque rebelarse sería, sobre todo, dejar de pasar desapercibidos como migrantes, ser criticados por no olvidar su lugar de origen y no adaptarse, consecuentemente, a un país *civilizado*, que les da nuevas oportunidades y la opción de no estar viviendo entre balas. Quejarse del racismo, la indiferencia, las malas prácticas y criticar cómo funcionan las cosas sería como ser desagradecidos y pedir a gritos que los expulsaran, sería como ir a dar lecciones de moral a quienes no las pueden o quieren aceptar. Y eso es lo que consigue esta adaptación.

Conclusiones

En definitiva, la adaptación dramática responde a la necesidad de llamar la atención del público sobre tres conceptos que tienen que ver con la sociedad suiza actual: primero, la aceptación, o no, y cómo de la migración; segundo, los estereotipos (pre)fijados sobre la guerra por parte de los medios de comunicación y, en concreto, sobre las guerras yugoslavas de los años 90; y, tercero, la escasa concienciación acerca de los conflictos y dificultades que asumen los propios migrantes en sus países de acogida.

Sylvia Sobottka, a partir del texto de Melinda Nadj Abonji, muestra a la sociedad suiza, interpeándola sin tapujos, unos conflictos que les afectan directamente, que tienen diariamente en sus calles, en sus trabajos, en sus cafeterías, pero que les pasan desapercibidos o, directamente, ignoran voluntariamente. Conflictos que necesitan una mirada crítica y profunda y que son parte indispensable de lo que la sociedad suiza, migrante o no, es en la actualidad.

Si Melinda Nadj Abonji trata de contar la historia desde un modo intimista y marcadamente oral, dando importancia al viaje desde

²⁵ "Mirza - Oye, la de cabezas que están rodando en los Balcanes, y los serbios, vaya panda de asesinos, son como las hienas [...], ¿usted ha pedido un vaso de leche, verdad? Sí, muchas gracias, y ¿cómo se llama el líder serbobonio? Ah, sí, Mladić, exacto, gracias señorita, ése y Milošević, éstos son peores que los mismísimos nazis, créeme" (PEV, 94).

Voivodina, a la figura de la abuela, necesarios ambos en la conformación de la identidad de la joven, y haciendo al lector partícipe de lo que lee, de los secretos, los sentimientos y dolores de una familia migrante en Suiza, lo que hace Sobottka con ese mismo texto es representar esos mismos sentimientos frente a los espectadores, también de un modo intimista, entre las mesas del café que tanto le ha costado tantísimo a esa familia conseguir, pero evitando la parte más personal de la vida de Ildikó, ayudando, así, a que la representación pase de la individualidad a la universalidad.

Los espectadores no están viendo una cafetería normal, se les están representando frente a ellos los traumas, las dificultades de quienes les sirven el café, están entrando de lleno en la vida de esas personas, descubriendo sus intimidades y secretos, las dificultades de las personas que les sirven el café por la mañana, de cualquier migrante que sonría mientras sirve en alguna mesa de cualquier cafetería europea, en cualquier momento del día, una historia que podría suceder delante de los ojos de cualquiera.

La novela tiene la gran ventaja de contar el dolor de la persona, la incertidumbre, la pérdida, la necesidad de adaptación, pero lo que hace Sobottka con ese mismo texto, al presentarlo delante de los espectadores, en un escenario tan peculiar, es acercarles el conflicto, no solo hacerlos partícipes de él de un modo intelectual, sino demostrarles que, en realidad, ellos son parte fundamental de ese conflicto y, de paso, los interpela y les pregunta qué pueden y cuánto están dispuestos a hacer frente a esa situación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- TFA. *Tauben fliegen auf* (2010), de Melinda Nadj Abonji. Salzburg/Wien: Jung und Jung.
- TFAT. *Tauben fliegen auf. Nach dem gleichnamigen Roman von Melinda Nadj Abonji. In einer Fassung von Sylvia Sobottka* (2017), de Sylvia Sobottka. Inédito.
- PEV. *Las palomas emprenden el vuelo* (2011), de Melinda Nadj Abonji. (Alfonso López Alloza, Trad.). Barcelona: El Aleph Editores.

Fuentes secundarias

- APPIAH, K. A. (2019). *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad* (M. Serrano Jiménez (trad.)). Barcelona: Taurus.
- AVANZINI, J. (2017). "Tauben fliegen auf - Bestseller auf der Bühne", en <https://www.zentralplus.ch/tauben-fliegen-auf-bestseller-auf-der-buehne-771277/> [Fecha de consulta: 25 de octubre de 2020]
- BAUMAN, Z. (2016). *Extraños llamando a la puerta*. A. Santos Mosquera, (trad.). Barcelona: Paidós.
- DRAKULIĆ, S. (2006). *Café Europa. Life after Communism*. London: Abacus.
- KEGELMANN, R. (2012). "‘Wenn nämlich bereits ein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?’ Zur Prosa Melinda Nadj Abonjis", *Germanica*, 51, pp. 9-20.
- MARE, R. (2014). *Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also. Chronotopoi der Angst in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Università degli Studi di Salerno.
- OPPERMANN, H. (2017). "‘Ich glaube nicht an Nationen, Grenzen und Pässe’. Regisseurin Sylvia Sobottka im Interview mit Dramaturg Hannes Oppermann", en https://issuu.com/luzernertheater/docs/lt_programmheft_tauben_fliegen_auf [Fecha de consulta: 25 de octubre de 2020]

- SPOERRI, B. (2012). "Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa - eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf*", *Aussiger Beiträge*, 6, pp. 65-80.
- STOJŠIN, S. (2015). "Ethnic Diversity of Population in Vojvodina at the Beginning of the 21st Century", *European Quarterly of Political Attitudes and Mentalities*, 4, 2, pp. 25-37.
- VOLLMEYER, J. (2019). "Astrid Erll: 'Memoria significa dar sentido al tiempo'", en <https://www.lamarea.com/2019/06/25/astrid-erll-memoria-significa-dar-sentido-al-tiempo/> [Fecha de consulta: 25 de octubre de 2020]
- WELSCH, W. (1995). "Transkulturalität", *Migration und Kultureller Wandel*, 45.
- (2020). "Transkulturalität: Realität und Aufgabe". En H. W. Giessen & C. Rink (eds.), *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten*. Stuttgart: J.B.Metzler, pp. 3-18.
- ZINGGELER, M. V. (2011). *How Second Generation Immigrant Writers Have Transformed Swiss And German Language Literature*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

LAS REPRESENTACIONES EN ESPAÑA DE *ESPERANDO A GODOT* (1955-2020)

DAVID MARTEL CEDRÉS

Universidad Complutense de Madrid

Samuel Beckett nunca visitó España a causa de los muchos impedimentos sociopolíticos de la Dictadura. Solamente desde la distancia pudo seguir la recepción de su obra en nuestro país. Sin embargo, la relación de este escritor con lo español fue amplia, ya que además de revisar él mismo todas las traducciones castellanas de sus textos, realizó trabajos de traducción del español al inglés, donde su ligazón más importante con el castellano fue la antología de poesía mexicana recopilada por Octavio Paz, *Mexican Poetry* (1958). Cuando se estrenó por primera vez en España *Esperando a Godot* en 1955, el teatro que se representaba en este país era pobre artísticamente comparado con el europeo. Esto era debido a que el franquismo había impuesto duras restricciones a las obras dramáticas extranjeras, con la obligación de obtener un "expediente de censura" favorable para su representación o publicación (Pérez L. de Heredia, 2000: 164). Y es que, contra las obras de vanguardia, la censura no sabía bien a qué criterios atenerse. *Esperando a Godot* se estrenó el 28 de mayo de 1955 en el Salón de Asambleas de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Central de Madrid, la actual Universidad Complutense de dicha ciudad. Dirigido por Trino Martínez Trives junto al grupo teatral madrileño Dido Pequeño Teatro, compañía dirigida por Josefina Sánchez Pedreño, quienes formaron un dúo singular en lo que se

refiere a la introducción de la dramaturgia vanguardista en España. El propio director había calificado su estreno de una lucha “contra viento y marea” (Martínez Trives, 1957: 15). La función no fue muy bien acogida, pues –según él– “el público español no estaba preparado para «estas sutilezas»”. Alfonso Sastre, al intentar defender a la obra explicaba que, en esa época con el ambiente político tan censor, el efecto deseado en el estreno no fue ni parecido a lo sucedido en París, “*Esperando a Godot*, un drama en el que no sucede nada. ¿Y le parece a usted poco?” (Sastre, 1957:52).

El teatro de Samuel Beckett fue visto con recelo, y críticos como Alfredo Marqueríe, que ante el estreno europeo de *En attendant Godot* ofrecía una crítica neutral de la obra alabándola como “una de las piezas minoritarias contemporáneas que más interés han despertado” (1955: 75), pero años después la consideró como “peligrosa” (1962: 3). A su vez, también realizó críticas negativas como con *Final de partida*, cuyo estreno tuvo lugar el 11 junio de 1958 en el Teatro Bellas Artes de Madrid. En este caso, Marqueríe comentaba tras dicha *premiere* “¿Qué son Hamm, [...], Nell y Nagg o Clov? No son nada o, mejor dicho, son menos que nada.” (1958: 61). A su vez, el estreno de *La última cinta de Krapp* el 5 de diciembre de 1962, tampoco fue muy bien recibido, ya que Téllez Moreno consideraba al dramaturgo como “un pesado” y a este texto, una “paparruchada antiteatral” (Monleón, 1984: 30). A Adolfo Prego le repugnaba físicamente la figura de KRAPP. Por su parte, Enrique Llovet no fue tan pesimista, y escribió a propósito de esta pieza: “Beckett, un escritor rebelde que intelectualmente no puede ser más lúcido” (Llovet, 1962: 59). Por otro lado, *Los días felices* llegó a los escenarios el 20 marzo de 1963, escenificada y traducida también por Trino Martínez Trives para el Teatro María Guerrero. Ante este estreno, Francisco Álvaro arremetía contra el autor con dureza: “¿Realismo...? ¿O lo llamamos por su nombre? Beckett únicamente conoce *Esperando a Godot*, obra arbitraria, confusa y aburrida” (Monleón, 1984: 28). Por su parte, el crítico del diario Madrid, Elías Gómez Picazo, había aconsejado a José Luis Alonso que después de *Los días felices*, desinfectase cuidadosamente el escenario del María Guerrero. Por último, habría también que destacar la pieza *Acto sin palabra I*, que se estrenó el 20 de febrero de 1968. Este fue un

espectáculo dirigido e interpretado por Julio Castronuovo y realizado en el Teatro Beatriz de Madrid, en un montaje denominado *Pantomimas en blanco y negro*. Según López Sancho, Alfredo Marqueríe tildó a esta representación de «payasadas», y al teatro de Beckett, “aburrido, pesado, fatigoso, sin emoción ni interés” (1985: 75). Sanchis Sinisterra, afinaba en su postura sobre Beckett, que “el famoso «absurdo» es nuestra realidad cotidiana” (Rodríguez Gago, 1984: 45), o que el propio “absurdo es la realidad acompañada, de manera inmisericorde, por toda esa carga ilógica que «realmente» la acompaña” (Llovet, 1962: 59).

Como se puede apreciar, los textos beckettianos en España fueron denostados, cuestionados y criticados por los más conservadores, como si el dramaturgo dublinés hubiera atacado descaradamente todo el teatro español. Para los críticos de la época, sus obras carecían de un desarrollo lógico y de contenido, además de ser absurdas, aburridas e, incluso, ateas.

El estreno de *Esperando a Godot* por Trino Martínez Trives en 1955

Sin duda alguna, Trino Martínez Trives fue la figura principal que introdujo a Samuel Beckett y a *Esperando a Godot* en España. Uno de los protagonistas más importantes de los años cincuenta del pasado siglo en lo que se refiere a la relación de la vanguardia francesa con este país. España a mediados del siglo XX fue un periodo en el que las fuerzas políticas y artísticas franquistas eran de mentalidad contraria a la exhibición y publicación de este tipo de obras, y de ahí la importancia de Martínez Trives:

Conocí la obra cuando se estrenó en París en enero de 1953; la traduje y la envié a España a los directores de los Teatros de Cámara que funcionaban entonces en aquella misma temporada. La obra fue rechazada por todos, con el pretexto de que el público español no estaba preparado para “estas sutilezas”. (Martínez Trives, 1957: 15)

El teatro en la España de mediados del siglo XX estaba inmerso en una situación de parálisis cultural más allá del teatro comercial. Pequeños grupos teatrales intentaron con mucho esfuerzo enfrentarse a esta situación representando este tipo de textos, y otros, bajo el condicionante

de realizarlos en espacios para el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. O sea, en salas pequeñas de universidades, en colegios mayores o en ateneos que muy pocas veces disponían del acondicionamiento mínimo necesario para una representación teatral. Y las licencias que se daban a estos grupos exclusivamente les permitían exhibir el montaje en una sola jornada. Una vez traducido el texto, el director se puso a trabajar, aunque no fue tarea fácil ya que su licencia ordinaria fue rechazada por la censura española de la oficina del Ministerio de Información y Turismo¹. Martínez Trives acudió al Rector de la Universidad Complutense de Madrid, Pedro Laín Entralgo, para solicitarle un permiso y poder representar la obra en el Salón de Asambleas de la Facultad de Filosofía y Letras. El Rector colaboró y la producción transformó la puesta en escena en un acto simbólico que apoyaba la libertad de la expresión artística, aunque la escenificación no pudo ser publicitada ni anunciada, ya que esa era la principal norma: ser representada ante un público minoritario. El director dijo que la tensión de aquella primera noche era grande y la sala de la universidad se quedó pequeña para acoger a todo el público que allí se reunió. Además, este llegó a pensar que el público asistente a la actuación detendría la obra en cualquier momento. Aunque al final, el gran apoyo de la mayoría de la audiencia en la ovación final impidió que posibles sectores derechistas boicotearan la representación. Hechas las diligencias entre el director de escena y el rector de la universidad, y obtenido el espacio del paraninfo de La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, solamente faltaba buscar el reparto artístico. Estos fueron los responsables de dar vida a los personajes de Samuel Beckett en aquel estreno madrileño:

ESTRAGON	Antonio Colina
VLADIMIR	Ramón Corroto
POZZO	Victórico Fuente
LUCKY	Boni de Lafuente
UN NIÑO	Luis Sanz

¹ Boletín Oficial del Estado del 24 de febrero de 1952, donde se publica la creación del Ministerio de Información y Turismo por el Gobierno de Francisco Franco, disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1952/055/A00851-00853.pdf>. [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2020].

La puesta en escena fue muy sencilla, ya que con una sábana blanca se pudo tener el telón de fondo, y un árbol totalmente desnudo completó el espacio. La iluminación recreaba una atmósfera grisácea que se mantenía presente hasta la salida del NIÑO al final de cada acto. En ese momento los personajes se envolvían en un ambiente oscuro y absorbido por las sombras. Antonia Rodríguez Gago comentó sobre el estreno en España de *Esperando a Godot*:

The premiere of the play was as much a political as theatrical event. It was an act in support of the freedom of artistic expression. Trives confesses that he thought that the right-wing demonstrators who were in the theatre were going to stop the performance at any moment. The great support of the majority of the audience (including students, theatrical people, intellectuals, artists, etc.) prevented the right-wingers from jeering. The play was received enthusiastically and many people congratulated Trives, among them the playwright Fernando Arrabal who told him: ¿If this is the kind of drama being performed in Paris, I shall go there? Trino Trives staged the play round the idea 'no es vacío lo que falta', (there is no lack of void). (Cohn, 1987: 47)

Este proyecto teatral fue para Trino Martínez Trives uno de sus mayores logros como director, y, aunque las críticas en Madrid fueron más positivas que en Barcelona, esto no empañó la gran acogida de un texto complejo para gran parte del público español. Los espectadores y los críticos estaban divididos entre el entusiasmo de los primeros y el rechazo de los segundos. Habiendo también división de opiniones sobre el autor, llegando a comentar que Beckett era un fraude y admirado únicamente por los *snobs* de la cultura española, "a fraud admired by the Spanish cultural snobs, and also a theatrical genius, true inheritor of Calderón, Unamuno and Valle-Inclán" (Cohn, 1987: 46). Por tanto, el estreno de *Esperando a Godot* desencadenó en la sociedad española un sinfín de comentarios tanto para el texto como para el autor. Y es que, en aquella Europa devastada tras la Segunda Guerra Mundial, y la situación de una España desmantelada tras su Guerra Civil, Samuel Beckett parecía criticar el aferrarse del ser humano por depositar toda la esperanza de salvación en seres desconocidos o inmateriales, desencadenando la propia inactividad del ser humano y la continua espera a que sea otro el que te salve. Verdad es que, el ser humano que aparece en esta obra está a punto de agonizar,

o en un pesimista vital al que sin embargo siempre le acompaña esperanza y optimismo. Pero no hay que ser pesimista, la vida no es vacía, hay que intentar sobrevivir pase lo que pase y seguir adelante. Desde nuestro punto de vista, el autor parece transmitir la idea de que el ser humano debe ser valiente ante las adversidades de la vida, de forma que se ha de enfrentar una y otra vez a sus propios errores cometidos, pues ese fracaso será el aliento necesario para volverlo a intentar una vez más. Pero con la intención de hacerlo mejor que la vez anterior.

Los últimos directores de escena en poner en pie *Esperando a Godot*

A pesar del reconocimiento internacional de su obra literaria, la obra dramática de Samuel Beckett sigue siendo considerada por parte del público español como difícil y oscura, haciendo que se escenifiquen normalmente fuera de los teatros públicos o círculos comerciales. Desde que *Esperando a Godot* se estrenó en nuestro país en 1955, hasta nuestros días, no ha habido una frecuencia continua de producciones españolas sobre este título. Un hecho debido a diferentes motivos, siendo uno de ellos que durante el periodo franquista y con la censura cultural española, las representaciones de los textos beckettianos y sus divulgaciones estuviesen condicionadas por la ideología de la época. Verdad es, como apunta José María de Quinto, que también “habrá que reconocer, como loable y positivo, el propósito del «Teatro Nacional de Cámara y Ensayo» en ofrecer al público en general esta extraordinaria pieza” (1997: 64). Pero fue a partir de los años ochenta del pasado siglo, tras la muerte de Franco, y el intento de una “normalización”² de la cultura en España, cuando empezaría a notarse un cambio de mentalidad cultural que ha permitido redescubrir a Beckett y sus piezas dramáticas. Sin embargo, sus escenificaciones continuaron manteniéndose en teatros alternativos, y, por tanto, alejados de las grandes salas de las principales ciudades españolas.

² Con el uso de la palabra normalización, no se quiere entrar en un debate entre lo que es o no es normal, o los parámetros estéticos o ideológicos que configuran tal condición. Simplemente, se pretende destacar el aparente comienzo de una nueva cultura española tras la finalización de la censura impuesta por el Ministerio franquista de Información y Turismo. Al menos, una gestión y visión cultural diferente a la anterior.

Tras el estreno dirigido por Trino Martínez Trives, vinieron otras producciones de *Esperando a Godot*. Eso sí, en un número escaso.

En esos años ochenta del pasado siglo, España intentaba modernizarse al mismo ritmo que lo hacía Europa, y se expandieron las libertades de los ciudadanos y la censura se fue quedando atrás. Dichos cambios fueron especialmente importantes para los artistas y este período cuenta con algunas de las mejores producciones de *Esperando a Godot* en España. Así, Samuel Beckett como autor se estableció con relativa frecuencia en algunos círculos oficiales de teatro, aunque no en todos los comerciales donde parecía generar cierto reparo escenificar a esta obra. Esta admiración e interés por las piezas dramáticas del autor dublinés proporcionaría producciones muy interesantes de *Esperando a Godot*, como la creada por Vicente Sainz de la Peña y María Paz Ballesteros en 1978 que, junto a un grupo de actrices españolas reconocidas, montaron un espectáculo totalmente femenino. Un proyecto donde se destacarían las interpretaciones precisas de sus actrices, predominando la vis cómica en algunas de ellas, como la de Maruchi Fresno o Rosa María Sardá. Comentaba su director el día siguiente al estreno para *El País*:

Las propuestas de *Esperando a Godot* son tristes y trascendentes. En nuestra versión, con algún traslado de lenguaje, es directa y divertida en algunos momentos, subrayando por contraste la posibilidad de juego como reflejo de la vida. (Sainz de la Peña, 1978: 89)

Posteriormente llegaría la producción de Lluís Pasqual de *Esperando a Godot* en el Teatre Lliure de Barcelona en 1999. El director subrayó su puesta en escena con elementos cómicos y grotescos, desahogando así la obra de su atmósfera pesada y llena de solemnidad, con el objetivo de provocar la risa fácil a los espectadores. Aparentemente, la obra también sufrió en el ritmo dramático y en el equilibrio entre la comedia y tragedia existente en el texto, ya que el énfasis excesivo en el juego del clown destruyó la poesía y el aspecto trágico de la obra. Además, Pasqual se tomó algunas licencias en su dirección, cambiando ciertas partes del texto como en la canción de VLADIMIR del principio del acto II, donde se utilizó una canción popular de aquellos años. El juego escénico tampoco fue acertado, ya que los personajes principales estaban siempre muy cerca del

proscenio y del público, lo que provocó que VLADIMIR y ESTRAGON en su relación con el árbol, situado en el lado opuesto a los actores, forzaran una interacción a distancia, por lo que la propia relación de los personajes con el árbol se perdía. Aun así, el buen hacer de Pasqual hizo que la producción fuera todo un éxito:

El montaje de Pasqual respira honestidad y minuciosidad [...], un poema sobre la existencia y sobre la humanidad contemporánea donde Godot no es nada ni nadie, limitándose a mostrarnos a unos pobres trotamundos ahogados en un blá blá inútil mientras esperan. (Guilera Roche, 1999)

Ya en el siglo XXI, ha habido más representaciones de esta obra. Como el montaje realizado por Jaroslaw Bielski en el Teatro Réplika de Madrid el 6 de octubre de 2005:

Jaroslaw incide en el tema de la “espera”, sin pretender interpretaciones deísticas o nihilistas. Más bien aparece como la constatación de un hecho: la realidad del ser humano que, ante la vida, la única postura posible es esperar un no se sabe qué. (Díaz Sande, 2006)

Posteriormente el grupo de teatro experimental de clown Excéntrica Producciones, compañía que dirige Gregor Acuña, y que produjo en 2012 un muy poético *Esperando a Godot* bajo la dirección de Joan Font, director de la compañía teatral Comediants. El ajuste de la escena estaba planteado en un circo clásico donde los personajes eran los payasos típicos del mundo circense, a los que acompañaban en sus juegos un pequeño grupo musical que complementaban los gags y movimientos de los personajes con sus melodías. Por otro lado, Alfredo Sanzol realizó para el Centro Dramático Nacional de Madrid en 2013 una producción que, sin caer en las exageraciones y licencias de directores anteriores, muestra una búsqueda más activa del humor que Beckett introdujo en el texto. O sea, un humor surrealista donde el absurdo no necesita ni de la farsa ni engrandecer la actuación para poderlo representar con veracidad. Para Fernández-Santos, Alfredo Sanzol “reivindica el sentido común y la coherencia del teatro de Beckett y destierra el tradicional «absurdo» con el que se etiqueta la obra del hombre que nos hizo entender que todo

fracaso encierra un triunfo. «Lo realmente absurdo es llamar absurda a esta obra» (2013).

