

Lecturas transatlánticas



Letras Modernas (FHCE)
Nº3, agosto de 2026

Lecturas Transatlánticas
ISSN: 2982-4133
Montevideo, 2026
Departamento de Letras Modernas
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

ÍNDICE

Introducción al tercer número de <i>Lecturas Transatlánticas</i> , <i>María de los Ángeles González Briz</i>	4
---	---

ARTÍCULOS

SECCIÓN 1: ENSEÑAR DESDE EL SUR LITERATURA EN OTRAS LENGUAS

La frontera como horizonte epistémico: investigar y enseñar literatura en Jujuy, <i>María Soledad Blanco</i>	6
---	---

Enseñar literatura en otras lenguas para la reflexión y el pensamiento crítico, <i>Raluca Ciorte</i>	9
---	---

CONVERSACIONES E INTERCAMBIOS

<i>Con Alma Bolón</i>	16
<i>Con Hovhannes Bodukian</i>	23

SECCIÓN 2: TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN Y DESDE URUGUAY

La burla como <i>topos</i> literario, el concepto de honor y el galanteo en tres personajes llamados don Juan, <i>Alexandra Pascual Fernández</i>	26
---	----

Los <i>Entemeses</i> cervantinos en Montevideo en la década de 1950 <i>Adriana Nicoloff</i>	44
--	----

RESEÑAS

Nota sobre una Exposición: José Bergamín, un intelectual republicano en Uruguay, <i>José Gabriel Lagos, María de los Ángeles González Briz</i>	71
--	----

Es un gusto presentar un nuevo número de esta publicación, que surgió como lugar de encuentro entre académicos de larga trayectoria con estudiantes de posgrado y participantes de grupos de investigación, a partir de la posibilidad de poner en diálogo trabajos y reflexiones que atañen al ancho campo de las literaturas transatlánticas, entendidas como mapa cultural y como modo de posible relacionamiento (Ver Introducciones de los N° 1 y 2).

La publicación no pretende delimitar un territorio crítico, ni apoyar una plataforma académica, ni promueve ciertos temas o métodos, sino que ofrece un espacio para dar a conocer ideas y resultados, e incluso para plantear y discutir interrogantes e incertidumbres, así como búsquedas de sentidos de nuestro quehacer docente (en tanto tríada enseñanza, investigación y extensión) en el Departamento de Letras Modernas, subunidad que tiene a cargo de todos los cursos de Literaturas en Lenguas Europeas Modernas en la FHCE.

Para cada número hemos intentado invitar a docentes e investigadores de reconocida trayectoria. En este caso, pidiéndoles su contribución de reflexión sobre un asunto que vuelve a interpelarnos actualmente, en oportunidad de la evaluación y reformulación de los Planes de Estudio de la FHCE. En esta entrega, solicitamos la participación de Alma Bolón (Universidad de la República) y Soledad Blanco (Universidad de Jujuy) para presentar un problema crucial de nuestra realidad educativa: la enseñanza de literatura en lenguas europeas modernas con las que nuestros estudiantes no necesariamente están familiarizados, sobre las cuales no han realizado estudios metódicos previos. Conociendo la experiencia de la docente Raluca Ciorte en la enseñanza en Universidades de Rumania y España, así como el tratamiento y encare de estos problemas por parte del docente Hovannes Bodukian en la oferta de cursos de literatura armenia en el Departamento de Letras Modernas, invitamos también a ellos a aportar sus puntos de vista y sugerencias, en modalidad artículo y en modalidad entrevista, respectivamente. La reunión de estas colaboraciones comprende la Primera Sección de la Revista.

En la Segunda Sección ofrecemos la publicación de dos artículos que sintetizan procesos de investigación vinculados al teatro de los Siglos de Oro hispánico. El trabajo de Alexandra Pascual es una elaboración basada en un trabajo para la Maestría en Teoría e Historia del Teatro. El de Adriana Nicoloff es el resultado de un Proyecto de Iniciación de I+D financiado por CSIC hasta marzo de 2026, del que fui referente académica. Este último se enmarca, además, en las actividades, ya muy consolidadas, del Grupo Cervantino y de Estudios Literarios (CSIC, UDELAR, ID 683725).

Este número se cierra con la noticia de la Exposición realizada en 2025 en la sede de la FHCE, *Archivos del exilio: nuestro José Bergamín*, recogiendo una nota de prensa a la que dio lugar, con el propósito de un registro menos perecedero, para que – como dice Cervantes, “se vea despacio lo que pasa apriesa”.