La última puesta en escena profesional hasta estos días de *Esperando a Godot* la ha dirigido Antonio Simón en noviembre de 2019. Un montaje donde actores como Pepe Viyuela, Alberto Jiménez o Juan Díaz han unido sus fuerzas en una representación llena de humor, ternura y fuerza. Actores que se mueven con solvencia y comodidad por estos registros no tan naturalistas y que muestran lo vulnerable del ser humano. Con una escenografía en forma de vías de tren que no va a ningún lado y que ocupa gran parte del escenario, el escenógrafo Paco Azorín consigue mandar el mensaje desgarrador del autor sobre la situación de esos personajes que no saben de dónde viene o a dónde irán. Esta propuesta de Simón decidida por el humor, donde el director de escena ha conseguido llevar a la escena bajo su batuta, la enésima partitura de dos personajes alineados de la sociedad:

Su director, ha sorteado con mano invisible los dos grandes escollos que acechan a esta tragedia humorística, que a menudo resulta solemne o grotesca donde debiera ser cómica pero grave. (Vallejo, 2020)

Las escenificaciones profesionales de *Esperando a Godot* en castellano en España³

La siguiente tabla es una mera demostración de lo poco que se ha escenificado este texto a nivel profesional en nuestro país, pasando varios años entre una producción y la siguiente.

FECHA Y LUGAR DEL ESTRENO	DIRECTOR DE ESCENA	VERSIÓN Y/O TRADUCCIÓN	PRODUCCIÓN	FICHA ARTÍSTICA
28 de mayo de	Trino Martínez	Trino Martínez	Teatro Nacional	Antonio Colina,

³ Datos extraídos del Centro de Documentación Teatral (CDT), disponible en <http://teatro.es/estrenos-teatro>. [Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2020].

1955 en el Paraninfo de la Facultad de Letras de la Universidad Complutense de Madrid	Trives	Trives	de Cámara y Ensayo	Ramón Corroto, Victórico Fuente, Boni de Lafuente y Luis Sanz
28 de marzo de 1956 en el Teatro Círculo de Bellas Artes de Madrid	Trino Martínez Trives	Trino Martínez Trives	Teatro Nacional de Cámara y Ensayo	Alfonso Gallardo, Ramón Corroto, Victórico Fuente, Boni de Lafuente y Luis Sanz
8 de febrero de 1956 en el Teatro Windsor de Barcelona	Trino Martínez Trives	Trino Martínez Trives	Teatro Nacional de Cámara y Ensayo	Alfonso Gallardo, Ramón Corroto, Victórico Fuente, Boni de Lafuente y Luis Sanz
12 de abril de 1967 en el Teatro Beatriz de Madrid	Jaime Jaimes	Trino Martínez Trives	Teatro Nacional de Cámara y Ensayo / Teatro Beatriz	Rafael Arcos, Arturo López, Luis Lasala, Fabio León y Carlos Luna
13 de septiembre de 1978 en el Teatro Martín de Madrid	Vicente Sáenz de la Peña	Vicente Sainz de la Peña	María Paz Ballesteros	María Paz Ballesteros, Maruchi Fresno, Rosa María Sardá, Maite Brik y Maite Tojar
16 de mayo de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona	Jordi Mesalles	Jordi Oliver (versión en catalán) ⁴	La Gàbia Teatre / Centro Dramático de la Generalitat	Carme Fernández, Eduard Naudó, Joan Anguera, Perot Torras y Ramón Vila
5 de mayo de	Alfonso Zurro	Alfonso Zurro	Teatro de la	Ana Fernández,

⁴ Primera versión en catalán.

1987 en Convento de las Capuchinas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)			Jácara de Sevilla	Antonio Gil, Jaime J. Velázquez, Paco Pena y Pedro Casablanc
27 de febrero de 1992 en la Casa Municipal de Cultura de Avilés en Asturias (representado también el 2 de abril de 1992 en el Teatro Pradillo de Madrid)	Etelvino Vázquez	Etelvino Vázquez	Producciones Pradillo	Antonio Cifo, Jesús Rodríguez, Leandro Rey, Juan Andrés García y Feliz Caballos
4 de octubre de 1994 en el Teatro Principal de Vitoria (Álava)	Carmen Ruiz Corral	¿?	Porpol	Javier Alkorta, Alejandro Furundarena, Markos Marín, Rafael Martín y David Alkorta.
18 de agosto de 1994 en El Auditorio Gabriel Celaya de Cieza (Murcia), dentro de la Muestra de Teatro Ciudad de Cieza	Antonio Saura	Traducción: Ana María Moix. Dramaturgia: Fulgencio Martínez Lax.	Alquibla Teatro	José Antonio Sánchez, Antonio M. M., Alfredo Zamora, Juan Abellán y Alba Saura.
4 de julio de 1995 en la Sala El Canto de la Cabra de Madrid	Rodolfo Cortizo	Ana María Moix	El Canto de la Cabra	Juan Úbeda, Elisa Gálvez, Félix Gontán, Patxi Freytez y Leo Medina
10 de febrero de 1999 en el Teatre Lliure	Lluís Pasqual	Joan Oliver (versión en catalán) – Ana	Teatre Lliure	Eduard Fernández, Anna Lizarán, Roger

de Barcelona (representado también el 28 de octubre de 1999 en el Teatro de La Abadía de Madrid)		María Moix (versión en español)		Coma, Marc Martínez y Francesc Orella
6 de octubre de 2005 en el Teatro Réplika de Madrid	Jaroslav Bielski	Ana María Moix	Réplika Teatro	Jesús Cortés, Raúl Chacón Joaquín Abad, Luis Martí y Boj Calvo
21 de junio de 2011 en el Teatro Álvaro Valentín de Valladolid	David Martel	Ana María Moix	Tamarán Teatro y EsadCyL	Raquel Varela Conde, Irene Quiroz, Luis Heras y Pablo James Pacheco
15 de julio de 2011 en el Festival Grec de Barcelona	Joan Ollé	Ferran Tountain (versión en catalán)	Festival Grec Barcelona	Joan Anquera, Ivan Benet, Pepo Blasco, Enric Majó y Carles Ollé
2 de abril de 2012 en el Teatro Central de Sevilla	Joan Font	Ana María Moix	Excéntrica Producciones	Gregor Acuña, Oriol Boixader, Javier Centeno, Manuel Rodríguez y Jasio Velasco
19 de abril de 2013 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid	Alfredo Sanzol	Ana María Moix	Centro Dramático Nacional	Miguel Ángel Amor, Paco Déniz, Juan Antonio Lumberas, Juan Antonio Quintana y Pablo Vázquez
8 de noviembre de 2019 en el Teatro Palacio Valdés de	Antonio Simón	Ana María Moix	Nuevo Teatro Bellas Artes S.L. y Pentación producciones	Pepe Viyuela, Alberto Jiménez, Juan Díaz, Fernando Albizu y Jesús

Avilés, Asturias (Preestreno) 21 de noviembre de 2019 en el Teatro Bellas Artes de Madrid (Estreno oficial)				Lavi.
--	--	--	--	-------

Los problemas de exhibición que presenta *Esperando a Godot* (desde 1955 hasta 2020)

Este epígrafe se apoya en las entrevistas realizadas a los directores de escena que han puesto en pie en España a este texto. De este modo se ha intentado conocer más a fondo el trabajo de los profesionales de la dirección de escena con el texto beckettiano, y cuáles fueron sus propias experiencias profesionales en la producción escénica del mismo.⁵

El rechazo de *Esperando a Godot* en sus inicios en España por lo “absurdo” del texto, ha propiciado que sea una obra que ha tenido un proceso complejo para poder llegar a ser representada comercialmente en un espacio escénico. La mentalidad de las diferentes épocas y su propia ideología e idiosincrasia también fue un aspecto negativo y contrario sobre el propio devenir escénico de esta pieza teatral. El impacto del estreno parisino no pudo repetirse en otros países, ya que en algunos territorios como en España, la mentalidad de la sociedad política y burguesa (más cerrada a una opinión fuera de la establecida por su moral), frenó una recepción del texto más sencilla para esas sociedades. El análisis de las entrevistas ha ofrecido unos resultados muy interesantes, donde se

⁵ En total fueron seis directores entrevistados en dos bloques diferenciados, con tres directores cada uno. Primeramente, se realizó una entrevista a Lluís Pasqual (producción de 1999), a Gregor Acuña (producción de 2012) y a Alfredo Sanzol (producción de 2013) con la intención de esclarecer y asentar algunas posturas debatidas en la Tesis Doctoral en Estudios Teatrales de David Martel Cedrés defendida en 2018 (Martel Cedrés, 2018: 541-546). Y el segundo bloque de entrevistas, se realizó a Etlvino Vázquez (producción de 1992), a Rodolfo Cortizo (producción de 1999) y a Antonio Simón (producción de 2019), y fue diseñado intencionalmente para el Trabajo Fin de Máster en Gestión Cultural realizado por el propio Martel Cedrés en 2020.

recogió una gran información de sus problemas en el proceso de escenificación, y, principalmente, sobre cómo afrontaron el estudio del texto. Con dicho análisis se ha descifrado tres principales problemas por lo que la obra de *Esperando a Godot* no ha sido representada con la asiduidad que se podría haber esperado en España. Tres principales factores que han condicionado a las producciones escénicas: la censura franquista, el teatro de vanguardia y/o el teatro del absurdo, y, por último, los derechos de autor.

Tres serios condicionantes que han inducido a esta extraña circunstancia donde la principal obra dramática de Samuel Beckett ha sido escenificada mínimamente en nuestro país:

a. La censura franquista (circunstancia acotada entre 1955 y 1978)

Beckett no era precisamente un autor sencillo y sus textos no eran del todo entendidos por los trabajadores de la maquinaria censora. Si un autor quería ver una obra suya impresa o escenificada en España, debía asumir cambios en sus textos para que la censura le permitiera publicar o poner el texto en pie. Y es que el teatro fue un arte muy influenciado por la dictadura franquista durante los cuarenta años que duró esta. Especialmente con las piezas dramáticas proveniente desde cualquier país extranjero y con cualquier texto que tuviera una relación directa con las vanguardias europeas. Este control provocaba la supresión de textos o frases en una obra determinada. Acción obligada e impuesta por los censores. Pero incluso llegaban a impedir la completa exhibición de una pieza dramática por no pasar los propios controles éticos de dicho cuerpo censor. Pero incluso, a las que conseguían el permiso de exhibición pertinente, les obligaban a retocar algún vestuario, especialmente los femeninos, por poseer demasiado escote o una falda un tanto más corta de lo permitido. Aunque lo más habitual era poner condiciones explícitas en cómo debía de ser la interpretación, la escenografía o cualquier otro elemento significativo de la puesta en escena. Obviamente, con estas modificaciones exigidas se imponía una determinada lectura para el público, siempre a favor de la moral nacionalista y católica del poder

gobernante en esa época. De ahí que durante la década de los años cuarenta, los teatros españoles, tendían a representar textos de índole conservadora, y evitar todo lo relacionado con los experimentos teatrales de las vanguardias. Ante este sentido, muchos autores españoles se asentaron en la autocensura para no tener problemas. Y es que la oficina de la Dirección General de Cinematografía y Teatro que, dependiendo de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional primero y del Ministerio de Información y Turismo posteriormente, tuvo como competencia principal la censura teatral a través de su Departamento de Teatro. En este departamento se prohibía y se autorizaba la exhibición de obras teatrales, pero también proponían proyectos para la mejor ordenación de la escena española, velando por y para que los espectáculos se ajustaran a la moral pública.

Por otro lado, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial y como un reflejo de querer separarse de la influencia Nazi o del fascismo italiano, fue habitual que en la década de los años cincuenta se permitiera la entrada en el territorio español de textos provenientes de Europa. Una circunstancia antes impensable, y ahora posible gracias a que el gobierno franquista se abrió a tener nuevas relaciones económicas y diplomáticas con otros países extranjeros. Sin duda, con el objetivo de mejorar en la estabilidad de la nación y una muestra de prosperidad en su propio desarrollo. Con ello se aparentaba una liberalización de la censura para la cultura en aquellos años posteriores. De este modo, muchos autores españoles aprovecharon esta oportunidad para estrenar sus obras de teatro, como Buero Vallejo o Alfonso Sastre. E incluso de autores o dramaturgos que con anterioridad tuvieron problemas con la censura franquista. Algunos en el exilio como Rafael Alberti o Max Aub. Y en ese momento se empieza a aceptar la entrada de textos de autores extranjeros, como Jean Paul Sartre o Bertolt Brecht. Y por supuesto, de Samuel Beckett. Pero es verdad que los permisos a autores extranjeros fueron menores, y fue escasa su producción en nuestro país, y siempre bajo un estricto control de la censura de esos años. Pues tanto la censura oficial como la crítica periodística no veían con buenos ojos cualquier actividad artística proveniente de París, y menos aquellas vinculadas a las vanguardias, ya que sostenían que sus autores defendían ideológicas de

izquierdas. Además, que Francia era un país republicano que apoyó al anterior gobierno pre Franco.

A partir de 1970, coincidiendo con un momento convulso en el régimen franquista debido a crisis internas en el gobierno y a la propia conflictividad del momento, la cultura en España empezó a sentirse renovada, pero a la vez, agitada con lo que sucedía a su alrededor. Incluso, a pesar de seguir existiendo un control arduo por parte de la oficina censora, a la que se le sumaba la presencia en muchos actos escénicos de la Policía Armada vigilando a los asistentes, se empezaron a poner en pie muchos proyectos escénicos con connotaciones políticas:

Así que el franquismo acabó consiguiendo exactamente lo contrario de lo que se proponía: la politización de la cultura, la evidencia de que toda expresión de la realidad que no se correspondiera con el ideario oficial —y ahí estaban los censores para recordárnoslo— era un acto de subversión política. (Monleón, 1988: 9)

El 4 de marzo de 1978 se puso en marcha el Real Decreto 262/1978,⁶ por el que se normalizaba y recuperaba la libertad de expresión, y, por ende, la libre escenificación de proyectos teatrales. Aun así, no se puede olvidar la circunstancia donde buena parte de la literatura dramática tanto nacional como universal quedó cercenada y olvidada durante esos cuarenta años de imposición censora. Por lo que *Esperando a Godot* sufrió en sus propias “carnes” la opresión de la censura, provocando un perjuicio incalculable en el público de aquellos años cincuenta y sesenta. Con ello, se imponía las demandas de la censura al pensamiento artístico del autor y del director de escena, y, por lo tanto, se manipulaba, al antojo de la censura el propio entendimiento de la audiencia española de lo que iban a ver y escuchar.

b. El teatro de vanguardia y el teatro del absurdo

El segundo gran inconveniente con el que se encontró la escenificación de *Esperando a Godot* en España es lo que representaba

⁶ Real Decreto Legislativo 262/1978, de 27 de enero, disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-9621> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2020].

para nuestro país el nuevo teatro de vanguardia procedente de la Europa de postguerra, y en especial con el teatro del absurdo:

Si la sinrazón de la primera guerra mundial (1914-1918) hizo justamente desconfiar de la razón humana y de sus poderes en la ordenación sensata de la historia –de donde se originó un arte antirracionalista: expresionista, dadaísta y surrealista–, tras la segunda guerra (1939-1945), el escepticismo se evidenció en obras en donde la lógica imperante –adulta, sociohistórica, del poder y del orden– se ve desmentida e ironizada. Es cuando el absurdo descubre el humor trágico. (Oliva y Torres Monreal, 1997: 391)

Los escritores del teatro del absurdo siguieron un patrón en su escritura modificando el modelo tradicional de las estructuras de las obras dramática. De este modo, los dramaturgos reducían el lenguaje de los personajes a una mera conversación de estos mismos sin ningún sentido aparente, y donde no tendían a estar claramente definidos. El destino como actante teatral estaba delimitado por lo imprevisible que lo alejaba de una posible realidad conocible. Y, por tanto, toda una clara intención de ir en contra del teatro tradicional. El teatro del absurdo fue un término acuñado por Martin Esslin haciendo un completo estudio y análisis de él en su libro homónimo *The theatre of the absurd* escrito en 1961. Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Jean Genet, son los integrantes del canon del Martin Esslin como los dramaturgos del teatro del absurdo (ESSLIN, 1966: 15). La sinrazón de la Segunda Guerra Mundial no fue olvidada por los propios artistas coetáneos de ella, ya que muchos de ellos la sufrieron directamente. Tras ese duro golpe, filósofos, poetas o pintores desconfiaron de la propia conciencia humana y el arte llamado “antirracional” se extendió. El mundo artístico reaccionó ante esa situación mostrando en sus obras artísticas e intelectuales, al verdadero hombre golpeado y mutilado por todas las catástrofes bélicas ocasionadas en el mundo, y desconfiaron directamente de la propia conciencia humana, extendiéndose este arte antirracional. El teatro del absurdo fue un teatro único por ser capaz de manifestar con cierta claridad la sensación de soledad e incertidumbre que rodeaba al hombre, además de hacer real, o ser capaz de hacer explicable, aquello que no lo era. En este teatro el punto de vista del hombre tiende a ser el mismo; un ser humano descarnado y que parte del ensayo de 1942 de Camus *El mito de Sísifo*,

donde dicho autor «analiza la angustia vital del hombre desde el punto de vista del absurdo» (Belmonte y Burgueño, 2006: 104). En Camus, el absurdo de la vida no es en sí misma una culminación sino un camino indispensable para poder llegar a otro destino. O sea, que si el absurdo es el reflejo donde la vida carece de sentido propio, para Camus es en realidad el punto de partida (Camus, 2013: 236). Y la pieza dramática que marca el camino a seguir en este género fue *En attendant Godot*.

Parece que siempre se ha utilizado al concepto de "vanguardia" como aquellas líneas artísticas experimentales y novedosas que se salen de lo habitual o la norma escrita. Pero en España, en la década de los cincuenta del pasado siglo, y si procedía de Europa, tenía más motivo de poseer esta calificación. En ese tiempo ningún grupo teatral español quiso ponerse ninguno de estos títulos, y tampoco se ha encontrado con manifestaciones colectivas puramente vanguardistas. En aquella época tras la guerra civil española, en la cultura española se acentuó la diferencia del pueblo a favor del posicionamiento de los nacionalistas contra los seguidores de la derrocada república española. Y, por tanto, el público dominante de los teatros de las grandes ciudades (audiencia burguesa y pudiente mayoritariamente) consumía mucho teatro de comedia y de corte realista, o sea, ortodoxo e inmovilista. Siendo obvio que, este nuevo estilo de tendencia artística de vanguardia se enfrentaba con la norma conservadora. Los intentos de directores de escena como Trino Martínez Trives nunca fueron reconocidos como atractivos por el público español. Ni por sus aspectos formales o estéticos.

Se demuestra de esta manera que la relación del mundo cultural español con todo lo proveniente más allá de los Pirineos, y que estuviera relacionado con las vanguardias europeas, era visto con mucho recelo y distancia. *Esperando a Godot* sin duda sufrió la reticencia del mundo teatral español, y sus escenificaciones fueron minoritarias en gran medida por el poco atractivo que resultaba ver este tipo de espectáculos. Posiblemente, porque en el colectivo español seguía perdurando las visiones artísticas pasadas, y, en especial, esa separación de textos dramáticos que nada tenían que ver con la visión del teatro contemporáneo español.

c. Los derechos de autor (con mayor protagonismo a partir de 1996)

En el arte escénico es obligatorio a nivel profesional solicitar licencias de representación de la obra a escenificar. Una licencia específica de las piezas dramáticas que se hayan elegido, como en este caso, con *Esperando a Godot*. Y es que, desde la Ley de Propiedad Intelectual de 1996⁷, se establece que todos los autores de un texto teatral, o en su caso, los derechohabientes o herederos de esos derechos, tienen la obligación de autorizar cada utilización con fines comerciales de dichos textos. Con el fin de garantizar desde el punto de vista jurídico la utilización de obras dramáticas que deben de estar protegidas, instituciones como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores)⁸ son las encargadas en representación de los autores de dichas obras, o de sus derechohabientes o herederos, de garantizar el servicio de licencias y cómo han de ser las condiciones del uso de dicha licencia otorgada. Lo normal es que en estas licencias permiten hacer un comunicado público de la exhibición de la escenificación de ese texto. A su vez, las licencias incluyen la tarifa propia que se ha de pagar por ese derecho de autor, el ámbito regional que te limiten abarcar, el idioma del texto a representar, cuánto dura en tiempo esta licencia, y en algunos casos, si se posee exclusividad de esta misma o no. Obviamente, en el plano comercial/profesional, no hay posibilidad de representar ningún texto teatral sin antes poseer la autorización previa y firmada por parte de los titulares del texto a exhibir. O sea, es condición *sine qua non*.

Los derechos de autor en la propiedad intelectual son adquiridos de forma automática tras la creación de una obra artística por un autor. Y el detalle de que sea artística es fundamental, ya que los derechos de autor no protegen cualquier hecho o idea, sino que lo creado debe tener un carácter artístico. De ahí que se añada que lo que se protege son obras, textos, o piezas artísticas y originales. O incluso una adaptación autorizada que se haya permitido de una original. Estos derechos se pueden pedir

⁷ Disponible en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> [Fecha de consulta: 21 de octubre de 2020].

⁸ Disponible en <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/index.aspx> [Fecha de consulta: 9 de octubre de 2020].

hasta la muerte del autor. Pero posteriormente, y antes de que pasen estas obras a lo que se denomina como "Dominio público", se tiende a conservar dichos derechos en manos de sus herederos durante el tiempo que ha marcado la ley, que actualmente están estipuladas en dos tipos:

- Para todos los autores que hayan muerto antes del año 1987, se han de esperar hasta ochenta años después de su muerte.
- Para todos los autores que hayan muerto después del año 1987, se han de esperar hasta setenta años después de su muerte.

Por lo que, en base a esto, si se quiere representar a *Esperando a Godot* sin pedir derechos de autor, cuyo autor murió en 1989, habrá que esperar hasta 2059 donde su obra pasará a ser de dominio público. El problema radica en que, en España, los derechos del autor de *Esperando a Godot* los tiene la editorial Tusquets y la traductora de la última versión de texto, Ana María Moix. Los temas relacionados con los derechos de autor tienden a ser complejos de resolver, y por eso se cree que este hecho ha podido ser un condicionante para la representación de *Esperando a Godot* en España. Primero posiblemente por el alto precio de los derechos, y segundo, por las altas exigencias impuestas desde Les Éditions de Minuit -quienes poseen los derechos universales sobre este texto-, como son la de no poder cambiar nada del texto de Ana María Moix. Esto ha podido ocasionar que muchas compañías que querían hacer un montaje diferente hayan tenido que olvidarse de este texto al no poder obtener los derechos para su puesta en pie. Consiguiéndolo únicamente un número mínimo de proyectos.

Con todos estos datos se desprende que, ha sido un alto grado de injerencias las que han podido mermar las escenificaciones de *Esperando a Godot* en España. Muchas tomas de decisiones, o de hechos significativos, que cuyo resultado muestran una gestión y producción bastante menor de este texto tan importante en la literatura dramática universal y comparado con otros países europeos. Y, en este sentido, la censura franquista, como la relación del texto con las vanguardias artísticas o los derechos de autor, han tenido una indiscutible imbricación con el plano literario, dramático y de producción del texto, que afectó sin dudas a la representación y exhibición de *Esperando a Godot* en España.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKETT, Samuel (1952). *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit.
- (1954). *Esperando a Godot*. Pablo Palant (trad.). Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- (1957). *Esperando a Godot*, en la revista *Primer Acto*. Trino Martínez-Trives (trad.). *Revista del Teatro*, 1, pp. 21- 45.
- (1960). *Esperando a Godot*. En *Teatro Contemporáneo: Teatro francés de vanguardia*. Pedro Barceló (trad.). Madrid: Aguilar.
- (1970). *Esperando a Godot*. Ana María Moix (trad.). Barcelona: Barral Editores.
- (1982). *Esperando a Godot*. Ana María Moix (trad.). Barcelona: Tusquets Editores, Colección Marginales.
- BELMONTE, Marisa; BURGUEÑO, Margarita (2006). *Diccionario de Mitología: dioses, héroes, mitos y leyendas*. Madrid: Editorial Libsa.
- CAMUS, Albert (2013). *El mito de Sísifo en Obras completas*, vol. 1. Madrid: Alianza Editorial.
- COHN, Ruby (1987). *Beckett: Waiting for Godot*. Londres: Macmillan.
- DÍAZ SANDE, José Ramón (2006). "Esperando a Godot: una lectura personalizada de Jaroslaw Bielski", *Madrid Teatro*, 16-11-2006. http://madridteatro.eu/index.php%3Fopcion%3Dcom_content%26view%3Darticle%26id%3D874:esperando-a-godot-entrevista%26catid%3D60:entrevistas%26Itemid%3D17 [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].
- ESPAÑA, Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *Boletín Oficial del Estado* [en línea], núm. 97, de 22/04/1996. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> [Fecha de consulta: 21 de octubre de 2020].
- ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2013). "Toda una vida esperando a Beckett", *El País*, 17-4-2013.

https://elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366223138_989528.html [Fecha de consulta: 14 de octubre de 2020].

GUILERA, Roche, Lluís (1999). "Tot esperant Godot. Visión obligada", *Reseña*, 3, 304, p. 32. <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro155.htm> [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].

LLOVET, Enrique (1962). "Estreno en sesión única de *La última cinta* en el Teatro Bellas Artes", *ABC*, 6-11-1962, pp. 59-60. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19850327-59.html> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2020].

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1985): "Actos sin palabras: Beckett, testamentario de Artaud", *ABC*, 15-4-1985, p. 75. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19850415-75.html> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2020].

MARQUERÍE, Alfredo (1955): "El 'Pequeño Teatro de Madrid' estrenó *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett", *ABC*, 29-5-1955, p. 75. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19550529-75.html> [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].

----- (1958): "Dido estrenó *Final de partida*, de Samuel Beckett", *ABC*, 12-6-1958, p.61. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19580612-61.html> [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].

----- (1962): «La farsa del arte irracional», *ABC*, 17-2-1962, p. 3. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19620217-3.html> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2020].

MARTEL CEDRÉS, David (2018). *Esperando a Godot: Escenificaciones condicionadas por sus traducciones*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍNEZ TRIVES, Trino (1957). "Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España", *Primer Acto*, 1, pp. 15-16.

MONLEÓN, José (1984). "Cuando Beckett era un 'canelo'", *Primer Acto*, 206, pp. 26-32.

----- (1988). "La llegada de *La Cuadra* a la escena española", *Cuadernos El Público*, 35, pp. 7-15.

OLIVA, Cesar y Francisco TORRES MONREAL (1997). *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.

- PÉREZ L. DE HEREDIA, María (2000). *Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural*. En Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- QUINTO, José María de (1997). *Crítica teatral de los setenta*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RODRÍGUEZ GAGO, Antonia (1984). "Muestra sobre la vida y la obra de Samuel Beckett", *Primer Acto*, 206, pp. 42-47.
- SAINZ DE LA PEÑA, Vicente (1978): "Estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett", *El País*, 14-9-1978, p. 89. https://elpais.com/diario/1978/09/14/cultura/274572001_850215.html [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].
- SASTRE, Alfonso (1957). "Siete notas sobre *Esperando a Godot*", *Primer Acto*, 1, pp. 46-52.
- VALLEJO, Javier (2020): "Tip y Top esperan a Godot": *El País*, 2-1-2020. https://elpais.com/cultura/2019/12/27/babelia/1577458180_237067.html [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2020].

EL ELEMENTO TEATRAL DEL VIDEOJUEGO. ALGUNOS RASGOS DEL TEATRO POSDRAMÁTICO Y SU TRASVASE AL NUEVO MEDIO

MARÍA SERRANO AGUILAR

Universidad Complutense de Madrid

Introducción

La finalidad del presente capítulo es, como su título indica, establecer una relación de similitud entre determinadas características propias del teatro denominado posdramático con el videojuego como medio artístico, comunicativo y digital. Antes de ahondar en las comparaciones, consideramos esencial intentar definir someramente qué es el teatro posdramático a partir de las propuestas de Hans-Thies Lehmann, crítico y teórico teatral que acuñó el término y asentó las bases para el análisis formal y la categorización de este tipo de teatro. Resulta esencial para el actual trabajo mencionar algunas de las características que resultan especialmente interesantes para el análisis comparativo que vamos a realizar.

Se ha denominado teatro posdramático a aquel que, desde la segunda mitad del siglo XX, afirma “la autonomía del teatro respecto al drama” (Lehmann, 2013: 17). Este teatro no niega el drama, sino que intenta reivindicar otros elementos del hecho teatral para reclamar su importancia como configuradores esenciales del género. “Como señala Poschman, en el ‘texto teatral no dramático’ de la actualidad desaparecen

los 'principios de narración y figuración' así como el orden de una 'fábula', alcanzándose una 'autonomía de lenguajes'" (Lehmann, 2013: 30). El teatro posdramático explora las capacidades estéticas del medio teatral igualando la importancia de la acción y de la fábula aristotélicas —ejes del teatro occidental tradicional— a otros elementos del lenguaje teatral.

Ahora bien, el teatro posdramático presenta una serie de rasgos parcialmente aislables que facilitan el análisis de las obras que son categorizadas como posdramáticas, o bien que presentan parcialmente estas características y que, por tanto, son susceptibles de serlo. Puesto que ninguna actividad humana es aislada y siempre va de la mano de otros acontecimientos coetáneos, quisiera rastrear algunas de estas características en el videojuego como medio artístico, que, como todo nuevo medio, comienza imitando a sus precedentes para después alcanzar la madurez y desarrollar lo que le es específico y unívoco como manifestación artística y hecho comunicativo.

Hablaré de algunos de estos rasgos que están enumerados en la obra de Lehmann (2013: 150-178). Estos rasgos escogidos *ad hoc* son aquellos cuyo análisis nos permitirá abordar tanto uno como otro medio, estableciendo las relaciones de similitud que venimos anunciando y que cristalizarán en ejemplos concretos más adelante:

1) Simultaneidad. La puesta en escena de varias acciones, situaciones o signos que obligan al espectador a tener que elegir la recepción de un estímulo a expensas de otros. Se hace explícito el carácter fragmentario de nuestra recepción de la realidad con el fin de intranquilizar al espectador (Lehmann, 2013: 152-154).

2) Juego con la densidad de signos. Las obras de teatro denominadas posdramáticas suelen romper la convención sobre la cantidad de signos que hay en el escenario, ya sea mediante reducción o sobreabundancia. Entendemos por signo teatral cualquier elemento que porte significado voluntario: la voz, el *attrezzo*, el cuerpo, etc. veremos cuál es la relación del espacio escénico y los objetos presentes/ausentes para determinar la relación del actor/jugador con el entorno (Lehmann, 2013: 154-156).

3) Corporalidad. En el teatro de manera general, y especialmente en el posdramático, el cuerpo cobra relevancia en cuanto a su corporalidad, su carnalidad. La simple presencia cobra un sentido autónomo respecto a otros códigos que suelen supeditarlos, como el diálogo del personaje, el gesto según su rol o estado de ánimo, e incluso su ropa (Lehmann, 2013:165-168). Esta presencia es algo que se le escapa al nuevo medio por la no presencia estrictamente corporal —carnal— del jugador en el medio virtual, pero analizaremos la importancia psicológica e incluso somática de utilizar herramientas tecnológicas como extensión de nuestro propio cuerpo, así como el impacto que tienen en nuestros procesos cognitivos.

4) Irrupción de lo real. En el teatro, una silla material se convierte en “una silla en la representación”, y para qué se use o su mera presencia material sobre el escenario puede significar, sin necesidad de una finalidad utilitaria. En el teatro posdramático se intenta deconstruir la escena y mostrar esta capacidad del hecho teatral de generar símbolos a través de material real extraestético (Lehmann: 2013: 174-175). Aunque *a priori* pueda parecer incomprensible que en el medio virtual exista una irrupción de lo real, debemos entender este nuevo espacio desde perspectivas originales y novedosas que nacen del uso cotidiano de nuestros dispositivos, entendiéndolos como “un puente entre el mundo físico y el mundo virtual, ámbitos que son experimentados por los milénicos de manera unívoca como reales” (Orihuela, 2017). Adoptar este nuevo prisma nos permitirá analizar de manera crítica cómo una obra videolúdica puede practicar la estética de la deconstrucción, al entender el espacio virtual como una extensión de lo real material.

Teatro y juego

Johan Huizinga sostiene en su *Homo Ludens* que una de las características principales que determinan qué es un juego son tanto la delimitación espacial entre el lugar donde se juega y el lugar donde no, así como una suspensión temporal que pone un límite claro e inquebrantable entre el tiempo de ocio del tiempo de negocio —o tiempo serio—. Dentro de estas coordenadas, el juego se completa a sí mismo en esta dimensión

espaciotemporal sin ninguna pretensión más allá de su espacio y tiempo propios y aislados:

El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. [...] Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo. (Huizinga, 2007: 23)

Otro rasgo esencial es la existencia de determinadas reglas y la voluntaria suspensión de la incredulidad para experimentar la acción ficticia como algo real o verosímil, pero sin perder de vista que se trata de una ficción. Llegados a este punto, el propio Huizinga dice que

El niño juega con una seriedad perfecta [...] Pero juega y sabe que juega. El deportista juega también con apasionada seriedad, entregado totalmente y con el coraje del entusiasmo. Pero juega y sabe que juega. El actor se entrega a su representación, al papel que desempeña o juega. Sin embargo, «juega» y sabe que juega. (Huizinga, 2007: 33-34)

De la misma forma, el espectador de teatro acepta de manera implícita que al entrar en la sala y empezar la función se desencadena de manera inmediata el proceso de denegación teatral: esa automática y casi instintiva suspensión de la incredulidad que nos permite creer en la verdad —o verosimilitud— de la acción y la fábula representadas. En un videojuego se da una doble situación en el sujeto del jugador, quien también debe someterse a este estado de incredulidad, pero desde la doble perspectiva de actor y espectador: el jugador es actor, que sabe que juega, y a la vez espectador de los acontecimientos ficticios desencadenados por su acción.

Mientras que en un teatro tradicional es fácil saber cuál es el de la frontera entre el espacio de lo real y el espacio de lo ficticio —el escenario frente a la platea—, dentro del espacio de lo virtual esta delimitación resulta menos tangible. Pero, si asimilamos el acto de entrar físicamente en la sala del teatro y el acto de lanzar o ejecutar el programa informático que abre una nueva ventana del videojuego ante nosotros, vemos que en ambos casos abandonamos el espacio de lo real — el espacio virtual donde realizamos acciones cotidianas y con repercusiones reales, espacio de lo serio— para voluntariamente situarnos en otro espacio de ficción. Se

da una analogía entre dos situaciones: la de abandonar la calle donde esperamos en cola para entrar físicamente en el teatro y la de abandonar el escritorio de nuestro ordenador como espacio de lo serio para entrar en el universo ficticio del videojuego. Como vemos, tanto en la obra de teatro como en el videojuego nos encontramos con una clara delimitación espaciotemporal de la ficción y la apreciación de esta como tal por parte del espectador/jugador.

Al adentrarnos en el análisis comparativo que contiene el presente trabajo, conviene adoptar el talante no dogmático de Lehmann, pues como él mismo dice:

el carácter de estos ejemplos es alegórico: a pesar de que se puedan clasificar en un tipo [...] únicamente demuestran un rasgo más obvio que podría ser detectado también en otros trabajos teatrales. (Lehmann, 2013: 149)

Y, como añadimos nosotros, también en otros medios. Por supuesto, la siguiente lista se compone de una selección *ad hoc* de creaciones artísticas que muestran inquietudes estéticas sobre sí mismas y que participan de estos rasgos de una forma más o menos tangencial. Al igual que no todas las creaciones teatrales, cinematográficas o artísticas experimentan con los rasgos que lo constituyen, tampoco lo harán las nuevas creaciones videolúdicas.

Rasgos del teatro posdramático presentes en creaciones videolúdicas

Simultaneidad

La simultaneidad en escena de varias acciones que transcurren o situaciones que se dan sin que podamos detenerlas obligan al espectador a elegir qué ver. En una obra constituida por fragmentos, el espectador tiene la libertad de elegir, pero esta libertad de elección es un arma de doble filo; manifiesta la imposibilidad de la percepción del hecho teatral o espectacular al completo, a la vez que proporciona una libertad creadora a la mirada del público que producirá siempre resultados diferentes según qué elije mirar y percibir cada espectador. Un buen ejemplo de

simultaneidad en teatro es la obra performática *Le groupe panique international presente sa troupe d'éléphants* en el matadero de París en 1965, obra colectiva de Jodorowsky, Arrabal y Topor entre otros.

Se trataba de un único espectáculo, concebido como irrepetible e inaprehensible para el espectador, ya que las representaciones se producían de manera simultánea en diferentes edificios del mismo espacio. (Santos Sánchez, 2014: 23)

Aunque en el videojuego aún suele prevalecer el desarrollo de una acción de manera lineal, sí se reflejan la multiplicidad respecto a la existencia simultánea de diferentes acciones. Es decir, que el jugador-espectador, con su acción, puede cambiar e incluso determinar qué acción va a presenciar a expensas de otra. *Passage*, creado por Jason Rohrer en 2007, constituye un buen ejemplo de ello. Se trata de una especie de línea temporal que recorrer, en la que aumenta la puntuación obtenida al avanzar en una línea temporal mientras el avatar personaje envejece. Cada partida puede jugarse en apenas unos minutos, y casi al comienzo de la partida se puede decidir recorrer el camino en pareja o en solitario. Elegir una de estas dos opciones determinará el modo de juego y el desenlace, pero no existe forma de volver atrás; siempre se obliga a caminar hacia adelante mientras el tiempo se agota. Elegir recorrer el camino en pareja aumentará la velocidad con el que la puntuación se acumula, pero también resultará mucho más fácil atascarse y no acceder a determinadas recompensas fácilmente alcanzables al manejar un solo avatar. Una vez comprendida la dinámica, el jugador sabe que cada nueva partida es diferente según qué camino elegimos recorrer y de qué forma. No obstante, una vez decidamos, tendremos que continuar durante el resto de la partida hasta *morir*.

Respecto a la simultaneidad, la diferencia radical en los dos ejemplos citados es la unicidad de la función de una obra performática como *Le groupe panique...*, que no podrá ser nunca repetida igual, frente a la reiteración del videojuego, que puede ser lanzado una y otra vez desde el ordenador. No obstante, cada jugador actuará de manera distinta produciendo en cada ocasión una recepción de la narración diferente, una recepción que es la a vez producto de las acciones realizadas. Si bien en *Passage* el campo de acción es más limitado, no por ello deja de estar

presente, y este rasgo ha sido potenciado posteriormente en múltiples creaciones videolúdicas.

El hecho de poder comenzar el juego una y otra vez, pero no poder cambiar dentro de la misma partida —tienes que *morir* para poder comenzar una nueva *vida* o partida— nos recuerda que en esta ficción tenemos esta opción de repetir, pero en la realidad material no es así. La libertad de elegir puede convertirse en angustia y desencadenar un nuevo sentimiento de lo trágico, ya que se nos recuerda y se nos hace recrear nuestra libertad de elección, lo que conlleva una toma de conciencia de cómo nuestra libre elección determina asimismo las posibilidades perdidas.

El impacto de esta autorreflexión puede tener sus ecos en las decisiones que el jugador toma como agente en su vida fuera de la ficción. Como dice Rivero Obra:

el jugador se narra a sí mismo las acciones que lleva a cabo a través del avatar y las incorpora en su experiencia. Esta narración, que conecta todas las acciones del avatar en el juego, es la forma en la que el jugador reflexiona sobre sus actos en el mundo de ficción en primera persona. (2018: 398)

En *Passage* esta reflexión está muy orientada a plantear al jugador vivir o no su vida con un acompañante. El impacto de actuar en el mundo ficcional y ver el resultado narrativo de dicha elección puede afectar a la visión de la realidad del propio jugador, pues:

cuando se implica por completo en el mundo ficcional y en las prácticas de comportamiento que este le ofrece, el sujeto es capaz de adquirir nuevas pautas de actuación y modificar aquellas que ha ido asimilando en su experiencia a lo largo de su vida. (Rivero, 2018: 402)

Se nos invita a experimentar el desasosiego de conocer la multiplicidad de las opciones existentes y aun así sabernos constreñidos por la univocidad de ser en el discurrir temporal que nos toca vivir, sin posibilidad de reiniciar y recomenzar en el plano de lo real.