María de los Ángeles González Briz
Agosto de 2026

ARTÍCULOS

SECCIÓN 1: ENSEÑAR DESDE EL SUR LITERATURAS EN OTRAS LENGUAS



LA FRONTERA COMO HORIZONTE EPISTÉMICO: INVESTIGAR Y ENSEÑAR LITERATURA EN
JUJUY

María Soledad Blanco
(Universidad Nacional de Jujuy)

Pensar la investigación y la enseñanza desde una universidad de frontera exige, en primer lugar, reconocer la frontera no sólo como categoría geográfica, sino como espacio epistémico, social y político. En contextos caracterizados por el entrecruzamiento de tradiciones culturales, migraciones y ciertas formas de jerarquización cultural, pero también por pervivencias y resistencias activas, la universidad no puede asumir un rol “neutro” ni meramente reproductivo del conocimiento prestigioso o dominante (lo cual, de por sí, tampoco es neutral). Al contrario, tiene el desafío de convertirse en un espacio de producción situado del saber; esto implica una (auto)crítica epistemológica profunda sobre qué se considera “científico” y qué discursos quedan excluidos del ámbito académico, así como sobre el

modo en que se articulan saberes locales y tradiciones universales.

Habitar la frontera nos permite visibilizar las tensiones entre centro y periferia, entre academia y comunidad, entre universalismo y conocimiento local. Sin negar alguno de estos polos, sino de sostenerse en esa tensión, en esa fisura. Nos pensamos y actuamos desde márgenes culturales, institucionales y políticos, lo que constituye, a la vez, un desafío y una oportunidad: generar conocimiento sobre el territorio y sus voces, inscribir las propias tradiciones en el conocimiento global y, al mismo tiempo, reconocer el valor de las tradiciones occidentales que forman parte constitutiva de nuestra cultura. Por un lado, abrirse a otros saberes que circulan en el entorno; por otro, investigar y enseñar para disputar sentidos establecidos.

Esta problemática se hace particularmente visible en la enseñanza de la literatura europea. Investigar y enseñar desde aquí es una práctica de desajuste: nos

movemos entre la necesidad de formar a los estudiantes en corpus reconocidos internacionalmente y el compromiso de cuestionar la universalidad que se les atribuye.

Enseñar literatura en Jujuy es, también, enseñar la historia de las jerarquías culturales, sin clausurar el diálogo, al contrario, complejizándolo. Nuestras aulas (y nuestras investigaciones) se convierten así en espacios de mediación entre mundos.

En esa dirección, la mirada comparatista se ha vuelto una herramienta crítica imprescindible para interrogar el lugar desde donde enseñamos: permite dialogar con las grandes tradiciones literarias universales y, a la vez, examinar cómo esas tradiciones se resignifican en contextos atravesados por otras historias, lenguas y culturas. Comparar implica, entonces, poner en relación no sólo textos, sino también posiciones en el mapa del saber. Como bien señala Adriana Crolla,¹

[...] El comparatismo es ese espíritu abierto y global, incesante y magmático que conecta y entrama los espacios intersticiales de la creación humana. Como las olas en la corriente, el afán, el deseo y la voluntad de superar lo cerrado, lo inmóvil, lo individual, para descubrir las tensiones y metamorfosis que se producen cada vez que las culturas, los textos, los saberes, las lenguas, u otros dominios de la expresión y el conocimiento

lindan entre sí. Transitar entre lo uno y lo diverso, no para eliminar la singularidad y la diferencia, sino para, en y a través de lo todavía inexplorado, descubrir el relampagueo de la otredad que fulgura en los infinitos vaivenes de la multiversidad (Crolla, 2011, p. 10).

Podría parecer paradójico insistir en la centralidad de la literatura, y su enseñanza podría pensarse como un gesto de subordinación cultural. Sin embargo, asumimos la posición contraria: por un lado, no limitamos el pensamiento crítico, sino que lo aprovechamos para constituirnos en espacios de interrogación compleja, donde los textos canónicos dialogan con las condiciones históricas, sociales y simbólicas de los márgenes; por otro lado, pretendemos formar lectores capaces de reconocer las matrices culturales que han configurado (y aún configuran) la modernidad. Es por

¹Crolla, Adriana (comp.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011.

esoque en nuestra enseñanza e investigación ocupan un lugar central temas como la alteridad, la monstruosidad, las violencias o el género, en los que es posible pensar críticamente la cuestión de lo “otro” (que es, siempre, la cuestión de lo “uno”).

Enseñar e investigar desde la frontera no es una carencia, sino una posibilidad de construir otro horizonte de sentido, incomodar jerarquías para no replicarlas. Articulamos lecturas, establecemos contrapuntos y buscamos continuidades entre la extensa tradición literaria y las producciones locales, tanto líricas como narrativas, tanto escritas como orales.

No renunciamos a los grandes relatos de la cultura occidental, ni perpetuamos el colonialismo simbólico al enseñar estas obras. En cambio, lo que hacemos es ampliar el horizonte de lectura y ofrecer herramientas intelectuales para habitar críticamente el mundo, con densidad histórica y sensibilidad estética. El aula universitaria, en una región como la nuestra, es un espacio donde los estudiantes (muchas veces los primeros en sus familias en acceder a estudios superiores) entran en contacto con un repertorio de formas, ideas y sensibilidades que no siempre les ha sido accesible en otros ámbitos. En este contexto, enseñar literatura se distancia del sostenimiento de una élite letrada para democratizar el acceso a un patrimonio simbólico cuyo volumen crítico y estético sigue vigente.