Juego con la densidad de signos

En el teatro posdramático se convierte en norma violar las reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la *densidad de signos* [...] El juego con la reducida cantidad de signos afecta a la propia actividad del espectador que debe volverse productivo partiendo de un material mínimo. (Lehmann, 2013: 154-156)

Este juego de signos se hace principalmente por las vías de la reducción o la sobreabundancia de signos. En el análisis que realizamos nos centraremos en la reducción, particularmente para el teatro en *Acto sin palabras* de Samuel Beckett, publicada en 1956⁹. La reducción de signos en esta obra es tal que no existe siquiera el signo lingüístico. Una serie de objetos con los que el personaje interactúa aparecen a golpe de silbato, sin saber ni de dónde procede el sonido ni tampoco estos objetos materiales, que son depositados en escena desde fuera de los límites de la misma, sin conocer el origen diegético de dichos elementos. La acción está determinada por la interacción del personaje con estos objetos que aparecen y desaparecen a voluntad del demiurgo oculto.

En el videojuego *Scribblenauts* (5th Cell, 2009) se propone un objetivo al jugador y para alcanzarlo necesitará un attrezzo aparentemente inexistente. El jugador deberá crearlo escribiendo el nombre del objeto que cree que necesitará después de haber interactuado con su entorno para dilucidar una solución. Qué objeto utilice y cómo interactúe con otros personajes determinará el resultado final. El dato objetivo que es el objeto —dentro del código de programación del juego— se manifiesta de manera visual cuando lo nombramos lingüísticamente y el personaje-jugador lo utiliza. Como personaje-demiurgo, existe la posibilidad de crear cualquier

⁹ Aunque Lehmann recalca que se produce verdaderamente una ruptura con “la esencia del modelo dramático” a partir de 1970 (Lehmann: 2013: 37), reconoce rasgos de las vanguardias históricas que emergen para abrir paso al teatro posdramático posterior. Respecto al teatro del absurdo aclara que “Incluso como juego del absurdo el teatro permaneció como imitación del mundo”, pero que “dado que en el teatro posdramático puede constatarse algo así como una ausencia de sentido, cabe la posibilidad de compararlo con el teatro del absurdo” (Lehmann, 2013: 94-95). Y a propósito del autor de *Esperando a Godott* añade que “autores como Samuel Beckett [...] han rehuido la forma dramática precisamente debido a sus implicaciones teleológico-históricas” (Lehmann, 2013: 69).

tipo de objeto para comprobar cuál es el resultado final o cómo reaccionan los demás personajes a ese objeto, incluso aunque la elección del jugador sea aparentemente ilógica según el fin último del jugador: ganar la partida.

Se expande la noción de juego, no ya solo de acuerdo con alcanzar una meta, sino con el mero juego de las posibles interacciones que nacerían de la libre selección del jugador sobre qué objetos traer a escena, todo a través de la palabra y la interacción en un medio prediseñado y previamente codificado. El jugador-espectador deviene activo no solo para entender lógicamente una acción, sino para crearla. El dato 'escalera' está oculto, lo manifestamos mediante el lenguaje y lo creamos en escena en un triple proceso de creación-traducción. Citaré a la semióloga teatral Anne Ubersfeld por lo adecuado de su reflexión sobre el objeto teatral como productor de sentido:

el objeto deja de ser un *dato* (algo puesto ahí) para convertirse en el resultado de una operación; [...] el objeto se convierte en figura de trabajo y en figura de las relaciones de los personajes en el trabajo [...] los personajes actúan, lo fabrican, los transforman, lo destruyen (operaciones todas ellas que deberán ser objeto de un análisis preciso). (Ubersfeld, 1989: 143)

Corporalidad

Este aspecto es probablemente uno de los más fundamentales con el que el teatro se manifiesta en su máxima especificidad como medio. Si presencia corporal y material de actor y espectador en la sala marca el *hic et nunc* del teatro en todos sus subgéneros, en muchas obras posdramáticas se revela el cuerpo como elemento de gran repercusión por el valor renovado que cobra la mera presencia carnal en escena.

Durante siglos, la corporalidad del actor —su movimiento, su aspecto, su gesto...— ha sido entendido como texto no verbal, un código que leer. Pero, como apunta Lehmann:

a pesar de todos esfuerzos por atrapar el potencial expresivo del cuerpo en una lógica, una gramática y una retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro en el cual ocurre repetidamente la desaparición, el *fading* de toda significación en favor de una [...] *presencia* actoral. (Lehmann, 2013: 165)

En el teatro posdramático se explota esta presencia y el cuerpo no comunica ya un contenido psíquico o emocional interior a través de un lenguaje corporal codificado; el cuerpo se manifiesta a sí mismo por sí mismo, rasgo que normalmente se alcanza a través de la presencia física del dolor o de un destacable esfuerzo somático del actor. El espectador no lee lo que el código gestual esconde, ya que la presencia física pretende destruir la ilusión: no se manifiesta el personaje, sino el actor; el cuerpo y sus características más orgánicas y naturales.

Cuando este recurso se ejecuta bien, los cuerpos que ponen a prueba su fuerza y resistencia dejan de comunicar un desastre político o social para pasar a manifestarlo. Un buen ejemplo de esta corporalidad es el teatro de Einar Schleeff, dirigiendo arduas actuaciones donde los actores sufren, sudan y a veces ven amenazada su seguridad (Lehmann, 2013: 167).

Se ha argüido que, en la posmodernidad, el cuerpo se ha convertido en una obsesión manifestada por el *fitness* y el *tecnocuerpo*, o los avances en *gadgets* incorporables a nuestro cuerpo biológico. El teatro posdramático no deja de ser una manifestación de esta relevancia ganada por el cuerpo; las nuevas manifestaciones artísticas no iban a ser menos, y también constituyen un reflejo —acaso de las más importantes— de estas inquietudes que enlazan lo físico y lo ficticio o virtual.

Saschka Unsfield, uno de los desarrolladores del visor de Realidad Virtual *Oculus Rift*, reflexiona sobre lo que él denomina la “gramática de la realidad virtual” (Cone, 2005). Como creador, se ha percatado de que nuestra presencia en una historia virtual invalida muchos de los códigos empleados en el desarrollo de medios audiovisuales tradicionales. Lo ejemplifica con una historia para realidad virtual que él escribió y desarrolló, pensada para ser una comedia infantil en la que utilizaba ciertos códigos humorísticos que funcionan en estas narraciones de manera convencional.

Sin embargo, algunos de los que probaron esta comedia dijeron que se sentían incómodos ante algunas situaciones porque “estaban ahí”: cuando el protagonista llora por un acontecimiento aparentemente cómico, el espectador está sentado al lado de este personaje, con lo que

se trueca el intento de comicidad en un elemento de incomodidad que “te saca de la historia” (Rutherford, 2005). Unsfeld argumenta respecto a la realidad virtual que, en este tipo de medio, no existe una cuarta pared, puesto que compartes el mismo espacio y la misma narración con el personaje, y que este toma conciencia de sí mismo y se va creando a su vez a través de la interacción con el espectador. Esta relación directa entre personaje y espectador satisfaría algunas de las tendencias teatrales del siglo XX, que querían incrementar la involucración del público en la representación al hacerlo partícipe directo de la ficción.

En el teatro posdramático, la corporalidad se emplea para manifestar, para despertar emociones y sacudir al público para obligarle a reflexionar. Con el galopante desarrollo de la Realidad Virtual, no solo le será posible a los creadores que quieran utilizar este medio jugar con la presencia virtual de un personaje en el mismo espacio del espectador, sino que podrían llegar a existir tecnologías que extendieran nuestra sensibilidad, como trajes que transmitan el tacto a nuestro propio cuerpo, y que nos abrieran las puertas a nuevas formas de experimentar la virtualidad tanto individual como compartida.

Esta nueva forma de corporalidad suscita mayor interés en relación con algunas cuestiones que se han hecho respecto al límite entre el individuo y su entorno. La cuestión “¿Es la barrera orgánica el límite decisivo?” que se plantean Ramos, Andrada y López del Hoyo encuentra algunas respuestas desde el giro situacionista de las ciencias cognitivas, que niega que “la cognición reside enteramente dentro de la cabeza del individuo” (Ramos *et al.*, 2018: 168). Los autores del artículo presentan algunas teorías como la Teoría de la Mente Extendida de Clark y Chalmers (1998) con relación al uso de tecnologías que, sin ser un elemento biológicamente integrado, contienen un grado de importancia elevado respecto a nuestro acceso al conocimiento. Según la TME:

la diferencia entre las tecnologías que son simplemente herramientas y las que son propiamente extensiones en tanto que constitutivas de agentes no requiere que estén conectadas directamente al cerebro o incluso permanentemente unidas como un implante en nuestro cuerpo [...] Todo lo que se necesita es una interacción estable, cierta integración entre lo externo y los procesos de información orgánicos. (Ramos *et al.*, 2018: 169)

Por otro lado, el científico cognitivo Anthony Chemero quiso probar el impacto en el uso de herramientas tecnológicas del concepto heideggeriano de lo dispuesto-a-la-mano. Este dispuesto-a-la-mano se refiere al equipamiento e incluye "reference and signs in our provisional interpretation of the world" (Heidegger Cit. en Duncan, 2012: 17). Stephen Mulhall aclara que cuando una herramienta está dispuesta-a-la-mano, esta "is constituted by the multiplicity of reference —or assignment—relations which define its place within a totality of equipment and the practices of its employment" (Mulhall cit. en Juncan, 2012: 17). No obstante, cuando la herramienta deja de cumplir correctamente su función pasa a estar-presente-a-la-mano y tomamos consciencia de que existe como entidad material independiente: "this handiness at times reveals itself through the objects' lack of proper functioning" (Mulhall cit. en Juncan, 2012: 17). Para arrojar luz sobre estas teorías, Keim recoge someramente el experimento llevado a cabo por Anthony Chemero:

In the new study, Chemero and graduate students Dobromir Dotov and Lin Nie tracked the hand movements of people using a mouse to guide a cursor during a series of motor tests. Part way through the tests, the cursor lagged behind the mouse. After a few seconds, it worked again. When Chemero's team analyzed how people moved the mouse, they found profound differences between patterns produced during mouse function and malfunction [...] Computer malfunction made test subjects aware of it — what Heidegger called "unreadiness—at—hand" — and the computer was no longer part of their cognition. Only when the mouse started working again did cognition return to normal. (Keim, 2010: web)

Los resultados del experimento de Chemero invitan reflexionar, en un ámbito personal, sobre las palabras de amigo cercano que juega a videojuegos desde la niñez. Respecto a su reacción cognitiva ante el estímulo virtual que se presenta a través de un medio *irreal* o virtual, afirmó firmemente que cuando que cuando jugaba, "no pulsaba el botón de saltar, sino que *saltaba*". Considerando la TME y el considerable impacto cognitivo se da con el uso de una herramienta con la que nuestro cuerpo no está completamente conectado, deberíamos reflexionar sobre

qué posibilidades se abren con el diseño de nuevas tecnologías cada vez más inmersivas.

Irrupción de lo real

La idea tradicional del teatro parte de un cosmos ficticio, un *universo diegético* [...] la actuación escénica se entiende como diégesis de una realidad aislada y *enmarcada*, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos... (Lehmann, 2013: 171)

Como mencionamos más arriba, al acudir al teatro entramos en la sala, nos sentamos y aceptamos que vamos a presenciar una serie de acontecimientos que imitan la realidad, siempre dentro de los convencionalismos propios del teatro —apartes, cambios de decorado, etc.— y que voluntariamente aceptamos en favor de la representación gracias a la suspensión de la incredulidad o denegación teatral. Ahora bien, en este contexto:

una pausa en el discurso especialmente larga puede ser un *quedarse en blanco* (al nivel de lo real) o algo intencionado (preparado previamente a nivel de la escenificación). Solo el último caso pertenece sistemáticamente a la condición estética del teatro (la escenificación); el primer caso supone únicamente una *metedura de pata*. (Lehman, 2013: 172)

En el teatro posdramático, esta irrupción de lo real se convierte en un recurso estético. Es decir, mientras en el teatro tradicional un actor se *queda en blanco* y se equivoca a nivel de lo real, en el teatro posdramático puede no equivocarse, sino fingir o planear equivocarse en el marco de la representación.

En el teatro no dramático es común hacer de forma explícita lo real en la representación, lo que revela la capacidad del hecho teatral de manifestar que lo estético está formado por un conjunto de materiales *a priori* no estéticos. Es decir, que el decorado de una puesta en escena está conformado por una serie de elementos aparentemente extra-estéticos — el fondo, los focos, el atrezzo, etc. —: “el arte del teatro se presenta, sobre todo, como un constructo alcanzado a partir de materiales no estéticos” (Lehmann, 2013: 174). Es decir, una silla en escena es percibida como

parte del conjunto de la puesta en escena, pero cuando acaba la función sigue siendo una silla material. “El teatro es a la vez un proceso material y un *signo para*” (Lehmann, 2013: 175). Es nuestra capacidad de abstracción la que nos permite percibirlo como un todo orgánico y coherente. Que una obra rompa esta convención podría ser negativo, a menos que el autor o director elija sacudir nuestra conciencia haciéndonos ver que somos constantemente engañados por esta actividad de abstracción.

Si nos fijamos en cómo está diseñado un videojuego, la primera impresión es que los signos y su referente en la realidad guardan una relación clara: una silla en pantalla es referente de una silla en la realidad; una pizarra de una pizarra; una persona de una persona, etc. Una silla en un videojuego no está formada por el componente *material* de una silla, aunque la refleje, y quizá por esto siempre se entiende que el videojuego carece de la presencia real y por tanto de la fuerza reactiva de la presencialidad. No obstante, esto no conlleva que el medio no contenga en su propia *materialidad virtual* y sus maneras de construir la realidad en un proceso que, precisamente por su calidad de construcción, se presta a la estética de la deconstrucción de la misma forma que en el teatro posdramático.

En el teatro, la silla signo en escena es una silla que acaba la función. En el videojuego, la silla es una silla cuando jugamos, y cuando cerramos el juego, es decir, cuando *salimos de la sala*, esa silla deja de existir. Pero esto solo sucede en apariencia. Cuando instalamos un juego en nuestro ordenador, múltiples códigos que para el usuario medio son completamente incomprensibles se guardan en nuestro ordenador, y son estos códigos los que el ordenador como máquina lee y procesa para poder traducir en una pantalla de manera visual y auditiva lo que ese lenguaje esconde. Pero esos códigos, independientemente de que nosotros decidamos ejecutar el programa —entrar o no en la sala—, permanecen en nuestro ordenador o *smartphone* fuera de la ficción. Es decir, que la materialidad de la silla en la virtualidad del videojuego son los códigos que un autor o varios autores han escrito en un lenguaje desconocido para nosotros, y que se encuentran en ese espacio virtual, siendo el ordenador una suerte de escenógrafo que traduce literalmente lo que hay en el referente textual —los códigos— a representación —el

resultado audiovisual—. La realidad material de esa silla permanece, de la misma manera que la silla existe cuando termina la representación.

Cuando esta serie de datos extraestéticos manifiestan su existencia durante la ejecución del juego, al igual que un error en el teatro tradicional, es considerado algo negativo y se entiende como un error que impide el normal funcionamiento y desarrollo de nuestra ficción. Pero, ¿qué sucede si un creador en este nuevo medio decide mostrar esta realidad extra estética como rasgo estético?

Doki doki literature club (Salvato, 2017) es uno de los mejores ejemplos de manifestación de lo extra-estético. Destaca precisamente por el género al que parece pertenecer —novela visual del subgénero *harem*— y por la advertencia que aparece tanto en el portal de venta o al ejecutar el juego: “This game is not suitable for children or those who are easily disturbed” (Salvato, 2017).

Aunque este aviso inesperado —se sale de los códigos convencionales que podrían esperarse del subgénero— crea cierto nivel de alerta, todo parece corresponderse con la convención genérica hasta que un hecho desagradable tiene lugar de manera inevitable. A partir de este momento, el juego empieza a mostrar una serie de errores o *bugs* que inicialmente pueden ser considerados tan solo como fallos en el código, errores inesperados que interrumpen el desarrollo normal de la acción y perturban la unidad del universo diegético ficticio, rebajando el grado de ilusión y exigiendo una mayor denegación por parte de quien juega.

Estos errores se van volviendo sistemáticos de manera progresiva y suelen ir asociados a un tipo acontecimiento concretos, lo que desencadena un indicio de sistematización en el jugador. Se incluyen, además, referencias metaficcionales hacia nosotros, no como jugadores, sino como personas. Probablemente el clímax se da cuando el juego destruye la máscara del jugador, ignorando el nombre que pusimos al avatar. El programa tiene un sencillo recurso para leer la ruta raíz donde está instalado el juego y que tiene, por norma general, nuestro nombre de pila. Se dirige entonces el personaje al jugador por su nombre real rastreado en el ordenador; rompe todas las barreras puestas por la suspensión de la incredulidad para hablar al jugador de manera directa,

ignorando el límite entre la ventana de juego. Recordemos la analogía establecida entre esta ventana y el escenario, separado de nuestro patio de butaca, aquí, del ordenador como centro de operaciones cotidianas, como lugar fuera de la delimitación espaciotemporal del juego y, por tanto, de lo *serio*.

Este es el comienzo de una serie de interacciones donde el personaje alude a una posible existencia extradiegética y lanza preguntas al jugador sobre la experiencia de la realidad fuera de la representación, habiendo tomado conciencia de su existencia fictiva. Lo verdaderamente interesante de este clímax es que, una vez roto el límite entre lo ficticio y lo real, se solicita al jugador que interactúe con estos elementos extraestéticos para acabar con la farsa de la representación.

Es decir, el personaje le indicará a qué carpeta debe acceder el jugador y mencionará el nombre del archivo que constituye su existencia para que el espectador lo elimine. Hablamos de que, a nivel de la representación, se solicita suprimir el referente textual; es decir, el código de lectura que pusieron ahí los programadores.

El juego está diseñado de manera que el jugador pueda encontrar mensajes ocultos de los personajes en archivos de texto crudo que pueden parecer en un principio meros datos de programación inteligibles para el usuario medio: en un texto lleno de caracteres indescifrables encontramos mensajes en nuestro idioma como “sácame de aquí, quiero existir” (Salvato, 2017). Para poder entender todo lo que sucede, debemos cambiar la extensión de estos archivos y transformarlos en archivos de audio (.mp3), de imagen (.jpg) o incluso de texto (.txt), para que se nos revelen como información ficcional, pero en el campo de lo no ficcional, ya que todo esto sucede en el directorio de nuestro ordenador tras haber cerrado la ventana de juego.

Para el usuario medio no avezado en este tipo de recursos, que se inste desde la ficción a acceder a los espacios de nuestro ordenador —entendidos normalmente como espacio real— para eliminar o modificar lo que constituye una ficción aparentemente controlada por el espectador-jugador, supone una invasión explícita de lo ficcional en el espacio de lo real. Supone, en definitiva, la manifestación de lo extraestético como

constituyente de la ficción como algo existente y que está ahí, significando otra cosa.

Conclusión

Este trabajo no constituye justificación de cómo las obras de teatro citadas han influido en los videojuegos con los que se las compara. Más bien supone un intento de poner sobre la mesa una serie de elecciones estéticas que se han llevado a cabo en dos medios diferentes, pero que, al tratarse de producciones artísticas y culturales, contienen ideas, preguntas e inquietudes sobre nosotros mismos y nuestra realidad y que inevitablemente se entrecruzan.

El teatro tal y como es entendido convencionalmente, sufre un decreciente interés por el público de masa, aunque es considerado aún de manera general un arte perteneciente a la alta cultura. En la actualidad, para aquellos quienes se han interesado por este importante ente del canon cultural, se han hallado inmersos en un tiempo donde el bombardeo de entretenimiento está a la orden del día y en el que se puede acceder a grandes cantidades de información haciendo un solo *click*. Interesarse por estímulos y creaciones de los más diversos ámbitos desde una perspectiva cada vez más panorámica y no tan adherida al detalle, abre un horizonte indudablemente amplio donde cada rasgo y aspecto recibido de cada recepción permea en la concepción y recepción de los otros.

Que el teatro ha influenciado al videojuego es una idea plausible. Resultaría *naïf* e inverosímil que las inquietudes que han podido despertar ideas como la revelación de lo real o el uso del espacio vacío como detonante de la imaginación creadora, no hayan podido llevar a una creación genuina y de interesantísimo contenido estético y reflexivo en otro campo artístico. Un nuevo creador puede, en lugar de escribir una obra de teatro, actualizar las inquietudes propias de su tiempo manifestándolas a través de un nuevo medio, uno que permite poner en jaque todo el sistema aparentemente sólido de lo que constituye la realidad y la virtualidad. Un buen ejemplo de ello es *Doki Doki* (2017) de Team Salvato, que ocupa un lugar relevante en el análisis que hemos llevado a cabo.

Resulta indispensable tomar en consideración cualquier tipo de creación artística y estética que se presente ante nosotros, pues su contenido rara vez es vacío, y mucho menos es inocuo. Sin un teatro posdramático que nos saque de la ilusión de la fábula y nos haga ver el hecho teatral o espectacular de otra forma, quizá nos resultaría hoy mucho más difícil entender estos mensajes escondidos detrás de cada cosmos fictivo que configura nuestra forma de mirar el mundo y de buscar referentes en nuestra realidad. Se hace necesario el proceso de desgranar qué se esconde tras estas nuevas manifestaciones artísticas, para poder así tomar una actitud crítica y estética con la que enfrentarnos a sus contenidos y a su propia forma específica como medio.