Desde este lugar epistemológicamente situado reivindicamos el derecho a pensar más allá de lo inmediato, a establecer puentes entre tradiciones, a construir una ciudadanía cultural amplia y compleja. Es decir, la frontera no es para nosotros un límite, sino una intersección y una posibilidad en la que el comparatismo literario, además de un método específico, implica una ética del cruce, de la traducción y del contrapunto.

ENSEÑAR LITERATURA EN OTRAS LENGUAS PARA LA REFLEXIÓN Y EL PENSAMIENTO
CRÍTICO

Raluca Ciorte
(Asist. de Literatura Española, FHCE/ UDELAR)

En el campo de los estudios literarios persiste desde hace tiempo y de forma explícita la idea de que solo la lectura en original garantiza una lectura «verdadera» de los textos. Esta postura se inscribe en una tradición filológica que, si bien reconoce el valor de la materialidad lingüística, tal como se observa en *The Green Report, 1974: A Reports on Standards* realizado por Thomas Green y enviado a la American Comparative Literature Association (ACLA) en el que el autor defiende tres posiciones claras: i) la competencia lingüística en lenguas extranjeras fundamental para el estudio de la literatura, ii) el rechazo de las traducciones y iii) el peligro de la cada vez mayor abstracción de los estudios literarios; resulta necesario, así como se nota en le *Berheimer Report* de 1993 enviado a ACLA, problematizar la cuestión en el contexto contemporáneo que, sin duda alguna, es caracterizado por una expansión sin precedentes en la circulación global del conocimiento.

Gran parte de la literatura que hoy aparece bajo la denominación de «literatura universal» ha alcanzado este estatus precisamente gracias a las traducciones. René Étiemble, defensor ferviente de las traducciones después de que entendió que, aunque él hablaba 14 idiomas, tenía acceso solo a una fracción de las lenguas del mundo. En *Comparaison n'a pas raison* (1963) decía que la única solución práctica, hasta para un políglota como él, es utilizar de forma habitual la traducción y aludía que:

«Dans la mesure où ma double qualité de professeur et de romancier m'impose de m'intéresser à la théorie du genre que je pratique, je sais tout le profit que j'ai tiré de la lecture du Gengi Monogalari, dans la version anglaise de Waley, ou du Shilappadikaram, traduit du tamoul en français, ou encore du KimVan Kiéu, roman vietnamien, dans la version qu'en produisit récemment le Dr. Nguyen- Tran-Huan. S'il n'a lu le Hizakurige, fût-ce en traduction anglaise, ou le Si Yeou Ki, fût-ce en traduction française, ou Tolstoi et Dostoïevski, fût-ce en traduction allemande, quel Européen osera parler du roman en général?»²

² René Étiemble, *Comparaison n'a pas raison*, Paris, Gallimard, 1963, p. 42.

David Damrosch, prosigue con la idea de Étiembel y evidencia que la literatura mundial no se define por un conjunto fijo de obras, sino por su capacidad de circulación más allá del contexto original, por ende, en el sentido propuesto por estos dos investigadores y muy en contra de la perspectiva de Green, la traducción no es entendida como un obstáculo, sino una condición *sine qua non* de los estudios en literatura mundial.³ Sostener que la lectura en traducción constituye un acceso necesariamente inferior, implica, entonces, desconocer los modos históricos de formación y transmisión del canon. Desde los estudios de la traducción, esta perspectiva es reforzada por el cuestionamiento de la idea de equivalencia transparente y de fidelidad, ya que estos conceptos fundamentales en la traducción suponen una domesticación de la traducción.⁴ Para estos términos Lawrence Venuti propone el término de *extranjerización*. Según Venuti, la traducción implica decisiones que responden a normas culturales e ideológicas, lo que la transforma en una práctica visible y productiva, ante que en un mero vehículo neutro.⁵ En la misma línea de pensamiento que Venuti, el filósofo francés Antoine Berman ha insistido en la necesidad de pensar la traducción como una experiencia de lo extranjero, que tiene efecto transformador tanto en el texto como en la cultura de llegada.⁶ Por consiguiente, según estos dos pensadores de la traducción, esta perspectiva no implica un empobrecimiento de la traducción, sino un ejercicio de inscripción en un nuevo sistema de significado.

Gayatri Chakravorty Spivak, en el ensayo *Rethinking comparativism* (2012), advierte que la exigencia de conocimiento de la lengua original como acceso a una lectura «verdadera» de los textos puede derivar y, al mismo tiempo, conllevar efectos excluyentes y subraya que cuando este principios se aplica en contextos educativos donde la mayoría de los estudiantes no cuentan con una formación previa en múltiples lenguas extranjeras, esta exigencia puede llegar a restringir el horizonte y alude que:

³ David Damrosch, *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton; Oxford, Princeton University Press, 2020.

⁴ Marianne Lederer en *La traducción. El modelo interpretativo* (2017) apoya la idea de que la traducción no es, así como se pensaba, un pasaje de una palabra a otra sino la traducción supone la interpretación de los textos y de recurrir a conocimientos extralingüísticos. Amparo Hurtado-Albir en *La notion de fidélité en traduction* (1990) defiende la fidelidad en relación a tres aspectos: «Esta triple relación de fidelidad al querer decir del autor, a la lengua de llegada y al destinatario de la traducción es indisociable. Si uno es fiel solo a un único parámetro y traicionamos otros, no seremos fieles al sentido» (p. 118)

⁵ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London; New York, Routledge, 1995.

⁶ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étrangere*, Paris, Gallimard, 1984; *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

«Comparative Literature, then, begins to insist on the irreducibility of idiom, even as it insists on translation as commonly understood. When we rethink comparativism, we think of translation as an active rather than a prosthetic practice. I have often said that translation is the most intimate act of reading. Thus translation comes to inhabit the new politics of comparativism as reading itself, in the broadest possible sense».⁷

Por consiguiente, la autora evidencia que aferrarse a límites lingüísticos, lejos de promover mayor rigurosidad, no hace más que contribuir a una reducción de la accesibilidad del campo literario. Eso sí, no hay que negar que el acceso al original permite captar especificadas del texto, como por ejemplo el ritmo, la sonoridad o ciertos aspectos semánticos, pero así como decíamos anteriormente y como defiende Berman «la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre»⁸ o como bien lo explican Eliane Hareau y Lil Sclavo:

«Traducir la letra no es, por tanto, caer en el literalismo y el servilismo, sino restituir el carácter motivado de la textura del original. Implica estar atento a la letra, en su materialidad e iconicidad, pero también a todos los caracteres textuales que la letra deja translucir o calla: lapsus, silencios, metáforas sedimentadas, evolución semántica y tantos otros rastros de la historia del sujeto, de su lengua y de su cultura. Supone a menudo alejarse de la palabra para restituir el impacto de sentido producido por la letra, ese lugar donde la palabra pierde su definición y resuena la *significancia*».⁹

Entonces, en vez de oponer de manera jerárquica original y traducción, se podría realizar un ejercicio de reconocer la traducción como una mediación de la experiencia literaria. Por ende, en el siglo XXI, el desafío ya no radica en limitar el acceso a espacios literarios en nombre de una supuesta autenticidad de la experiencia literaria, sino que supone ampliar las posibilidades de lectura incorporando una reflexión crítica sobre la circulación de los textos y, desde esta enfoque podríamos afirmar que leer en traducción es una herramienta fundamental para la expansión del conocimiento literario.

-¿Cómo proponer hoy un curso de grado sobre literaturas en lenguas europeas modernas? ¿Qué criterios (temáticos, teóricos, lingüísticos, históricos, críticos) sugieres para elaborar un programa de curso de grado?

Pensar hoy en un curso de grado en literaturas en lengua europeas modernas significa salir del espacio de confort y revisar críticamente los modelos tradicionales basados en historias de la literatura y en cronologías rancias. En el contexto de la globalización cultural, de la circulación transnacional de los textos y de la centralidad de la

⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, «Rethinking Comparativism» en *An aesthetic education in the era of globalization*, London, Camdrigde, Harvard University Press, 2012, pp. 472.

⁸ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París: Edition du Seuil, 1999, p. 45.

⁹ Eliane Hareau, Lil Sclavo, «La escucha de la significancia o el compromiso del traductor» en *El traductor, artifice reflexivo*, Montevideo, Tradinco, 2018, p. 98.

traducción, puede que sea más fructífero pensar en un curso como un espacio comparativo, problematizador y abierto a múltiples tradiciones.

Por eso, desde el criterio temático, el programa podría girar en torno a ejes que atravesasen distintas literaturas como, por ejemplo, el exilio, la migración, la guerra, la memoria o la modernidad ya que de esta forma se evitarían divisiones nacionales y se favorecerían lecturas transnacionales que conectarían obras de diferentes lenguas y contextos. Asimismo, en vez de abordar la literatura como una periodización lineal, se podría trabajar en momentos claves como la Europa de entreguerras, las guerras o la contemporaneidad, porque esto permitiría establecer relaciones entre distintas tradiciones y favorecería una comprensión dinámica de los procesos literarios y culturales.

El criterio teórico resulta fundamental para dotar el curso de coherencia, ya que la incorporación de herramientas de la literatura comparada o de los estudios culturales permitiría conseguir un abordaje del texto no sólo como objeto estético, sino como producciones situadas en polisistemas o redes de sentido más amplio. El plano lingüístico exigiría trabajar con una combinación de traducciones y fragmentos en lengua original, pues el objetivo ya no es una competencia lingüística plena, sino el despertar de la sensibilidad hacia otros espacios, hacia la materialidad del lenguaje, hacia la traducción como mediación, lo que posibilitaría ampliar el acceso sin renunciar a la especificidad lingüística de los textos. Asimismo, en términos críticos, el curso podría promover ejercicios de *close reading* o interpretación comparada, puede también incorporar los estudios de la recepción y la circulación de las obras, al reflexionar sobre cómo los textos se transforman al atravesar lenguas, culturas y contextos históricos diferentes.