BIBLIOGRAFÍA

- 5TH CELL (2009). *Scribblenauts*. North America: Warner Bros. Nintendo DS.
- BECKETT, Samuel [1956] (1969). *Final de partida. Acto sin palabras*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CONE, Justin (2015). "Uncovering the grammar of VR with Saschka Unseld", en <http://motionographer.com/2015/10/01/uncovering—the—grammar—of—vr—with—saschka—unseld/> [Fecha de consulta: 14 de enero de 2020].
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo; GUITÉRREZ FLOREZ, Fabián (1994). "El comentario de textos teatrales". En María Rubio Martín et al. (eds.), *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, pp.75-115.
- HOROWITZ MURRAY, Janet (1997). *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace*. New York: The Free Press.
- HUIZINGA, Johan [1954] (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- JUNCAN, Ioana (2012). "Metaphorically Speaking: Possibilities of Theatre Performance in the Digital Age". *Caracteres*, 1, 2, pp. 9-21.
- LEHMANN, Hans-Thies [1999] (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato.
- ORIHUELA, José Luis (2017). "Hiperconectados: Diez claves para entender la comunicación que viene", en <https://medium.com/somos—enes/hiperconectados—10—claves—para—entender—la—comunicaci%C3%B3n—que—viene—4b5090bec4b8> [Fecha de consulta: 13 de enero de 2020].
- REISZ, K. (dir.) (2001). *Act without words I*. RTÉ, Channel 4 and Irish Film Board, en https://youtu.be/Qb_eMMqUjTA [Fecha de consulta: 14 de enero de 2020].
- RIVERO OBRA, Mercedes (2018). "La dramatización de un agente en entornos virtuales". *Caracteres*, 7, 1, pp. 389-406.
- ROHRER, Jason (2007). *Passage*. Jason Rohrer. Windows/Mac OS/GNU/Linux.
- RUTHERFORD, Matt (2015). *Saschka Unseld — Uncovering The Grammar of VR*. Future of Storytelling, en

<https://futureofstorytelling.org/video/saschka—unseld—uncovering—the—grammar—of—vr>.

SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2014). *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis.

TEAM SALVATO (2017). *Doki Doki Literature Club!*. Worldwide: Team Salvato. Windows/Mac OS/ Linux.

UBERSFELD, Anne [1977] (1989). *Semiótica Teatral*. Francisco Torres Monreal (trad.). Madrid: Cátedra.

FOTOVOZ

COMO TÉCNICA TEATRAL EN LA ADOLESCENCIA. ESTUDIO SOBRE EL TEATRO EN LA EDUCACIÓN

XESCA VELA CARMONA

Universitat Autònoma de Barcelona



Figura 1. Espacio creativo en el Instituto Vallbona d'Anoia

Introducción

La docencia en la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) dispone de un volumen cuantioso de horas en contacto con adolescentes. La relación diaria y el vínculo establecido docente-alumnado da pie a la revisión de la práctica educativa y investigar hacia su mejoría. El aula se puede interpretar como un laboratorio excelente para innovar, reflexionar y establecer relaciones socioemocionales, culturales y artísticas entre los miembros de una comunidad educativa. Podemos enmarcar este estudio dentro de la investigación-acción educativa. Para Kemmis (1988) la

investigación-acción no solo es una ciencia práctica y moral, sino una ciencia crítica, “una forma de indagación autorreflexiva realizada por quienes participan, profesorado y alumnado, en las situaciones sociales (incluyendo las educativas) para mejorar la racionalidad y la justicia”.

Kurt Lewis acuñó el término investigación-acción y en 1946 definió tres elementos esenciales en ella: la investigación, la acción y la formación. Según el autor, la investigación-acción tiene un doble propósito de acción, por un lado se utiliza para cambiar una organización o institución, y por el otro para generar conocimiento y comprensión. La Acción-Investigación-Formación es un bucle que se retroalimenta.

Como docente e investigadora, estoy sumergida en la búsqueda de nuevas prácticas educativas en estudios de secundaria donde las artes escénicas tengan una mayor presencia. El currículum de secundaria no contempla una educación artística teatral de calidad para todo el alumnado, únicamente pueden acceder a una optativa de Artes Escénica y Danza en el cuarto curso de la ESO, en el caso que el instituto la ofrezca como optativa. Es por este motivo que los adolescentes tienen pocas posibilidades de trabajar en un instituto de forma holística: el cuerpo, la dicción, la comunicación, la interpretación, la comprensión de textos en escena, la creación de la escenografía, la música, el vestuario, la iluminación... En cambio, extracurricularmente se ofertan diversas actividades extraescolares como las de teatro y danza, que aportan una mirada artística y global de la persona. Las actividades extraescolares tienen un inconveniente, no están al alcance económico de la mayoría de familias. El teatro debería acompañar a niños¹, adolescentes y adultos, como parte de la formación cultural, artística y emocional de un individuo. En el sistema educativo no existen materias de artes escénicas de forma integrativa, ni en primaria, ni en secundaria. Se puede comprobar la poca relevancia que se le otorga a las artes en general, en el currículum educativo, al visualizar las pocas horas lectivas que dispone el ámbito artístico, de hecho no se contempla dentro de las competencias básicas de Cataluña². Estos exámenes los realizan el alumnado de 4.º de la ESO y

¹ Nota de aclaración: se utiliza en todo el capítulo el género masculino para agilizar el texto pero se pretende no excluir a ningún género.

² Pruebas diagnósticas de las competencias básicas en 4.º de la ESO.

como se observa en la figura 2, la tabla indica el peso que tienen en la evaluación las dimensiones de cada competencia. Evalúan el ámbito matemático, el científico-tecnológico y el lingüístico, en ningún lugar consta para ser evaluado el ámbito artístico. ¿Es relevante el arte para la formación completa de las personas? Según las competencias evaluadas en Cataluña, no es esencial para promocionar a los jóvenes de 16 años.

Taula 1. Pes que tenen en l'avaluació les dimensions de cada competència

Competència comunicativa	Llengua catalana	Comprensió lectora	60%
		Expressió escrita	40%
	Llengua castellana	Comprensió lectora	60%
		Expressió escrita	40%
	Aranès	Comprensió lectora	60%
		Expressió escrita	40%
	Llengua estrangera (anglès, francès i alemany)	Comprensió oral	30%
		Comprensió lectora	40%
		Expressió escrita	30%
	Competència matemàtica	Numeració i càlcul	
Espai, forma i mesura		20-30%	
Canvi i relacions		20-30%	
Estadística i atzar		20-30%	
Competència científicotecnològica	Explicar fenòmens naturals i aplicacions tecnològiques utilitzant coneixements científics i tecnològics		41%
	Reconèixer els aspectes principals de la investigació científica		26%
	Interpretar informació de caràcter científic i tecnològic proporcionada en forma de dades i proves		33%

Figura 2. Consejo Superior de Evaluación del Sistema Educativo (2020). *Quaderns d'Avaluació* 46

Es más, si un adolescente acaba la ESO con 16 años y quiere realizar un estudio público de grado medio de artes escénicas, no puede, porque no existe. Tendría la opción de matricularse en Técnico/a de Animación en Circo e inscribirse posteriormente en un grado superior de Técnico/a de Artes del Circo o Técnico/a de Actuación Teatral. Realmente existe un vacío artístico-educacional de las Artes Escénicas segons el currículum propuesto por la Generalitat de Catalunya (2020).

Por esta razón, el estudio que se presenta busca una acción de cambio educativo en secundaria. Los participantes son alumnos del Instituto público de secundaria, Vallbona d'Anoia. En el curso 2017-2018 se implantó un proyecto potenciador de las Artes Escénicas. En la actualidad se está desarrollando el proyecto artístico ESOACTUEM³, en el

³ ESOACTUAMOS: actuar en la ESO en los cuatros niveles de la Educación Secundaria Obligatoria.

que de 1.º a 4.º de la ESO se ofertan las Artes Escénicas en diferentes modalidades. En primero de la ESO, con la optativa *Juego dramático*; en segundo, *Katarsis* (introduciendo la cultura clásica con el teatro); en tercero de la ESO, construyen una *Empresa teatral* (ofreciendo una mirada amplia a los oficios teatrales) y en cuarto, la optativa modal de *Artes Escénicas y danza*. Los adolescentes han acogido gratamente estas prácticas educativas y participan en las actividades teatrales de forma positiva y creativa.

Para generar conocimiento y comprensión en la investigación se utiliza entre otras técnicas la de fotovoz, que al mismo tiempo es un método de investigación cualitativo y también un instrumento de recogida de información para una investigación. Fotovoz se utiliza en las clases de teatro para que los adolescentes verbalicen sus emociones en los procesos teatrales a través de imágenes que se transforman en metáforas emocionales y posteriormente se analizan, se comparten en el grupo y se comunican a la comunidad educativa. El trabajo realizado puede abrirse a la sociedad en general a través de exposiciones, escritos o cortometrajes del proceso y de los resultados.

Marco conceptual. Fotovoz

En la sociedad actual, las imágenes son esenciales para la comunicación y preferentemente entre adolescentes que construyen su identidad a través de las redes sociales. La imagen tiene un elevado poder de transmisión social. Los jóvenes se presentan delante de una sociedad cuidando cada imagen que insertan en su Facebook, Instagram, TikTok o Twitter. Citando a Berger (2001), la mirada tiene que ver con el contexto de cada individuo, lo que se acaba observando viene mediado por lo que una persona sea, por lo que sabe y por lo que conoce. La mirada no es un mecanismo natural sino que es un mecanismo cultural; la mirada es selectiva.

La cámara fotográfica plasma un lugar, en un periodo de tiempo concreto. La imagen puede ser tomada de una manera objetiva o subjetiva. El ojo que hay detrás de la cámara interpreta una situación, una emoción, un objeto... mostrando su visión a un público. Las imágenes

ayudan en las investigaciones a documentar y testimoniar vivencias y experiencias personales o grupales. Elizabeth Edwards (2009), reflexiona sobre los estudios antropológicos en fotografía, actualmente.

Han empezado a surgir nuevas perspectivas teóricas sobre la fotografía que la definen, ya no como una esencia abstracta, sino como una práctica que puede ser entendida a través de cuestiones vinculadas con las relaciones entre las personas y las cosas, entendidas éstas como mutuamente constitutivas de la experiencia y la praxis social. (Edwards, 2009: 101).

Ardèvol y Gómez (2011) definen el concepto de la fotografía como representación, el concepto de la fotografía como práctica y la transición entre la representación-práctica. Determinan 3 miradas posibles para captar la fotografía:

1. Fotografías realizadas por profesionales, como etnógrafos-fotógrafos que aporta información cultural
2. Las imágenes que captan los registros cotidianos de vida, fotografiadas por las personas a forma de biografía visual.
3. Las imágenes de investigación participativa, que se generan conjuntamente con investigadores y participantes. Estas conducen a una aproximación antropológica para el cambio social. Es en esta mirada donde se coloca la investigación con Fotovoz.

La vorágine de imágenes que se consumen diariamente, transgrediendo el límite entre lo privado y lo público, ha hecho que la fotografía se aplique a otros ámbitos no tan artísticos sino sociales. De aquí nace el método Fotovoz (*Photovoice* en inglés). Soriano (2016) define Fotovoz como un método cualitativo de investigación para escuchar la voz de la sociedad delante de una problemática a través de imágenes. Fotovoz no solo es un método de investigación, también es un instrumento y técnica que permite recoger datos informativos sobre el objeto de estudio. Es un trabajo cooperativo con voz individualizada. Cada persona tiene la posibilidad de trabajar con imágenes para explicar lo que quiere expresar y posteriormente verbalizar en un debate colectivo de grupo. Conviene resaltar que además de crear un estrecho vínculo con la comunidad, la

técnica de Fotovoz tiene una capacidad transformadora. Las imágenes denuncian, muestran y visualizan el punto de vista de cada participante.

El término *Photovoice* fue creado y definido por Wang y Mary Ann Burris (1994) citado en Soriano (2016), como un proceso con el que las personas se pueden identificar, representar y mejorar su comunidad a través de la técnica fotográfica específica. El concepto nació al proponerlo a unas mujeres provenientes de China, trabajadoras de poblaciones rurales, que muestran sus realidades laborales y de salud diaria a través de un sencillo medio de expresión, la fotografía. El término evalúa las necesidades del grupo social, da voz y empodera a este colectivo para una transformación social. Se les podría denominar denuncias sociales artísticas ya que aportan un grado de información de un colectivo desde la propia mirada de los participantes que pasan a un estado activo.

Fotovoz está invadiendo espacios educativos y artísticos para gestionar las emociones con un lenguaje fotográfico reflexivo, comunicativo y reivindicativo. La discusión sobre diferentes temas viene dada por las miradas que cada participante expone con su fotografía.

En la práctica docente, la fotovoz se puede emplear con diferentes finalidades: escuchar la voz de un grupo de participantes que hacen talleres de dramatización o asisten a representaciones teatrales realizadas por grupos de iguales o por artistas profesionales; dar el protagonismo a los miembros del grupo participante, mientras que el profesor o la profesora quedan en segundo plano; promover la reflexión, la conciencia crítica y el conocimiento, mediante la discusión sobre temas de interés para los participantes y conocer qué piensan sobre las actividades artísticas, o sobre cualquier otro asunto, un grupo determinado de personas. (Latz, 2017, cit. en Motos y Navarro, 2021).

Fotovoz es una forma de empoderar a los miembros de una comunidad según Juniu (2016), quien la define como una “técnica de investigación-acción participativa porque los miembros de la comunidad participan como agentes de cambio” y examinan sus experiencias en este proyecto o investigación a través de las fotografías. Por su parte, Soriano y Cala (2016) detalla el objetivo y las cuatro fases de Fotovoz, se pueden ver en la figura 3. En la primera fase se define el diseño para saber qué se quiere denunciar o hacer visible; en la segunda fase se interviene al observar y fotografiar; en la tercera fase aparece la voz, se analiza, se

reflexiona y se dialoga a partir de las fotografías y finalmente en la última fase, se busca la manera de comunicarlo a la sociedad para provocar un cambio social a través de la mirada de la audiencia. Como objetivo principal de Fotovoz es dar valor a un colectivo, a empoderar a los participantes para hablar de sus vivencias utilizando la fotografía como medio de comunicación. Además de aportar riqueza visual, Fotovoz da pie al diálogo entre las personas de la comunidad, a reflexionar sobre las emociones que producen las imágenes, a cambiar prejuicios, a denunciar injusticias y a compartir momentos colectivos donde la fuerza de la imagen captada inunda la parte emocional de los participantes.

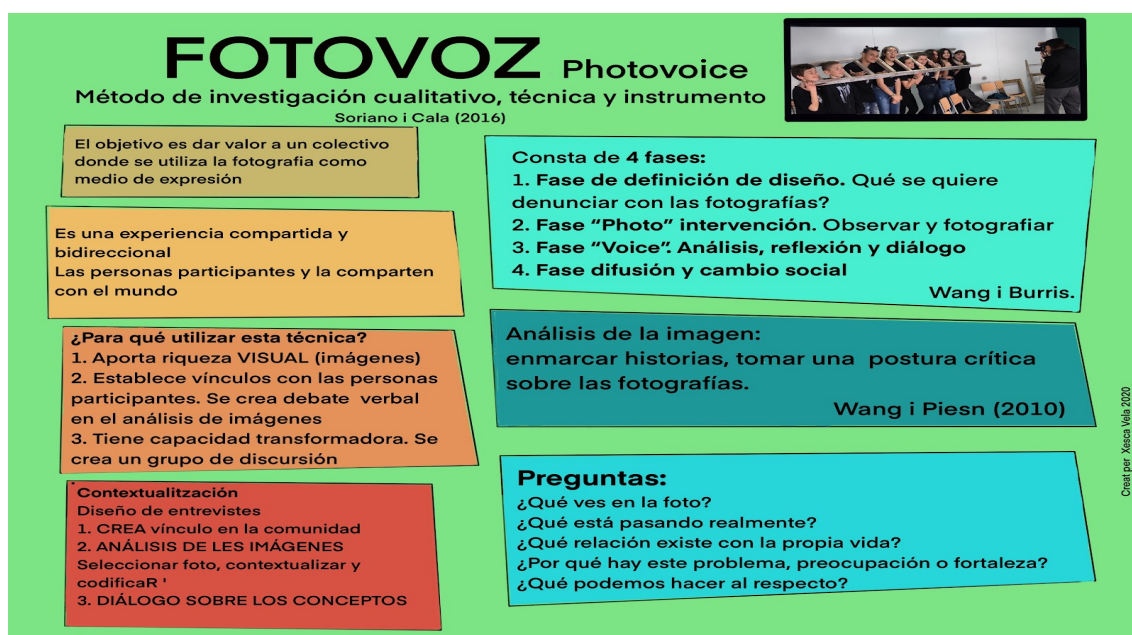


Figura 3: Fotovoz, basado en Soriano i Cala (2016)

Metodología de la investigación

Diseño de la propuesta de innovación educativa

En nuestra investigación el método fotovoz se utiliza para saber cómo viven y sienten el teatro los adolescentes de 4.º de la ESO (15-16 años). Los participantes cursan la optativa modal de Artes Escénicas y Danza en el Instituto Vallbona de Anoia (Barcelona).

Los adolescentes necesitan espacios para comunicarse en el instituto pero la arquitectura de las aulas convencionales y la distribución del mobiliario no los favorecen. Por ello las materias en que el cuerpo físico toma importancia dejándoles fluir con movimientos tienen gran aceptación entre los jóvenes. La Educación Física les invita a trabajar el cuerpo, que se mantiene sentado durante horas en diversas clases. En las Artes Escénicas se potencia el movimiento y la creatividad, cuerpo y mente, abriendo espacios de calentamiento, improvisación, juego dramático y trabajo interpretativo, entre otros aspectos artísticos. Son espacios de no prohibición en escena, siempre que se mantengan las normas de respeto hacia las personas y el entorno. La no prohibición hace que puedan hablar de temas tabúes en el instituto y les da pie a expresar desacuerdos y emociones entrando en un espacio de introspección y sinceridad. Esto provoca momentos de terapia grupal que les enriquece y les une como grupo teatral.

La investigación se realizó a dieciocho participantes de la materia de Artes Escénicas de 4.º de la ESO. Después de las experiencias teatrales vividas durante un curso académico, se les envió un cuestionario, validado por 10 profesionales de la educación, a final de curso. Es una experiencia piloto que se pretende instaurar en los años siguientes de la optativa para analizar la práctica educativa de la materia y mejorar la calidad artística, socioemocional y cultural en el aula. El trabajo realizado en teatro es extensible a la vida, se apuesta por acompañar a transitar espacios de cambio en los adolescentes para que tomen conciencia y responsabilidad de su evolución hacia adultos, brindándoles diferentes opciones para expresarse libremente, para sentir y comunicarse con diferentes lenguajes artísticos y humanos.

Se implantó el plan piloto de la técnica Fotovoz en el confinamiento del 2020 (Marzo-Junio) para proporcionarles una opción de salida a sus emociones frustradas al no poder estrenar la obra ensayada, *Lisístrata* de Aristófanes. Se recogieron las experiencias vividas de los adolescentes durante los meses de septiembre a marzo del 2019-2020 presencialmente y las vivencias en el confinamiento de marzo a junio. La forma de recogida de información de los adolescentes fue a través de cuestionarios online (documentos google) donde además de insertar sus fotografías y

reflexionar sobre ellas, contestaban a ciertas preguntas sobre las clases de teatro y su evolución en ellas. Las preguntas formuladas a los adolescentes se relacionan con tres niveles de investigación: nivel socioemocional, nivel artístico y nivel cultural.

- Las categorías del nivel socioemocional reflejan los intereses de los adolescentes, el control emocional, la adaptabilidad en el grupo, la autonomía, la asertividad, la receptividad en el aula y el esfuerzo desarrollado.
- Dentro del nivel artístico se valora la expresión, la interpretación, la creación, la imaginación y el pensamiento crítico.
- Finalmente, en el nivel sociocultural en el que se incluyen las actividades teatrales dentro de la comunidad del centro; familias, adolescentes, docentes y miembros PAS (personal de administración y servicios). Se trabajan las categorías de participación, acción y cohesión, beneficio comunitario, cooperación y empatía.

El alumnado valoró cada trimestre por separado, incluido el del confinamiento y con toda esta información utilizó las fotografías para explicar su experiencia teatral. Cada imagen iba acompañada de una reflexión que se relacionaba con las respuestas contestadas en el cuestionario. Posteriormente según la técnica fotovoz, las imágenes recogidas son expuestas en una exposición pero en esta prueba piloto únicamente se publicaron en la plataforma que se utiliza para comunicarse con los adolescentes, Classroom, ya que los centros educativos no abrieron sus puertas hasta septiembre del 2020 y el curso ya había finalizado. Los participantes implicados, al graduarse, habían terminado su etapa escolar en el instituto. Por tanto, la observación de las imágenes fue desde sus hogares con la opción de compartir comentarios reflexivos online en un padlet o en un fórum on-line.

Análisis de resultados

Resultados de la experiencia piloto

El archivo que recoge las fotografías de la técnica fotovoz está incluido en el cuestionario de reflexión que se pasó a los adolescentes a final de curso. Si agrupamos las respuestas de los adolescentes y las generalizamos en diversas categorías obtenemos los siguientes resultados, según la vivencia en las clases de teatro de los tres trimestres. En el primero se han categorizado las respuestas dentro de los niveles socioemocionales, culturales y artísticos:

1. **Nivel socioemocional:** interés, control emocional, adaptabilidad en el grupo, autonomía, asertividad, receptividad y esfuerzo.

- **Expresión emocional:** "He liberado emociones en escena. Reconozco que no me he implicado lo suficiente".

- **Relación grupal:** "He aprendido a relacionarme mejor con mis compañeros, a ser más pacífico. Los juegos y calentamientos nos han ayudado mucho".