En consecuencia, pensar hoy en un curso de literaturas en lenguas europeas modernas implica desplazar el foco de atención desde la acumulación de contenido hacia la construcción de problemas, hacia la formación de lectores capaces de pensar la literatura en dimensiones plurales.

-¿Cómo enseñar los textos en la lengua original en los cursos de grado sin una exigencia previa de competencia acreditada en la lengua?

Así como hemos intentado argumentar hasta ahora la lengua ya no se percibe como un obstáculo sino como un objeto de exploración crítica, como una puerta de entrada a la diversidad textual y cultural.

Si hasta ahora los curso de literatura abogaban por una «comprensión total», ahora se podría dirigir el curso hacia una lectura situada y parcial, en la que el estudiante pueda reconocer aspectos formales o semánticos del texto sin la necesidad de dominar completamente el idioma. Lawrence Venuti decía que toda lectura, incluida la lectura en traducción, implica mediaciones y hacerlas visibles contribuiría a formar lectores más conscientes de los procesos interpretativos. Se podría enfocar el curso sobre el trabajo en paralelo entre original y traducción, con fragmentos breves cuidadosamente elegidos acompañados de una guía de lectura que orientaría la atención del estudiante hacia elementos específicos, como las repeticiones, las imágenes, entre otros tantos aspectos, y así se daría más peso al análisis de lo que Roman Jakobson denomina función poética del lenguaje.

En otras palabras, este enfoque implica un cambio de paradigma ya que propone pasar de la competencia lingüística como requisito a la sensibilidad lingüística como proceso y, así cómo hemos subrayado en el primer apartado, este enfoque lejos de empobrecer la lectura, la enriquece al hacer visibles sus condiciones y al expandir sus posibilidades.

-¿En qué casos (para qué públicos) y cómo crees que puede enseñarse la literatura desde textos traducidos?

La enseñanza de la literatura a partir de textos traducidos no constituye, así como hemos mencionado, una solución de segundo grado, sino una práctica contemporánea, centrada en contextos educativos atravesados por la diversidad lingüística y la circulación global de las obras. Así que, desde nuestra perspectiva, la traducción puede actuar como mediación cultural y productiva que agranda el universo interpretativo.

Si pensamos en los públicos entonces resultan pertinentes dos casos:

1.- Para estudiantes de grado sin formación previa en lenguas extranjeras –la traducción les permitiría tener acceso a tradiciones literarias que de otro modo quedarían excluidas;

2.- En contextos lingüísticos plurilingües o periféricos –como es el caso de muchas regiones de la Europa Central y del Este donde la lectura en traducción ha sido históricamente una de las vías principales de formación literaria;

3.- En niveles de cursos no especializados –cuyo objetivo no es desarrollar competencias lingüísticas sino interpretativas.

Desde el punto de vista metodológico, podemos argumentar que enseñar literatura implica reconocer la traducción como acto interpretativo. Se podría trabajar con múltiples traducciones del mismo texto para comparar registros, tonos y soluciones y así resaltar el hecho de que no existe una única versión «correcta». También se podría incorporar la dimensión comparativa entre original y traducción, que defendía Antoine Berman, para sensibilizar al estudiante sobre la materialidad del lenguaje ya que este enfoque no supone una competencia plena de la lengua fuente.¹⁰

Conque enseñar literatura en la era de la globalización debe fomentar la comparación entre diversos textos y situarlos en sistemas o redes de circulación y entender que la traducción se convierte en una herramienta fundamental para el acceso, la reflexión y la expansión del conocimiento literario.

-¿Cómo pensar una especialización o maestría en esta área en el contexto actual del Río de la Plata?

Diseñar una especialización en literaturas en lenguas europeas modernas supone asumir una doble condición, por un lado, la inserción en tradiciones académicas europeas, por otro, una posición periférica que históricamente ha accedido a esas tradiciones mediante traducciones.

Se podría pensar desde una perspectiva comparada y transnacional a partir de las nuevas prerrogativas del comparatismo que enfoca la disciplina desde problemas, géneros y circulación que atraviesan y traspasan lenguas y culturas y no tanto desde el estudio de la literatura en una sola lengua. Asimismo se debería considerar la traducción como objeto de estudio y no solo como herramienta auxiliar al estudio de la literatura.

El plan curricular se podría organizar alrededor de tres ejes complementarios:

1.- Seminarios teóricos que incluyan abordajes desde la literatura comparada, la teoría crítica y los estudios de la traducción;

2.-Seminarios temáticos que aboguen por la multiplicidad temática del espacio europeo y que manifiesten la diversidad cultural y lingüística plasmada en dichos textos.

¹⁰ En esta misma idea de pensamiento la comparatista Susan Bassnett en *Translation Studies* (2002) afirmaba que hoy día ya no se podía estudiar literatura sin analizar el aporte de las traducciones a la transferencia cultural.

3.- Talleres prácticos que incluyan desde trabajos con archivos y ediciones hasta análisis comparado. En este caso se considera importante articular la maestría o la especialización con el campo cultural local al implicar editoriales, revistas y archivos o proyectos de traducción. Las prácticas profesionales les daría a los estudiantes una vinculación aplicada entre la formación académica y los circuitos reales de circulación y producción literaria.

Bibliografía

- BASSNETT, S. (2002). *Translation Studies*, London; New York, Routledge.
- BERMAN, A. (1984). *L' épreuve de l'étrangere*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BERNHEIMER, C. (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, London; Baltimore, The John Hopkins University Press.
- CASANOVA, P. (1999). *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- DAMROSCH, D. (2020). *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton; Oxford, Princeton University Press.
- ÉTIEMBLE, R. (1963). *Comparaison n'a pas raison*, Paris, Gallimard.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). «Polysystem Theory» en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11 (1).
- HAREAU, E., SCLAVO, L. (2018). «La escucha de la significancia o el compromiso del traductor» en *El traductor, artífice reflexivo*, Montevideo, Tradinco.
- HURTADO-ALBIR, A. (1990). *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition.
- LEDERER, M. (2017). *La traducción. El modelo interpretativo*, trad. Beatriz Rodríguez, Buenos Aires, Eudeba, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires.
- SPIVAK, G. C. (2012). «Rethinking Comparativism» en *An aesthetic education in the era of globalization*, London, Cambridge, Harvard University Press.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London; New York, Routledge.

CONVERSACIONES E INTERCAMBIOS

CON ALMA BOLÓN

(Profesora de Literatura Francesa, FHCE/ UDELAR)

-¿Cómo proponer hoy un curso de grado sobre literaturas en lenguas europeas modernas? ¿Qué criterios (temáticos, teóricos, lingüísticos, históricos, críticos) sugieres para elaborar un programa de curso de grado?

Mi respuesta atañe a un curso de grado, pero también puede ser válida para cursos de posgrado: más allá de las diferencias en el bagaje de lecturas que puede haber entre estudiantes de grado y de posgrado, creo que el enfoque no tiene razón para diferir. Porque, en todos los casos, se trata del enfoque con el que se lee. Por ejemplo, durante siglos, lo que hoy llamamos “literatura” fue el material lingüístico y discursivo con el que se enseñaba la Gramática, una de las disciplinas del trívium, junto con la Retórica y la Dialéctica (Lógica). Los grandes autores de la Antigüedad proveían de ejemplos gramaticales con los que estudiar griego, latín, hebreo, árabe. (Algo semejante sucede hoy cuando los profesores de Idioma Español, en Secundaria, presentan un tema gramatical a través de un texto de un autor hispanohablante.)

Luego de aprender Gramática con los autores de la Antigüedad, los escolares de antaño seguían leyéndolos en el curso de Retórica: se analizaba cómo la disposición de las partes, el léxico y el movimiento argumentativo de una obra o de un fragmento podían producir efectos persuasivos y/o de encantamiento del auditorio o del lector.

También se hacían ejercicios de imitación de los autores ya estudiados, o de amplificación, o de invención (imagine un diálogo postrero entre Aquiles y Patroclo, imagine un Coloquio de los chanchos, etc.; u hoy: imagine un coloquio de los perros de apartamento). Naturalmente, estos ejercicios tenían sentido en la medida en que los textos habían sido previamente estudiados con atención. Solamente a partir de su

conocimiento era factible imitarlos, reverenciarlos, tergiversarlos, parodiarlos, ridiculizarlos: decir algo propio con lo ajeno.

El siglo XIX quiso enterrar casi completamente esta manera de relacionarse con el acervo poético legado por los siglos. Para nombrar este corpus, se estabilizó el nombre “literatura” y se impuso un abordaje histórico: estudiar literatura era estudiar historia de la literatura. Hasta hoy perdura entre nosotros este criterio: Literatura Uruguay I y Literatura Uruguay II nombran una sucesión temporal. Así, a menudo vemos superponerse nombres de épocas históricas y nombres de épocas (o movimientos literarios). Junto con la historización de la literatura vinieron las concepciones llanamente positivistas, que trasladaron a las obras del espíritu (id est, a las obras hechas con lenguaje) la identificación de los mecanismos causa/consecuencia propios de las ciencias físicas o naturales. Dicho de otro modo, se dio por sentado que, así como era posible identificar en el mundo natural los encadenamientos causales y los campos de determinaciones, era posible y deseable identificar las determinaciones históricas –la historia como la resultante predecible de determinaciones- y las determinaciones literarias, puesto que la literatura era, antes que nada, la historia de la literatura.