2. **Nivel artístico:** expresión, interpretación, creación, imaginación y pensamiento crítico.

- **Confianza escénica:** "Con las clases de teatro he perdido poco a poco la vergüenza. He aprendido a soltar y a confiar. Me hace sentir más cómodo en público y superarme".

- **Trabajo en equipo:** "Hemos fomentado el trabajo en equipo y la aportación de ideas entre todos. Ejercitamos la concentración y a tomarnos más en serio la actuación. Hemos experimentado el teatro desde dentro".

3. **Nivel sociocultural:** participación, acción y cohesión, beneficio comunitario, cooperación y empatía.

- **Diversión:** "Nos hemos divertido mucho en las improvisaciones".

En el segundo trimestre:

1. **Nivel socioemocional:** interés, control emocional, adaptabilidad en el grupo, autonomía, asertividad, receptividad y esfuerzo.

- **Expresión emocional:** "Este trimestre me ha ayudado a expresarme de una manera más libre e improvisar con más seguridad. He aprendido a

ser otra persona dentro de mi cuerpo. A aprender a mejorar y criticarme (ser sincero conmigo mismo) para superarme”.

2. **Nivel artístico:** expresión, interpretación, creación, imaginación y pensamiento crítico.

- **Confianza escénica:** “Perdimos la vergüenza, era más fácil. Trabajamos nuestro cuerpo en escena. Potenciamos situar el foco en el escenario. Mejoré la vocalización”.

- **Trabajo en equipo:** “Hemos aprendido mucho en el grupo”.

- **Interpretación:** “El segundo trimestre me ha ayudado a crear nuevos personajes y añadir mejoras en la interpretación. Aprendí a no reír tanto y mantener los personajes en escena. Ensayar Lisístrata nos hizo ponernos las pilas porque íbamos a hacerla en un teatro de verdad. Dedicamos mucho tiempo a crear las escenas que no se vieron, pero nos quedaron en el recuerdo. Aprendimos un papel, sin improvisar, fijando la escena. Al tener un papel concreto”.

3. **Nivel sociocultural:** participación, acción y cohesión, beneficio comunitario, cooperación y empatía.

- **Diversión:** “Nos lo pasábamos muy bien haciendo las escenas”.

En el tercer trimestre (en confinamiento):

1. **Nivel socioemocional:** interés, control emocional, adaptabilidad en el grupo, autonomía, asertividad, receptividad y esfuerzo.

- **Expresión emocional:** “Me ha costado bastante. He comparado mis personajes con mi vida. He aprendido a expresarme mejor y ha despertado mi interés en la actuación. He aprendido que el teatro es más importante de lo que pensaba en la vida social”.

2. **Nivel artístico:** expresión, interpretación, creación, imaginación y pensamiento crítico.

- **Confianza escénica:** “He controlado la vergüenza en los vídeos interpretativos”.

- **Trabajo en equipo:** “Inexistente. Estábamos confinados”.

- **Interpretación:** “He continuado trabajando teatro, he montado las escenas en vídeos con mis compañeros y hemos pensado los planos de cada escena para grabarlas. He trabajado el soliloquio, pensamientos de

uno mismo y he hecho el vídeo aunque fuera desde casa. He aprendido a interpretar delante de la cámara”.

- **Desconexión de la materia:** “No he aprendido nada. Me he centrado más en otras asignaturas y he dejado el teatro un poco aparte. He aprendido a conectarme a las videollamadas meet”.

3. **Nivel sociocultural:** participación, acción y cohesión, beneficio comunitario, cooperación y empatía.

- **Diversión:** “No era tan divertido trabajar sola, sin nadie. El teatro online no mola, pero hemos descubierto otras formas. En clase me lo pasaba mejor”.

- **Trabajo telemático:** “He aprendido más informática que otra cosa, no sabía tanto. Ha sido complicado aprender algo”.

A la pregunta si el teatro les ha cambiado emocionalmente o les ha ayudado a descubrirse han respondido las siguientes explicaciones que se han agrupado por temática:

- **Explicar sentimientos y emociones.** “Algunos ejercicios nos han ayudado a “desnudarnos” emocionalmente, antes me costaba mucho. He aprendido a pedir ayuda si estoy mal y a aprender a conocerme. El teatro en sí no me ha cambiado, ha sido la profesora la que me ha cambiado. He aprendido a relajarme y a expresarme con los personajes. Cuando estaba en clase de teatro me olvidaba de mi vida y me metía en otra que era totalmente diferente a mi día a día”.

- **Perder la vergüenza.** “Antes me ponía nerviosa estar delante del público. Con el teatro he aprendido a superarme cada día”.

- **Trabajar bien con el grupo:** “El grupo me ha dado apoyo, éramos como una familia. Nos hemos conocido mejor y hemos empatizado, nos hemos abierto y entendido mejor”.

- **Negación de cambio.** “A mi no me ha cambiado, a mis compañeros sí, se han descubierto y han expresado sus sentimientos”.

Con la fotografía presentada para el archivo fotovoz han querido expresar su vivencia teatral a lo largo de los tres trimestres. Las fases siguientes de la técnica fotovoz, como análisis en grupo y posterior

exposición no se han podido realizar en esta prueba piloto, debido al confinamiento. En este capítulo se han seleccionado algunas fotografías a modo de representación, otras se han quedado en el archivo, no por ello son menos interesantes y válidas para el estudio. La particularidad de la técnica Fotovoz es que no se califica con una nota de apto o no apto, las fotografías muestran miradas diferentes a unas actividades teatrales colectivas. Todo es válido y es justificado, al poner la reflexión escrita ayuda a empatizar con la mirada de cada participante.

A continuación se presenta un resumen de las fotografías presentadas y la reflexión de los participantes que empieza con: “mi imagen representa...”

- “Representa lo que hemos aprendido”.
- “El buen compañerismo, la fortaleza de la amistad”.
- “La vergüenza que he aprendido a hacerla desaparecer” (Fig. 4).
- “Diversión y aprendizaje a la vez, en confianza. La sensación de reír y disfrutar con el teatro, como vía de escape ya que el teatro me gustaba”.



Figura 4. La vergüenza que he aprendido a hacerla desaparecer

Reflexiones sobre el teatro

- “Sin gente no hay teatro, aunque solo salga en escena una persona, hay muchas personas con oficios teatrales implicados”.
- “Expresamos con la imagen ser una piña, como las flores, algunas están abiertas, otras cerradas, ya que no todos los días estamos

felices, hay algunos que estamos apagados. Para mí el teatro es compañerismo”.

- “En el teatro puedes hacer diferentes papeles, sigues siendo tú mismo y te sientes libre”.
- “Es la parte de mi guión de Lisístrata, esta foto me recuerda nuestro teatro”.
- “Sacar las emociones. Explotar”.
- “Mi fotografía es un cielo que me encanta, después de la lluvia, un sol naranja que me trae “buen rollo”. Lo relaciono con el teatro porque actuando somos como pájaros que volamos por lugares mágicos” (Fig. 5).

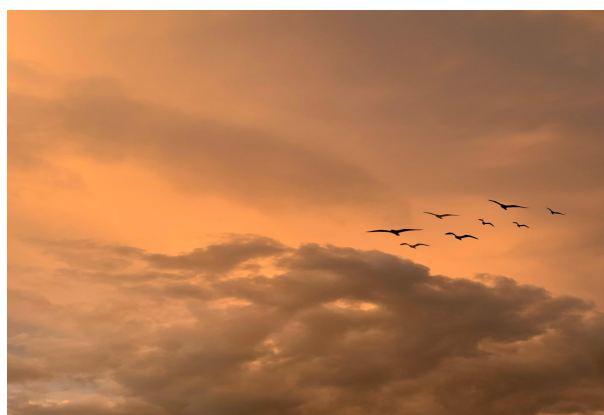


Fig. 5. Cielo

- “El teatro es la desconexión emocional, de todos los problemas y pasármelo bien interpretando los personajes”.
- “Echaremos en falta el compañerismo, todo lo vivido en grupo”.
- “Mi foto explica la vergüenza ya que si estoy en escena y no hago el personaje que me gusta ni estoy seguro y paso mucha vergüenza”.
- “Ha sido una asignatura de la que más me ha gustado porque me ha ayudado mucho y me he sentido muy bien, me llevo muchos recuerdos también de la profesora porque siempre ha estado animándonos y hemos podido mejorar”.
- “Nunca me había imaginado haciendo teatro, me llamaba la atención pero no lo había hecho. Ahora he descubierto muchas cosas “guays”. Gracias”.

- “Estoy muy contenta porque este año ha sido una pena no hacer la clase todos juntos, me lo he pasado muy bien este año”.

Análisis

El teatro aporta a los adolescentes un enriquecimiento en el bagaje socioemocional, artístico y cultural. El alumnado se ha responsabilizado de su aprendizaje, se ha implicado y se ha esforzado en la optativa de Artes Escénicas y Danza. A nivel socioemocional se detecta una evolución emocional a lo largo de los tres trimestres. En los tres trimestres reconocen que la expresión emocional ha sido un factor clave en su evolución. En un principio se habían atrevido a liberarse tímidamente, incluso algunos sugerían que su implicación activa era insuficiente, acostumbraban a observar a los otros. En el segundo trimestre con las escenas fijadas se atrevían a explorar y jugar más porque se sentían más seguros. Utilizaron el cuerpo como vehículo para representar otros personajes. Y aprendieron que se podía mejorar aceptando las sugerencias del grupo o de la profesora. Había aumentado el nivel de exigencia con uno mismo. Y finalmente en el tercer trimestre el trabajo realizado se interrumpió con el confinamiento. Pero los que siguieron trabajando realizaron un viaje de introspección comparando sus personajes con su vida. Se han expresado de una forma más fluída y se les ha despertado el interés por la actuación. Un factor de reconocimiento, por parte de los adolescentes, hacia el teatro, es que han aprendido a valorar la importancia social del acto teatral.

También han valorado positivamente, a nivel socioemocional, la relación grupal. Han aprendido a relacionarse artística y emocionalmente con sus compañeros. A controlar los impulsos reactivos y tranquilizarse. Dan una importancia clave a los juegos y los calentamientos que se realizaban al principio de clase.

A nivel artístico se ha reforzado la confianza escénica. Salir a escena y enfrentarse a un público, aunque sean compañeros, es un acto de valentía y de superación a muchos prejuicios sobre uno mismo y de los demás. Depende de la tipología de personas, hay algunas más abiertas y que fácilmente se exponen al público y para otras es todo un reto muy

difícil de conseguir. El hecho de darles esta herramienta y la oportunidad de ofrecerles un espacio de escucha, les empodera para la vida. La comunicación es esencial para vivir en sociedad, y poder expresar verbalmente sus ideas y sus pensamientos. La creación de sus personajes les da agilidad verbal y comunicativa, ya que la comunicación no es únicamente la expresión oral. El cuerpo físico comunica y es importante tener un control sobre él para poder comunicar exactamente lo que se quiere decir y no dar falsos mensajes a causa de la postura corporal, el tono de voz, la mirada, la sonoridad de la voz... Con las clases de teatro afirman que han perdido la vergüenza, se han soltado y han confiado en ellos mismos para sentirse más cómodos y superarse. En un principio *el qué dirán de mí los otros* les importa mucho pero a medida que se acostumbran a estar delante del público la vergüenza se queda en segundo plano. Se centran en su cuerpo escénico que se relaciona con otros cuerpos escénicos, aprenden a ocupar el espacio, a escuchar en escena, a vocalizar y focalizar situaciones. Descubren que escuchar a los compañeros a hablar de sus miedos y sus prejuicios, los ayuda a empoderarse sobre sus vivencias. Incluso han grabado sus soliloquios (pensamientos en escena del personaje) en el confinamiento para compartírselos en público.

El trabajo en equipo del nivel artístico también está muy bien valorado. Crear conjuntamente les ha abierto las opciones porque las ideas de sus compañeros y las propias son ocurrentes y disparatadas. Eso les motiva a seguir aportando, a investigar y buscar nuevas temáticas para interpretar. La implicación grupal ha ido aumentando conforme se concentraban y se daban cuenta que la actuación dependía de ellos. A mayor esfuerzo obtenían unos resultados de más calidad. De hecho algunos tenían el concepto de que en teatro no se hacía nada, pero se daban cuenta que el teatro desde dentro implica muchos oficios y trabajo para dignificar la profesión. En el segundo trimestre se dieron cuenta de la importancia de escucharse ya que 18 personas en escena era una situación caótica si no se establecía un orden. En el tercer trimestre la presencialidad no pudo ser viable y aunque se convocaban reuniones virtuales, no siempre estaban sincronizadas la voz y la imagen, por lo que era difícil ensayar escenas. Algunos adolescentes no se conectaban si no

era estrictamente necesario. Esto hizo que se desvincularan del proyecto *Lisístrata*⁴, el proyecto *Odisea*⁵ y del proyecto *Soliloquios*⁶.

Los adolescentes aseguraron que su interpretación mejoró en el segundo trimestre, entendían el concepto de crear personajes y buscar acciones en escena. Pudieron mantener el personaje en todo momento sin salirse del papel. En ocasiones la risa o la vergüenza les hacía distraerse y la ilusión de la escena creada se desvanecía. Tomar conciencia de este hecho les proporciona una mayor concentración e implicación en el teatro. La presión de representar la obra para un público, en el Teatro Ateneu de Igualada, a gran parte del grupo les motivó, en cambio otros estaban incrédulos sobre su éxito e insistían en el ridículo que harían. La imagen que proyectan los adolescentes en la sociedad debe ser pulcramente estudiada. El hecho de no tener el control de su imagen, ponerse delante del público les horroriza, por eso si pronostican un fracaso se protegen las espaldas. Pero realmente es una fachada, cuando indagas los adolescentes confiesan que les apetece mucho, les hace ilusión presentar su trabajo y su esfuerzo aplicado durante diversas sesiones. Verbalizan que fue un golpe duro no poder llegar a estrenarlo por la pandemia. En el tercer trimestre sus interpretaciones se redujeron a una cámara. Aprendieron el lenguaje cinematográfico que implicó utilizar diferentes planos, con una interpretación más pequeña, ya que la cámara recoge detalles muy pequeños. La introspección trabajada con los soliloquios propios les ayudó a ser creadores de su propia dramaturgia, creando un espectáculo desde cero, texto, escenografía, vestuario, iluminación...

En cambio un porcentaje elevado de alumnos se desvincularon de la materia en el tercer trimestre. Se conectaban a las videollamadas pero al no haber presencialidad ni ser un trimestre evaluado, decidieron dedicarse a otras materias o a no trabajar en general. El confinamiento rompió los hábitos de trabajo y de ilusión.

Finalmente, en el nivel cultural los adolescentes reconocen el teatro como espacio para explayarse, divertirse, jugar y mejorar las relaciones humanas. Es un acto social que implica presencialidad. Las clases online

⁴ Espectáculo que se representa en la Muestra de Teatro Escolar en Igualada.

⁵ Proyecto del Día Mundial del Teatro. Participa la comunidad educativa del instituto.

⁶ Espectáculo que se representa en la Fiesta Final de Curso.

son más frías y aunque descubrieron cómo colaborar virtualmente, el acto de reunión colectiva tenía menos fuerza. Reconocen que han aprendido más informática que otra cosa. Se han vuelto muy hábiles digitalmente, como el resto de la población. En el proyecto Odisea en el que se convertían en personas-poema durante el día Mundial del Teatro, se implicaron un número reducido de alumnos, en cambio las familias y docentes respondieron favorablemente.

Como se puede observar ha sido un reto importante para estos adolescentes vivir el confinamiento de tres meses sin poder salir de casa y conectándose virtualmente a las clases. El grado de implicación que tienen las clases presenciales se vió afectado notablemente. Muchos adolescentes se desconectaron de las clases virtuales y las actividades teatrales presentadas fueron reduciéndose. Pero el alumnado que siguió, pudo experimentar una evolución muy positiva en sus creaciones teatrales que se redujeron a trabajo de cámara y aunque, les faltó el público, pudieron representar diferentes escenas, visualizaron espectáculos, y escribieron la dramaturgia de sus propios textos para ser representados. Sus pensamientos se reflejaron en los soliloquios que grabaron posteriormente.

El teatro, como han reflejado los adolescentes, les ha proporcionado espacios de confianza escénica donde han perdido la vergüenza y han aprendido a expresar sus emociones con facilidad. El trabajo en equipo ha sido muy satisfactorio, el grupo se ha protegido y cuidado en cada actuación donde se despojaron de sus emociones. Realmente el grupo estaba muy unido y abrir espacios internos en psicodrama les permitía apostar por la veracidad y sinceridad en escena.

La diversión ha sido un factor de motivación intrínseca en los jóvenes. El teatro les proporcionaba la libertad de crear nuevos mundos y nuevos personajes, el poder de interpretar la vida de otras personas y ver a sus compañeros cómo reaccionan delante de diferentes retos teatrales. Las ocurrencias de las personas del grupo les sorprende y al mismo tiempo les estimula y les motiva para actuar con más calidad artística. Analizando las fotografías presentadas y las reflexiones de los jóvenes se observa que con el teatro han encontrado un lugar de privacidad emocional. Han aprendido a respetarse, escucharse y trabajar en equipo. Se han divertido

haciendo teatro y han apostado por una puesta en escena común y asimismo la colaboración y la presencialidad les resulta esencial. Encuentran una asignatura esencial para la vida social y un lugar de libertad, es decir, un espacio donde se siente, se piensa y se actúa, donde el cuerpo deja de ser pasivo para activarse conjuntamente con la mente. Lo consideran un lugar de *buen rollo*, como algo que les alegra la vida, como un cielo rojo lleno de pájaros. Utilizan metáforas agradables y de agradecimiento hacia el teatro, incluso alguno se atreve a agradecer a la profesora. También es importante el reconocimiento a los docentes que se dedican a la formación artística, ya que muchas veces no tienen nociones teatrales, es importante proporcionar formaciones a los docentes de calidad artística.

Algunos han encontrado en el teatro un método de escape emocional ya que se sienten validados en el espacio escénico. Quizás en otras materias no son tan hábiles y el hecho de tener un reconocimiento artístico les empodera y les cambia el concepto que tienen de su capacidad intelectual. Recordando las competencias básicas en 4º de la ESO, únicamente se evalúa el ámbito lingüístico, el científico-tecnológico y el matemático. El ámbito artístico no se califica en las competencias básicas de la ESO, como si la parte artística de la persona no se valorara, al menos éste es el mensaje que perciben los adolescentes. Dignificar las materias artísticas y poner a las artes escénica en un lugar reconocido en la educación es una tarea dura aunque no imposible.

Conclusiones

Las fotografías proporcionan a los adolescentes una revisión de su actuación, una reflexión sobre aquello que sienten en escena y sobre las emociones que les han surgido en las sesiones teatrales. La toma de conciencia de sus emociones les hace responsabilizarse de sus actuaciones, siendo más maduras y enriquecidas tras la búsqueda de calidad escénica. La motivación extrínseca que les aporta el trabajo en grupo les ha generado alcanzar retos que no se habían planteado de forma individual. Al entender el valor de las Artes Escénicas como comunión grupal, les ha incitado a esforzarse para conseguir llevar a cabo

su objetivo final que era la representación teatral. Pero a pesar de no poder estrenar el espectáculo reconocen que todo lo vivido valió la pena. Poder ponerse delante del público sin pasarlo mal, al contrario, disfrutando y sintiéndose poderoso, en comunión con el público es una experiencia que se les quedará grabada. La oralidad y la presencia escénica son unas herramientas imprescindibles para la buena comunicación en las relaciones humanas.

El plan piloto de Fotovoz se ha visto interrumpido por la pandemia pero se ha creado un protocolo de intervención para establecerlo en años posteriores, con el alumnado, gestionando todas las fases del fotovoz según Wang y Burris citado en Soriano (2016):

1. Fase de definición de diseño. ¿Qué se quiere expresar con las fotografías?
2. Fase "Photo". Intervención. Observar y fotografiar.
3. Fase "Voice". Análisis, reflexión y diálogo.
4. Fase difusión y cambio social

Tanto la fase 1, definición del diseño, como la fase 2, observación y realización de las fotografías, han sido desarrolladas positivamente. En cambio, en la fase 3, de análisis, reflexión y diálogo solo se pudo reflexionar en formato online. Hubiera sido interesante trabajar las imágenes en grupo para dialogar, seleccionarlas y finalizar con la fase 4, que pretende gestionar la difusión de las imágenes para el cambio social.

Podemos concluir que en la era de las imágenes en la que vivimos, las fotografías son una herramienta motivadora para expresar visualmente lo que se siente, todo un abanico de posibilidades para que los adolescentes se puedan comunicar con la sociedad y con ellos mismos. Como dijo Fontcuberta (2010), "*Fotografía, luego soy*". Las siguientes fotografías de ensayos (Fig. 6-8) fueron realizadas por el alumnado:



Fig. 6. Improvisación



Fig. 7. Parto



Fig. 8. Reflexión, soledad

Recomendaciones

Dar una cámara al alumnado en las sesiones de teatro es una buena opción para obtener diferentes visiones sobre las escenas y para escuchar

la voz de cada uno, viendo dónde se fijan y ponen el foco de atención. A veces, reconozco que puede ser un caos permitir a los adolescentes que dispongan de sus móviles porque distorsionan la clase, o se distraen con otras aplicaciones en su dispositivo electrónico. La clave es no tener móviles y disponer de cámaras fotográficas o tablet del centro. Cuando entienden el mensaje de la técnica fotovoz, se regulan y abandonan los dispositivos electrónicos para jugar puesto que probablemente lo que sucede en escena es más interesante que lo que viene del exterior. En cambio la riqueza de sus imágenes da lugar a reflexionar y analizar sus vivencias teatrales de forma caleidoscópica.

Denunciamos con este trabajo la poca existencia de las Artes Escénicas en la educación pública y las consideramos esenciales para la vida socioemocional, artística y cultural de los adolescentes y en general para todo tipo de personas. El arte cubre la necesidad básica de enriquecer el alma, aunque parezca un tópico, la OMS ha declarado, en un informe post confinamiento, los beneficios para la salud (mediante la participación activa o pasiva) y los ha clasificado en cinco amplias categorías de artes: artes escénicas (música, danza, canto, teatro, cine); artes visuales (artesanía, diseño, pintura, fotografía); literatura (escritura, lectura, asistencia a festivales literarios); cultura (visitas a museos, galerías, conciertos, teatro); y artes en línea (animaciones, artes digitales, etc.) Cereceda (2020).

Si las Artes Escénicas son beneficiosas para la salud, deberían empezar a ser visibles en los currículums educativos de nuestro país. La presencia de las Artes Escénicas tanto en primaria, como en secundaria es una necesidad para fomentar la creatividad, el arte y la cultura que beneficia a la persona de forma cognitiva, estética y espiritual, por tanto se despliega en los ámbitos socioemocionales, culturales y artísticos. Una vez abierto el camino en la educación obligatoria se debería extender a ciclos formativos teatrales ya que existe un vacío en esta temática para adolescentes entre 16-18 años. Este proceso educativo de cambio aportará un enriquecimiento en el conocimiento, en la cultura y en las capacidades expresivas y comunicativas de una futura audiencia joven. Dar las herramientas para el crecimiento artístico aporta a los jóvenes un pensamiento crítico, de calidad artística, emocionalmente preparado para

admirar las artes, y en concreto las Artes Escénicas, presentes desde los inicios de la humanidad y que se han ido desplazando a un segundo o tercer término en la educación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDÈVOL, E. (2006). *La búsqueda de una mirada*. Barcelona: Ed. UOC.
- CONSELL SUPERIOR D'AVALUACIÓ DEL SISTEMA EDUCATIU. (2020). *L'avaluació de 4t d'ESO*. Quadern d'avaluació, 46. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació. [L'avaluació de quart d'ESO 2020](#) [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021].
- CERECEDA, R. (2020). "La OMS recomienda por primera vez incluir el arte y la cultura en los sistemas sanitarios, euronews", en [La OMS recomienda incluir arte y cultura en el sistema sanitario](#) [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021].
- EDWARDS, E. (2009). "Las prácticas sociales como una teoría de la fotografía". En *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona: Arola Editors, pp. 101-112.
- FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2020). *Què estudiar a Catalunya*. Web gencat.cat. [Artes escénicas. Estudiar a Catalunya. Generalitat de Catalunya](#) [Fecha de consulta: 2 de enero de 2021].
- GÓMEZ, E.; ARDÈVOL, E. (2011). "Imágenes revueltas: los contextos de la fotografía digital". *Quaderns-e, Institut català d'Antropologia*. [https://www.antropologia.cat/estatic/files/Quaderns-e16\(1-2\)_Gómez-Ardèvol.pdf](https://www.antropologia.cat/estatic/files/Quaderns-e16(1-2)_Gómez-Ardèvol.pdf)
- JUNUI, S. (2016). *Foto Voz: una técnica versátil para la educación* [Vídeo]. Recuperado de: [Foto Voz: una técnica versátil para la educación](#)
- KEMMIS, S.; MCTAGGART, R. (1988). *Cómo planificar la investigación-acción*. Barcelona: Editorial Laertes.
- LATORRE, A. (2005). *INVESTIGACIÓN-ACCIÓN. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Editorial Graó.
- LATZ, A. (2017). *Photovoice research in education and beyond*. Nueva York: Routledge.
- MOTOS, T.; NAVARRO, A. (2021). "¿Qué cambiar en la didáctica del teatro en la educación en tiempos de pandemia?". *Didacticae*, 10, pp. 9-11, en

<https://revistes.ub.edu/index.php/didacticae/article/view/32219>

[Fecha de consulta: 9 de febrero de 2022].

RICARD, M. (2012). *“Un moment, dotze instants, mil possibilitats. Construint relats amb els i les adolescents”*, UB, en

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/47185/1/MRM_TESI.pdf

[Fecha de consulta: 8 de marzo de 2022].

SORIANO-AYALA, E.; CALA, V. C. (2016). *Fotovoz: Un método de investigación en ciencias sociales y de salud*. Madrid: Editorial La Muralla.

DIGGING THE ARCHIVE: UNEARTHING CULTURAL
MEMORY IN SUZAN-LORI PARKS'
FATHER COMES HOME FROM THE WARS

PAULA BARBA GUERRERO

Universidad de Salamanca

Introduction: Parks' Emotional Archeology

Revisions of slavery and its historical aftermath have proliferated in the contemporary literary panorama. From Toni Morrison's examinations of the past to present-day meditations on historical loss and memory such as Colson Whitehead's *The Underground Railroad* (2016), Esi Edugyan's *Washington Black* (2018), Ta-Nehisi Coates' *The Water Dancer* (2019) or Robert Jones Jr.'s *The Prophets* (2021), the efforts to recall the past and vindicate individual memory through literature seem to be on the rise. These narratives uncover a desire to re-inscribe cultural memory in the historical narrative in order to make past suffering publicly recognized. Historical revisionism, though, is not exclusive of novels and has similarly pervaded the theatrical sphere. Many are the playwrights who write to vindicate the value of conflictive emotion and unrecorded memory, casting doubts on the validity of historical as well as nationalist discourses. Adrienne Kennedy, for instance, takes the stage to denounce the emotional contradictions of a liminal subjectivity and, in plays such as *Funnyhouse of a Negro* (1964) or *A Rat's Mass* (1967), dwells on the ambivalence and horrors of being black in America, drawing on cultural

memory to explain historical emotion. This affective rewriting is not exclusive of hers, as many are the playwrights who, over time, have turned back to history in an attempt to unearth forgotten pasts, dissect unjust presents and discern a future for black Americans¹.

Although these playwrights' intent is inherently affirmative, re-situating peripheral subjectivities to the center of the story, their (re)writings have sometimes been considered controversial. This is explained if one considers the impact of slavery and colonialism in both cultural memory and public emotion. Since "slavery is a highly emotive subject" – one difficult to put into words –, its telling complicates the act of "transform[ing] facts of unspeakable horror into a life-giving story" (Hamilton, 1996: 429) that helps locate the subject in radical positions. In other words, because of the emotional investment required to speak of slavery and its many ramifications, any account of it seems to be channeled through a series of co-existing, and sometimes contradictory, emotions that cannot be limited to celebratory affirmations of black subjectivity². Representations of the self, particularly in plays by African American female playwrights, stem from individual experience instead, exposing affective incongruity as inherently black. This is perhaps most conspicuous in narratives and plays that question the meanings and definitions of black literature. Plays like those of Suzan-Lori Parks, who aims to reinvent black playwrighting and seems continually "compelled to [rethink and] trouble the terms [of black play and playing black]" (George-Graves, 2005: 611) seeking alternative meaning. Parks' dramatic experimentation makes it possible for her to overcome old definitions of black drama and open up "moment[s] of possibility where black plays can attend to a fuller range of the complexities of the race" (2005: 612). That is, her rewritings provide more comprehensive analyses on what it means to be racially othered in

¹ It is difficult to speak of these revisions without thinking of playwrights such as Ntosake Shange, Lorraine Hansberry, Pearl Cleage, Lynn Nottage, or August Wilson.

² In the 1960 and 1970s, (male) playwrights pertaining to the Black Theater Movement sought cultural independence from white forms, defining their theater in direct opposition to them. They re-introduced black art as a cultural-political aesthetic drive that supported their political pursuits instead of representing questions of cultural identity. Their portrayals were empowering and celebrated idealized versions of black identity while obviating feelings of disorientation, liminality and even agony that female playwrights like Adrienne Kennedy explored.

the US. Hence, it is not simply that the playwright expands the definition of black drama – and of blackness with it –, but that she probes into the many ambivalences and ambiguities that define black liminal experience to re-introduce it as a complex identity derived from conflicting emotions.

Her plays are characterized by a sense of historical yearning that is realized in dramatic expressions of ‘emotional archeology.’ The playwright recuperates memory and replicates history in order to fill in the absences, rethink the effects of events that disrupt(ed) the lives of African Americans, and compensate for the apparent lack of intimate expressions of black subjectivity in history and art. In her drama, Parks *produces* memory as a moving picture, a trans-historical photograph that connects “past and present, memory and postmemory, individual remembrance and cultural recall” (Hirsch and Spitzer, 2006: 229), and that is always bound to be retold, revised and echoed. These reverberations are, perhaps, what interests Parks the most. In her drama she offers postmodern retellings of America’s past based on “repetition with revision” (1995a: 9), an original formal strategy centered on the re-inscription of forgotten memories and repressed emotions. Most of her plays feature instances of “Rep&Rev”, as the playwright calls it, in which the “characters refigure their words and through a refiguring of language show that they are experiencing their situations anew” (1995b: 9). Hence, history is perceived as a fluid category that is continually re-enacted (Parks in Tiggett, 1996: 317) to oppose terminal temporalities.

Her 2015 trilogy *Father Comes Home from the Wars* is distinguished for its critical representation of war and of its (in)dependence from/on the frame of slavery. Parks reimagines America’s past to raise awareness and feelings of public responsibility towards historical absence. The play is divided in three parts that, in their very title, address the protagonist’s ambivalent transformation. It opens with “A Measure of a Man”, follows with “A Battle in the Wilderness” and ends with “The Union of My Confederate Parts”³. Specifically, the author delves into the history of the American Civil War and narrates the life experiences of Hero, her black protagonist, as a slave asked to join his master to fight for the Confederacy in order to earn his freedom. This opportunity poses a dilemma for Parks’

³ These three parts are the first of a nine-part epic saga the playwright is yet to publish.

protagonist, since the character's own freedom necessarily implies the consequent enslavement and oppression of other black individuals – his community included. The play explores the consequences of this decision not as a singular event affecting the character's future, but as a turning point in the lives of all black characters in the play. As Hero departs for the war, he also leaves behind the possibility of kinship, community and family together with his marriage to his wife Penny. The play therefore comments on the effects of war – be it the American Civil War or any other – while *digging* into various US histories. This "digging" is only figurative in the play⁴ and certainly recalls Morrison's archeological literary project, which is aimed at remembering, restoring and recording alternative versions of the past ([1987] 1995: 192).

This chapter concentrates in the deconstruction of the history/memory dichotomy through the 'digging' of emotion as depicted by Parks in her play *Father Comes Home from the Wars*. It examines Parks' retelling of America's past and reconsiders the stage as a reformulation of the site of memory where ethical responsibilities might arise. I intend to follow the playwright's exploration of the American Civil War and the social relations portrayed within and outside the African American community in the play to explore the ways in which Parks challenges preconceived ideas of memory, war, freedom and slavery to underline the liminality and ambivalence that seem to characterize black subjectivities. Conceiving history as a singular normative story, Parks offers a spatial revision of America's past that defies archetypal understandings of slavery based on conventions, and she does so via cultural memory and against punitive history. Hence, it is claimed that the playwright subscribes to a new politics of mourning that adopts and adapts the slave narrative tradition beyond clichés, both in content and form. Drawing on David Eng and David Kazanjian's notion of "mourning remains" (2003), this article will trace the different shapes mourning assumes in *Father Comes Home from the Wars* as well as the playwright's transformation of the stage into a site of memory, a narrative threshold that offers cultural rootedness and historical

⁴ Parks first introduced the metaphor of "digging" in her 1993 *The America Play*, where forgotten American pasts are found by shoveling the "whole Hole of History" on stage ([1993] 1995: 17, 30).

revision from places of uncertainty, discomfort and alienation. I will first focus on the meaning derived from the playwright's formal decisions to later examine the semantics and semiotics of the play's content. On the eve of material borders, epistemological boundaries, racial disparities and social exclusion, Suzan-Lori Parks opens a door to a past in need of retelling to make her audience reconsider their social practice and elicit emotional responses that can help black people heal.

Defining Black Plays

Despite the emphasis put on processes of self-definition from the 1960s onwards, the concept of the 'black play' remains a vague notion. "What is a black play? What is playing black? Hmm? Hmmm" ponders Nadine George-Graves to open her article "Basic Black" (2005: 610). There she delves into the complexities of the term only to conclude that "a black play is a theatre piece by, for, about, OR near people connected to Africa (I guess that would be everyone—oops!)", she claims (2005: 612). As it seems, the 'black play' is a term that is often loosely defined. Amiri Baraka, who is well-known for his radical articulations of black identity and culture, described his drama in similar terms to those of George-Graves, though from a restrictive and purely political stand: He claimed that his "black theatre" was one assessing the lives of black people in an attempt to liberate them from racial prejudice, discrimination and other forms of oppression (1971: 32-36). Indeed, Baraka's definition proved an intricate part of the Black Power movement and of the (r)evolution of black terminologies. Yet it failed to recognize that plays need not be restricted to black audiences, nor strive for representations that solely inspire cultural pride.

With the rise of black affirmation movements and "black is beautiful" philosophies came black cultural nationalism, which sought to redefine black culture, committing all writing efforts to their political revolution. These writers contested white forms of story-telling and, instead, attempted to create a series of black theatrics and a distinct narrative language that would speak to their black public. Even when the movement was a powerful tool to vindicate past truth and mobilize black populations,

actively engaging in the fight against racism, it did not always acknowledge the intersectional experiences of many African Americans. Instead, its mainstream expressions sustained “masculinist and homophobic” narratives that turned the movement into a mechanism for community policing (Lubiano, 1997: 232-251). This deeply influenced the meaning of black art at the time, and is possibly the reason why, as Cheryl Clarke explains, many African American women – like Gwendolyn Brooks – chose to define black literature in their own terms, writing “for any readers or listeners willing to investigate [their writings]” (Brooks in Clarke, 2005: 14). Their work aimed to ensure *emotional* redress through the literary representation of collective and personal struggles. Hence, where the Black Arts Movement sought the rejection of Western values, oppressive politics and white aesthetic principles, black women writers searched for new aesthetic forms that blended traditions to denounce the impact of patriarchal racism and heterosexism in their public and private lives.⁵ They contested hegemonic manifestations of black pride through vulnerable depictions of subjectivity that reclaimed the black body as a site of emotional address.

The “fever of affirmation” that, in words of Hoyt Fuller, “infected” black culture during (and after) the 1960s may have destroyed alienating myths but also created new ones ([1968] 1971: 327). What began as cultural pride soon became clouded by political power, resulting in a growing public disillusionment with the movement. Some playwrights felt excluded from the revolution for not engaging in self-affirmative theatrics and, rather, focused on the representation of inner life. Their plays dealt with the emotional ambivalence of non-belonging and did not necessarily express black pride. These are the exponents of a different type of black drama, one that privileges memory, emotion and experience over political critique⁶. A drama that anticipates the work of contemporary African American playwrights such as Suzan-Lori Parks. In her plays, Parks certainly indulges in experimentation as a means to produce alternative forms of

⁵ Specifically, Cheryl Clarke analyzes the “ritual rejection” of patriarchal narratives as key to black feminism (2005: 122). For further reference see: Audre Lorde’s 1984 *Sister Outsider: Essays and Speeches*.

⁶ This is not to say that this drama is not politically engaged, but that its political criticism is embedded in the fabric of the personal stories being told.

theater that can account for the multi-layered experiencing of race in the US. She introduces new theatrical elements such as the aforementioned “Rep&Rev” or her “Rests” and “Spells” to provide new definitions for black drama. In fact, it is Parks that defines the black play as an equation, where “ $x + y = \text{meaning}$ ” (1995b: 14). Her formal innovations allow her to reconsider the different meanings and repercussions of a given situation. They also foster identification of black individuals, who may see themselves reflected in the emotional conundrum some of her characters feel.

“A black play is COMPLICATED”, states Parks (2005: 583). It is the sum of black people and a

realm of situations showing African-Americans in states other than the Oppressed by/Obsessed with ‘Whitey’ state; where the White when present is not the oppressor, and where audiences are encouraged to see and understand and discuss these dramas in terms other than that same old shit (Parks, 1995a: 20).

Her theater therefore assumes new definitions of black culture that escape finger-pointing to call for public accountability and co-resistance. Similarly, Parks’ drama avoids the temporal constrictions of narrative and adopts postmodern aesthetics to find alternative formal routes that, as Mehdi Ghasemi explains, contest “static and over-determined” views of black identity (2016: n.p.).

Parks’ efforts to retell the past are not agonic or helpless. Instead, the playwright embraces postmodern comicality and playfulness as a means to return agency to her characters. It is this playfulness that defines her drama and makes her theatre new. For these efforts to play with language and dynamism promote ambivalent readings that oscillate “between two poles of «presentation» and «representation», «making» and «unmaking», «signifier» and «signified»” to question illusions of reality (Ghasemi, 2016: n.p.) and delve into the possibilities of fiction and history writing. Her drama is defined by acts of “playing black”, which George-Graves defines as “affecting or tapping the outward manifestations of one’s personality rooted in the traditions of said [black] people” (2005: 612). In her plays, Parks embraces black playfulness as a means to counteract the detrimental and damaging influence of historical narratives. Hers, as Ilka Saal contends, is not a traditional (mimetic) black

counternarrative (2005: 62), but one that reconciles the pain of socio-political exclusion and the need for a new, postmodern language to express, through mimicry, feelings of *comic* dispossession.

In *Father Comes Home from the Wars* we see this language expressed in different instances. From the “Chorus of Less Than Desirable Slaves” (2015: 21) that bet on Hero’s departure to reformulations of freedom via dramatic irony, Parks expresses conflicting emotions coded as a playful language that keep her audience alert, searching for alternative meaning. Placed in “[e]arly Spring, 1862 [in a] slave cabin in the middle of nowhere” (Parks, 2015: 22), *Father Comes Home from the Wars* addresses history from mimicry in an attempt to lay bare discourses that threaten and ostracize black peoples. The seriousness of this matter, as well as that of Hero’s quest, is envisioned through a very specific type of humor that places the emphasis on performativity to break the illusion of reality – and the fourth wall – and foster the emotional investment of the audience. In interactions like the following, where the Leader and Second of the slave Chorus discuss issues of time, one can easily identify playful undertones that point towards the fictional nature of the play: “Second: How much time we got? / Leader: How much you want?” (2015: 23). In this exchange, Parks reconceives the act of narrating and performing history, underlining its fictionality to draw connections between the present and the past. In the Leader’s response lies the presupposition that time can be administered, which is only possible in story-telling. Moreover, even if one decides to overlook this reference, the implication that a group of “undesirable slaves” could freely administer their time in 1862 seems unlikely; a commentary introducing the complexities of freedom during slavery and war.

Similarly, in a later conversation, these two characters discuss Hero’s *opportunity* to depart with his “Boss-Master” and bet on it. Whilst doing so, the Leader states:

You're betting Hero is gonna wait on Boss-Master hand and foot? [...] And hold his horse steady for him to climb on top? / And hold his horse again for him to climb on down? / And run behind, carrying all Boss-Master's whatnots on his back? / Running behind the Boss-Master and the Boss-Master's horse both? / And getting spattered with flecks of dirt / From Boss-Master's horse hooves? (2015: 25)

His monologue – here condensed – simultaneously exposes social hierarchies as well as the precarious conditions of slaves (and, broadly, black people) at the time, while providing the protagonist with a possibility to choose that would have been improbable in real life. Parks attempts to make her audience understand the character's situation and, also, provides Hero with the capacity to explore his (somewhat agonic) agency. In her adoption of postmodern aesthetics, the playwright configures the stage as a temporal threshold that merges past, present and future to discern black subjectivities and comment on the possibility of social change. After this long monologue, the Second asks his Leader about his insistence to provide details. To this, the Leader responds: "I'm just making sure you know what you're talking about" (2015: 26). His answer can also be read as a metafictional reflection that informs the audience of the real difficulties the protagonist would face should he accept to accompany his master, positioning the spectators in roles of active participation.

Another postmodern element that similarly affects the formulation of language onstage and that self-consciously addresses the play as a performative act and as crafted fiction is music. The formal structure of *Father Comes Home from the Wars* is deeply influenced by the playwright's musical background. It is, as Taylor Steinbeck maintains, "a reflection of her [Parks'] life's soundtrack, inspired by memories of waiting on her father, a career army officer" (2018: 15). In fact, even her formal strategies of repetition and revision are the result of her personal involvement with music – with blues, jazz and black oral tradition. These are based on the playwright's memories of her father's coming and going, which she recalls as songs (2018: 15-16). The play's original tunes are particularly significant for the overall understanding of the play, as they define its tone and rhythm and function as a catalyst through which the past is recalled while a sense of "emotional immediacy" is retained

(Steinbeck, 2018: 15). This is particularly interesting when considering Parks' content-wise revisions. In the play, she intends to question pre-established notions of freedom and war by recalling subversive cultural memories that function as counter-histories. In music, Parks blends personal experience and cultural knowledge, producing a vivid background for her story. Interestingly, Steinbeck continues, in *Father Comes Home from the Wars*, musicality is not exclusively performed via songs and lyrics. It is also intrinsically embedded in the characters' parts, in the dialogues and rhythms of the play (2018: 16). For, as Parks contends, "[t]he structure is architectural [...] It's epic and mythic and glorious. I can hear the music" (in Steinbeck, 2018: 15). Hence, sonority is a crucial part of Parks' formalism, contextualizing the events from beginning to end.