Esta concepción determinista se pone de manifiesto en dos grandes “claves” interpretativas: la literatura determinada por “la realidad social”, y la literatura determinada por “la realidad subjetiva del yo del autor”. La primera clave abre las puertas de las lecturas sociologizantes: es necesario conocer cómo era/es la sociedad para entender la obra literaria, en su justeza o en su chambonada, en su verdad-verosimilitud o en su ficción-inverosimilitud. La segunda clave abre las puertas de las lecturas psicologizantes: es necesario conocer la psiquis del autor, sus gustos, sus orígenes, sus experiencias, sus patologías, etc. para entender la obra literaria.

Se difunde así el léxico del reflejo, de la expresión, de la representación, del registro: la obra es así como es porque es el espejo (más o menos fiel o más o menos deformado) de la sociedad en la que se produce, o porque es el espejo del alma de su autor. Afortunadamente, en el mismo universo en que estas lecturas se plasman, se critican radicalmente. Por ejemplo, Stendhal, tan temprano como en 1830, inventando epígrafes que supuestamente declaraban la verdad especular de su novela *Rojo y Negro*, subtitulada *Crónicas de 1830*, forjaba las máximas “la novela es un espejo que se pasea por un camino” y “la verdad, la áspera verdad” que, para mayor ficción, Stendhal atribuyó a un señor Saint-Réal y a Danton, respectivamente.

En el otro extremo del siglo, Proust está respondiéndole a Sainte-Beuve que el “yo que escribe es diferente del yo que frecuenta los salones mundanos”, o pasticheando una página del *Journal des Goncourt* en la que los hermanos supuestamente hacen lo que el narrador dice no saber hacer: contar una velada en casa de Madame Verdurin.

Para Stendhal y para Proust, pero también para Diderot, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé y Ducasse, la clave última de la literatura no está ni en la “realidad” de la sociedad ni en la “realidad” del autor. (Por cierto, esto no significa que estas se ausenten, sí significa que su presencia se entrama en la fuerza propia de la ficción.)

Desde su surgimiento, las concepciones deterministas (la obra/la literatura es así porque la sociedad/el mundo/el ser humano/la identidad nacional/la época/el autor/el entorno familiar del autor/ la clase social del autor/las ideas del autor/el compromiso del autor/los traumas de infancia del autor/los sufrimientos juveniles del autor/el padre del autor/la madre del autor/la misoginia del autor/la rebeldía del autor/la ecología del autor/el elitismo del autor/ la modestia del autor/ el machismo del autor/la vida del autor/el compromiso del autor/los gustos del autor/etc. son así) encontraron resistencia.

Por cierto, como dijimos, no se trataba de negar la época o la subjetividad individual, sino de negar su carácter transparente y determinante, puesto que esas mismas causas - esa misma época, esa misma subjetividad- podían producir efectos muy diferentes, en particular, la inexistencia de obra.

¿Por qué? Porque toda época, tiempo, sociedad o mundo no es uno, sino dos o más de dos. Todo momento lleva en sí mismo la herejía que le impide ser uno; en griego “herejía” significa “elección” y el “herético” (αἰρετικός) es quien está apto para elegir, aptitud esta que daña irremediablemente cualquier determinismo. Toda época porta en su seno una falla que le impide coincidir consigo misma, y la historia, lejos de ser una diacronía, lejos de ser una sucesión de épocas homogéneas que se suceden, es el espacio del anacronismo, de la coexistencia de momentos de diferente raigambre. Dice Jacques Rancière: “Hay historia en tanto y cuanto los hombres no se “parecen” a su tiempo, en tanto y cuanto actúan en ruptura con “su” tiempo”.

Si admitimos la afirmación de J. Rancière y procuramos ser consecuentes con ella, podríamos concluir que los estudios literarios justamente deben atender cómo una obra no se “parece” a “su” tiempo, cómo una obra es herética con respecto a “su” tiempo, cómo una obra habla divergiendo, alejándose de “su” tiempo. Pondré esquemáticamente un ejemplo de J. Rancière: la descripción que hace Victor Hugo de la mezcla de desechos que arrastra el gran caño colector en la cloaca de París por la que

huye Jean Valjean cargando en hombros a Marius herido en la barricada de la rue de la Chanvrière durante las revueltas de 1832.

En la coexistencia desjerarquizada de los restos grandiosos y paupérrimos que corren por la cloaca hay un discurso “de las cosas”: Victor Hugo hace hablar a “las cosas [...] como si se tratara de un discurso de las cosas mismas, que viene a refutar cualquier otro discurso sobre los grandes acontecimientos históricos”. En cierto modo, podríamos pensar, Victor Hugo está siendo de su tiempo, puesto que pone en escena la igualdad más absoluta y, también, no está siendo de su tiempo, puesto que para escenificar esa igualdad hace hablar a las cosas, hasta entonces, más insignificantes, completamente ausentes del mundo poético, por justamente, carentes de significado.