Music therefore stands for an 'element of style' that encapsulates the plot in melodious soundscapes that foster the immersion of the audience in the story. This characteristic is what Parks herself defines as "vertical plot development" (in Wailoo, 2018: n.p.). Taylor Steinbeck explains this notion arguing that, whereas linear narratives in, say, musical theater provide the audience with a sense of plot development and narrative continuity, Parks' music deepens the experience of the story, helping the audience grasp more meaning and survey notions of slavery, cultural identity and the possibility of freedom (2018: 18). Hence, its application should be read as a conscious decision to make the audience reflect on specific events and situations that question the meaning of liberty, violence, identity and hope.

Father Comes Home from the Wars is one of Parks' "decolonizing history plays" (Kolin, 2007: 2) that, in its formal structure, calls for the emotional response of its public. The play is carefully built in response to its author's revisionist fascination, heightening key moments and scenes via various postmodern mechanisms. Indeed, the play "beg[s] for feeling [and] a gut response" (Parks in Steinbeck, 2018: 19) from its audience, for it is consciously crafted as a reaction to normative narratives and gaps in history. Hence, even when claims on the adoption of postmodern aesthetics "by playwrights with a decisive political agenda" seem perfectly valid to define Parks' attempts at re-directing public attention to acts of marginalization (Smith, 2005: 23-24), it is crucial to recognize too the

emotional yearning the play exudes. Postmodernism in Parks is a formal strategy charged with semiotic meaning that, as Kerstin Smith points out, serves to express the playwright's intentions and is heavily linked to its content and semantics. Form, in this play, "creates and carries meaning" (Smith, 2005: 175), it connects the characters to their ancestral roots through reformulated modes of the oral tradition that glimpse at the playwright's perception of history, narrative, time and cultural memory.

History, Memory and the Gap in Between

In his *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity* Ron Eyerman probes into the process of cultural identity formation and explains that only after the Civil War was the notion of cultural identity conceived as such (2001). Specifically, Eyerman notes that cultural trauma – that of slavery in this case – is at the center of collective expressions of black identity in the US and that, despite its immediately traumatic nature, its influence was solely recognized after the abolition of this 'peculiar institution'. Apparently, in order to form a black identity, African Americans had to, first, overcome feelings of cultural shame and mobilize a sense of collectivity that called for cultural memory. Then, they had to contest damaging mythologies regarding the involvement of Northern peoples and states in processes of liberation to re-assert themselves as part of the resistance (2001). In this regard, Parks' epic seems to play a fundamental role in the re-signification of black positions in the historical fight for individual and collective liberation. Of course, Parks' is a contemporary re-writing that needs not establish what is now conceived as well-known truths (which previous authors had to tackled in detail). Yet, her contemporary grasp of the Civil War – and of the subsequent processes of cultural memory and identity formation – widens the scope of somewhat reductive slave identity frames by delving into different representations and experiences of individual and collective enslavement. Parks' reconstructive efforts are part of what Eyerman understands as later recreations of historical events. Revisions produced to shape a common past rooted in feelings of community, shared memory and collective trauma. Interestingly, for Eyerman, these processes of cultural recollection

have become more inclusive in recent decades, expanding their targeted audience, notwithstanding the spectators' cultural heritage (2001). This is one of Parks' intentions too: to open up the narrative in order to create and "giv[e] meaning" *together*, in acts of performative communion and co-resistance (in Drukman, 1995: 59). This is the reason why, in her plays, the playwright digs the historical archive – both literally and figuratively – in search of what is lost.

Of course, for cultural memory narratives to be successful it is necessary to acknowledge the influence of colonialism in the ways traumatic experience is "narrated, ignored, debated, and contested" in the public sphere, examining, as Sciortino and Eyerman do, "how [these discourses] interact[] with the process of shaping the new postcolonial identity and collective memory" (2019: 5). The impact of dominant frames has been widely studied by Stef Craps, who, in *Postcolonial Witnessing*, explains that hegemonic frames do not serve to represent structural or systemic trauma – that of slavery and colonialism, for example. He rather calls for an expansion of the concept of trauma and recovery theory "to adequately address the hitherto disregarded or overlooked psychological pain suffered by many disenfranchised groups" (2013: 4). Susannah Radstone is equally concerned with the "traces of aggressivity" some trauma discourses based on psychoanalysis reveal. Specifically, she roots these reactions in the theory/feeling antithesis, which values "distance from" emotion over the embrace of feeling (2007: 182). In her work, Radstone advocates for a resignification of trauma discourse that enables identification with victims and perpetrators, affirming that "theory is never affect-free" and that, as it is now, trauma theory seems mired in unconscious degrees of violence that remain in need of critical assessment (2007: 197-198).

In *Father Comes Home from the Wars*, Parks approaches cultural trauma from the lens of ambivalence studies and affect theory. Consciously or not, the playwright builds history and memory in terms of "what is lost" and "what remains", *re-collecting* the past through metaphors that imbue affective meaning. These concepts have been studied by David Eng and David Kazanjian in the introduction to their edited volume *Loss* (2003: 2). In it, Eng and Kazanjian insist on the need to read history in terms of what

remains, creating new “bodies and subjects, spaces and representations, ideals and knowledges” that generate a politics of mourning capable of overcoming disabling theories of grief. They therefore seek to explore alternative understandings of mourning, loss, nostalgia, pain and vulnerability (2003: 2-3).⁷ Eng and Kazanjian contend that “loss is inseparable from what remains, [...] what is lost is only known by what remains” (2003: 2), they claim. Their assertions are particularly significant when analyzing Parks’ historical drama, as it unearths cultural memory by digging into history, tracing what is lost and connecting it to remaining objects, social structures or political systems. In fact, *Father Comes Home from the Wars* is an attempt at linking the experience of slavery to the journey and homecoming of army soldiers.

Parks explains this correlation claiming that “History is time that won’t quit” (Parks, 1995b: 15). The playwright reads the past as a dynamic category and conceives her plays as “blueprint[s] of an event: a way of creating and rewriting history through the medium of literature” (1995c: 4). Parks accesses history as a narrative that is always in the making and reimagines America’s pasts from very critical, yet constructive perspectives. Her understanding of drama and history is what turns her stage into a “site of memory”, where the tenses blend and cultural memory and fiction meet (Morrison, [1987] 1995). There real and fictional stories accumulate, opening figurative spaces where historical trauma and repressed emotion can be dissected and brought to light. However, since theater is literature directly embedded in space, the meaning of ‘the site of memory’ is expanded in plays. The site of memory in Parks is a performative threshold. An intermediate space. It is a place where memory is not simply recalled, but also embodied. The site where memory possesses and takes over the body, transgressing ontologies and boundaries to embrace and represent historical emotion.

This memory performance facilitates the reading of theater acts as pseudo-photographic expressions of the past, in the sense Marianne Hirsch and Leo Spitzer define them. Hirsch and Spitzer describe photography as a counter-archival practice that defies normative

⁷ For criticism on the subversive potential of vulnerability see Judith Butler, Zeynep Gambetti and Leticia Sabsay’s 2016 edited volume *Vulnerability in Resistance*.

historiography via family memories (2006; Hirsch, 1997). Nonetheless, photographs simultaneously function as individual/family memory archives that store individual pasts and call for active recollection. In Parks, the performance of subversive memories encompasses both readings. It becomes a scenic representation of a given history that, in its visual nature, recalls emotive pasts, invites affective identification and challenges normative absence in the canon of history. This need to re-member the past is perhaps best illustrated in the characters' urge to "mark" events: "Mark it", repeat the slaves in the plantation more than fifteen times throughout the play. The act of 'marking' figures as conscious memory performance aimed at inscribing specific events in the community's (cultural) memory and, by extension, in the fabric of public memory and history. Later in the play we witness an instance of unmarked knowledge that points towards the ambivalence of freedom in/and war. Before leaving with his master, Hero considers hurting himself in an attempt to remain in the plantation and avoid the horrors of war. He asks the other slaves to take his foot. Facing the dilemma of whether or not to follow his command, the rest of the slaves wonder what choice to make. Their uncertainty is expressed by the Fourth slave as follows: "Where is the path? Where is the path? / The path, it isn't marked" (2015: 80). The absence of an evident answer provided by memories of previous similar situations leaves the characters without options. Thus, they waver between two poor options, surrounded by ambiguity. This is an example of Parks' take on ambivalence, which is placed in the text as a signifier of, first, the uncertainty and vulnerability of enslaved peoples and, second, of cultural memory re-inscription. When faced with a dilemma, characters consciously choose to "mark it" in an attempt to make it be remembered. Their mistrust of normative history is therefore hinted at in the endeavor to avoid the erasure of their life experiences.

This is not a new topic in Parks' plays. *The America Play* already played with the polyphony of w/holes (Kolin, 2010: 57) to counter the effects of nationalist amnesia and punitive history. In it, Parks' characters literally dig holes in the "Whole Hole of History", knowing that "[t]he Hole and its Historicity and the part he [the character] played in it all gave a shape to the life and posterity of the Lesser Known that he could never

shake" ([1993] 1995: 10). Similarly, *Father Comes Home from the Wars* introduces the Hero not as a static or mythical savior, but as a flawed and vulnerable individual. When he returns to the plantation, Hero changes his name to Ulysses and appoints himself as the new master of the plantation. As her arrives, Hero's perception of the plantation shifts. He now sees himself as superior to the rest of the slaves, hampering any possibility for community re-building and for re-establishing kinship and family bonds. He breaks ties with his wife and family and "looks toward Boss-Master's house, ready to undertake his new life" (2015: 274).

In the play Parks also explores relational interactions at structural and community levels. She presents the colonial language of slavery and ties it to contemporary bio-economies, presenting the black body as both a commodity and a resource. This is anticipated in the title of part three, "The Union of My Confederate Parts", where Parks rethinks Hero's adscription to Confederate politics while placing the emphasis on his figuratively fractured body. Hero's physical integrity seems symbolically shattered after war. When he arrives, his black skin is covered in both Confederate and Unionist clothes: "A Confederate from the waist down" (2015: 228), pointing to his need to adapt in order to survive as well as to his current ideology. The visual fragmentation of his body, as depicted by the different clothes he wears, is equally expressed in his gifting Homer, a slave, a white foot. Both the mention of the foot as the model for shoes and the contraposition of black and white colors illustrate the disposability of the black body that cannot afford its own models – neither in fashion nor in medicine – and that has to integrate artificial body parts to its own physiognomy. The visual fracture of black bodies onstage is similarly explored by Philip C. Kolin in his article on *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, where he addresses notions of fragmentation and "dis(re)memberment" of racial memory to comment on the erasure of black history and the (mis)uses of power, as well as the dislocation of the Middle Passage (2010: 45-46). The dis-membered body, Kolin argues, is a symbolic representation of a shattered mind, of the "harrowing realities, tortures of slavery" blacks endured (2010: 57). These emotional scars appear in the play in the form of repressed memories that Hero consciously suppresses: "I got stories. But I'll save them. So many stories.

Most of them unspeakable but I suppose in time I'll find a way to tell" (2015: 247).

The correlation between fragmented black bodies and trauma is more evidently illustrated in her 1996 play *Venus*. There, as Shawn-Marie Garret points out,

[Sarah] Baartman's relative recency electrifies the Frankenstein dilemmas that haunt all of Parks's history plays, which seek not merely to represent but performatively to «re-member» or reconstitute in the present an unknown past through the mechanisms of what Parks calls «the special strange relationship between theater and real-life» (2010: 78)

In this play, the playwright raises gender matters and connects them to the replaceability of black female bodies, which are perceived as non-essential. A similar conclusion is reached by the end of *Father Comes Home from the Wars*, when Ulysses (former Hero) informs his wife Penny that he has found himself a new wife that can bear children. In the explanation the protagonist provides lies a certainty that black female bodies are validated in terms of fertility. They are commodified and posited as part of a capitalist machinery that sees their bodies as reproductive resources, as capital.

Connected to this, Parks traces the reification of race up to slavery times, exposing black bodies as transactional commodities in her play. In doing so, the playwright links contemporary policing of African Americans to antebellum bio-colonial practices. In a conversation in the wilderness, the Boss-Master and his captive Union soldier discuss the value of the protagonist's body. The scene is tainted by dramatic irony and echoes slave auctions. It is particularly painful to see Hero taking part in the conversation, asserting his worth in purely economic terms:

Colonel: I'm not asking you to imagine owning a whole field-full but just one have you ever had the desire to own. Own. Own one just one of them? [...] Captain, how much is Hero worth? In dollars and cents [...] he's ignorant of your worth. So we'll school him. Just for the sport. Let's say the Captain guessed 500 [...] because he doesn't know any better [...] Now that you've heard of his [Hero's] character it's time to discover if your prospect's got skills. You've got skills don't you, Hero?

Hero: Farmhand. Valet (2015: 121-139).

In performing an indirect auction onstage, Parks denounces the ill relationality of slavery and calls for its revision, hinting at alternative definitions of black identity and cultural memory that, in words of Sandra Shannon, are situated "outside the white gaze" (2005: 604). Parks' dramatic revisions are therefore conducted through acts of dis/possession, meaning that in being possessed by (a) memory, her characters counter historical dispossession and embody vulnerability as they call for the audience's emotional reaction. As witnesses, spectators understand the need for accountability and possibly show feelings of public responsibility. As such, it is via emotional ambivalence that Parks breaks closed categories such as victim, perpetrator or bystander. She also challenges the history/memory binomial through representations of conditional freedom and shifting war ideologies that do not remain static throughout the play. They constant transformation hints at the fluidity and ambivalence of history, unearthing and validating cultural memory testimonies.

Restorative Drama: Theater as a Space of Spaces

Clearly, Suzan-Lori Parks' drama is invested in cultural memory. For, as the playwright herself affirms in "Possession", it is the search of forgotten pasts – bones – that truly allow for revisions of history:

[t]he bones tell us what was, is, will be; and because their song is a play—something that through a production actually happens—I'm working theatre like an incubator to create «new» historical events. I'm remembering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history. (1995: 4)

Parks stages alternative stories that study history as narrated fiction to expose false notions of historical objectivity as well as the underlying bias of traditional history writing. In doing so, her drama becomes restorative, as it opens up figurative spaces onstage where black characters retell their story and figure their identity anew. Parks stage becomes a communicating space that, through symbols and memory figurations, narrates painful experiences from a revisionist stand. It turns

into a 'space of spaces', containing the liminal locations characters dig from memory. In it, the playwright opens sites of narrative possibility into which reparations and emotional redress can be made.

Similarly, Parks breaks with binary conceptions of racial identity, memory and narrative and re-negotiates difference as a reclaimed articulation of systemic dispossession. In "listen[ing] to the stories beyond the default" Parks' drama "assumes a new structure" that is encompassing of the plural experiences of African Americans (1995a: 21) and representative of inner life. It negotiates humanity under and beyond slavery and questions the audience's public involvement in normalized discriminatory practices. Her performance shows the ways in which emotion affects and informs historical knowledge and how it can become a catalyst through which cultural memory is unearthed, revived and vindicated. It also displays high levels of ambiguity, rooted in the deconstruction of historical objectivity and on the absences that have been passed on as the single grand narrative. Parks challenges simplistic definitions of slavery, war or freedom⁸ and encourages her audience to accompany her in a quest to understand the ambivalences of history writing. It makes them complicit and raises feelings of public compromise in favoring empathy towards her flawed and deeply human characters. Parks does not avoid telling emotion. She embraces it, naming situations of deep affective conflict and disorientation. Her characters do not doubt to affirm that they are lost, emotionally drifting. Hence, if Brenda Dixon Gottschild is right to affirm that "[w]hat is not named, or misnamed, becomes an impotent backdrop for someone else's story" (1996: 5), then, Parks' drama is a particularly effective antidote against it. For it contests structural violence and historical amnesia in acts of performative possession that unearth stories from alternative cultural archives and turn them into a powerful epic song.

⁸ For further analysis on Parks' ambivalent representations of myth, war and freedom, see Paula Barba Guerrero's 2018 article "Reformulating Freedom: Slavery, Alienation and Ambivalence in Suzan-Lori Parks' *Father Comes Home from the Wars* (Parts 1, 2 & 3)".

BIBLIOGRAPHY

- BARAKA, Amiri; COLEMAN, Mike (1971). "An Interview with Imamu Amiri Baraka: What is Black Theater?", *Black World* (April 1971), vol. 20, n.º 6, pp. 32-36.
- CLARKE, Cheryl (2005). *"After Mecca": Women Poets and the Black Arts Movement*. New Brunswick: Rutgers UP.
- CRAPS, Stef (2013). *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. London: Palgrave Macmillan.
- DIXON GOTTSCHILD, Brenda (1996). *Digging the Africanist Presence: Dance and Other Contexts*. Westport: Praeger.
- DRUKMAN, Steven; PARKS, Suzan-Lori; DIAMOND, Liz (1995). "Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-diddly-dit-dit", *The Drama Review* (1995), vol. 39, n.º 3, pp. 56-75.
- ENG, David; KAZANJIAN, David (2003). "Introduction: Mourning Remains" in David Eng and David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, pp. 1-26.
- EYERMAN, Ron (2001). *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. New York: Cambridge UP.
- FULLER, Hoyt ([1968] 1971). "The New Black Literature: Protest or Affirmation" in Addison Gayle (ed.), *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday, pp. 346-369.
- GARRETT, Shawn-Marie (2010). "An Interview with Suzan-Lori Parks" in Philip C. Kolin (ed.), *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works*. Jefferson: McFarland, pp.181-190.
- GHASEMI, Medhi (2016). "Quest/ion of Identities in Suzan-Lori Parks's Post-revolutionary Drama", *European Journal of American Studies*, vol. 11, n.º 2, n.p.
- GEORGE-GRAVES, Nadine (2005). "Basic Black", *Theatre Journal* (Dec. 2005), vol. 57, n.º 4, pp. 610-612.
- HAMILTON, Cynthia S. (1996). "Revisions, Rememories and Exorcisms: Toni Morrison and the Slave Narrative", *Journal of American Studies* (Dec. 1996), vol. 30, n.º 3, pp. 429-445.

- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- ; SPITZER, Leo (2006). "What's Wrong with this Picture? Archival Photographs in Contemporary Narratives", *Journal of Modern Jewish Studies* (July 2006), vol. 5, n.º 2, pp. 229-252.
- JIGGETTS, Shelby; PARKS, Suzan-Lori (1996). "Interview with Suzan-Lori Parks", *Callaloo* (1996), vol. 19, n.º 2, pp. 309-317.
- KOLIN, Philip C. (2007). "Introduction: The Struggles and Triumphs of Staging Gender and Race in Contemporary African American Playwrights", in Philip C. Kolin (ed.), *Contemporary African American Women Playwrights: A Casebook*. New York: Routledge, pp. 1-8.
- (2010). "You one of uh mines?" Dis(re)membering in Suzan-Lori Parks's *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*" in Philip C. Kolin (ed.), *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works*. Jefferson: McFarland, pp. 45-64.
- LUBIANO, Wahneema (1997). "Black Nationalism and Black Common Sense: Policing Ourselves and Others" in Wahneema Lubiano (ed.), *The House that Race Built*. New York: Pantheon Books, pp. 232-252.
- MORRISON, Toni ([1987] 1995). "The Site of Memory". In ZINSSER, William, *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. New York: Houghton Miffling, pp. 83-102.
- PARKS, Suzan-Lori (1995a). "An Equation for Black People Onstage". In PARKS, Suzan-Lori, *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, pp. 19-22.
- (1995b). "From Elements of Style". In PARKS, Suzan-Lori, *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, pp. 6-18.
- (1995c). "Possession". In PARKS, Suzan-Lori, *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, pp. 3-6.
- [1993] (1995d). *The America Play*. New York: Theatre Communications Group.
- (2005). "New Black Math", *Theatre Journal* (Dec. 2005), vol. 57, n.º 4, pp. 576-583.
- (2015). *Father Comes Home from the Wars*. New York: Theatre Communications Group.

- RADSTONE, Susannah (2007). "Theory and Affect: Undivided Worlds" in Perri Six; Susannah Radstone; Corinne Squire; Amal Tracher (eds.) *Public Emotions*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 181-201.
- SAAL, Ilka (2005). "The Politics of Mimicry: The Minor Theatre of Suzan-Lori Parks", *South Atlantic Review* (2005), vol. 70, n.º 2, pp. 51-71.
- SCIORTINO, Giuseppe; EYERMAN, Ron (2019). "Introduction" in EYERMAN, Ron; SCIORTINO, Giuseppe (eds.), *The Cultural Trauma of Decolonization: Colonial Returnees in the National Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 1-26
- SHANNON, Sandra (2005). "What Is a Black Play? Tales from My Theoretical Corner", *Theatre Journal* (Dec. 2005), vol. 57, n.º 4, pp. 603-605.
- SMITH, Kerstin (2005). *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*. New York: Rodopi.
- STEINBECK, Taylor (2018). "Getting to the Deep Stuff: The Musicality of *Father Comes Home from the Wars*" in *Father Comes Home from the Wars* in Simon Hodgson (ed.), *Words on Plays: Insight into the Play, the Playwright, and the Production: Father Comes Home from the Wars* (Parts 1, 2 & 3). San Francisco: American Conservatory Theater, pp. 15-20
- WAILOO, Elliot (2018). "The Invisible Pantheon", *The Yale Herald* (Sep. 21), n.p. [Fecha de consulta: 27 de agosto de 2020].