Ciertamente, Victor Hugo no es ni el primero ni el último en su siglo para hacer hablar las cosas mudas, hasta entonces insignificantes, sin lugar en el universo poético. En resumen, se trata, creo yo, de abordar la obra literaria desde su singularidad más significativa. Se trata de procurar leer, previa renuncia a la tentación de ver en el texto un reflejo de la época o de la psiquis/vida del autor: se trata de renunciar a las lecturas sociológicas o historicistas o psicológicas que plantean una instancia causal con respecto al texto, una instancia anterior y separada tal como la causa se separa de la consecuencia. En cambio, se trata de procurar captar la historicidad del texto en tanto que tejido anacrónico que, al dialogar con textos propios y ajenos, anteriores –inscriptos en tradiciones literarias variadas- los desarraiga arraigándolos en una manera de decir que será divergente de cualquier otra obra.

Esta perspectiva, que pone en primer plano las maneras en que una obra acepta el legado del pasado y simultáneamente se desidentifica y diverge de su época, invita a pensar la crítica y su repertorio de etiquetas que con diverso éxito condicionan la recepción. No se trata de llegar a la etiqueta (genérica, epocal, psicológica, sociológica, estilística, ética, etc.) por fin adecuada, aun menos se trata de recurrir al comodín de la “hibridez”; sí se trata de criticar la crítica, mostrando su historicidad, identificando el entramado de discursos en el que participa.

-¿Cómo enseñar los textos en la lengua original en los cursos de grado sin una exigencia previa de competencia acreditada en la lengua?

Por todo lo dicho antes, el conocimiento del idioma en que la obra fue compuesta es requisito imprescindible para quien enseñe. El conocimiento del idioma quiere decir el

conocimiento lingüístico y discursivo, no solo la gramática y la historia etimológica de la palabra, sino su genealogía discursiva, es decir, por dónde transcurrió su vida de palabra (por qué textos, qué géneros, qué discursos). También quiere decir el conocimiento y la aceptación del equívoco como fundamento de la comunicación en general y del discurso literario en particular: contrariando cualquier postura logicista, admitir y ser capaz de asir algo de la pluralidad inagotable de sentidos a menudo contradictorios que se hacen presentes en una expresión o en una obra.

El conocimiento del idioma supone también la asunción de su constitución emotiva, afectiva. La emotividad lejos de ser una especie de coloración insignificante de lo intelectual, lejos de ser un condimento que se suma o se ausenta sin modificación significativa de lo inteligible, es constitutiva de cualquier idioma y de cualquier obra que en éste se forje.

El conocimiento profundo del idioma por parte del docente facilita la superación del desconocimiento que puedan tener los estudiantes: cuanto mejor se conoce un tema, mejor se logra explicarlo; cuanto mejor alguien explica algo, mayor es la sensación de estar entendiendo, de estar captando, de estar entrando a un mundo de sentidos hasta ese momento clausurado. Por cierto, en clase, cada estudiante podrá manejar las traducciones que mejor le plazcan para seguir el curso. La variedad de traducciones, la ausencia de recomendación de una traducción, suele mostrar momentos textuales de gran riqueza de significados posibles, todos condensados en el idioma extranjero, aunque desperdigados entre varios vocablos en español. Colateralmente, la lectura a partir del texto en lengua extranjera y la verificación en clase de las variaciones que presentan sus traducciones puede ser un acicate para que los estudiantes se vuelquen al estudio del idioma.

Por eso, creo yo, el conocimiento del idioma de las obras por parte de los docentes es mucho más decisivo que el de los estudiantes quienes, de entusiasmarse ante lo que atisban del idioma desconocido, pueden decidirse a estudiarlo.

-¿En qué casos (para qué públicos) y cómo crees que puede enseñarse la literatura desde textos traducidos?

En Secundaria, hasta ahora, solo se ha enseñado la literatura en traducción. Nada impide, si no es el generalizado estado de ánimo menguante, pensar en una formación docente universitaria (es decir, en FHCE) en donde haya enseñanza de literaturas

francesa, italiana, inglesa, alemana, griega, latina, que otorgue títulos habilitantes para enseñar esas literaturas no traducidas, en Secundaria. Se podría enseñar literatura no traducida en clases de Literatura en Secundaria, o en cursos específicos dedicados a lenguas y literaturas extranjeras, a partir de una formación docente universitaria en lenguas y literaturas extranjeras. Puede sonar descabellado, pero más descabellado es el empobrecimiento imparable de la curiosidad y de la reflexión.

-¿Cómo pensar una especialización o maestría en esta área en el contexto actual del Río de la Plata?

Me parece que, en este caso, es difícil hablar de “Río de la Plata”, porque en Argentina, en particular en la UBA, pero no solo, a pesar de las dificultades innumerables que encuentran las universidades y el país entero, no se perdió la apertura al mundo, la curiosidad por lo lejano, por lo invisible, por lo incuantificable. Esto hace que haya licenciaturas, maestrías y doctorados en lenguas y literaturas extranjeras en prácticamente todas las universidades nacionales argentinas.

En Uruguay, todo parece conspirar contra la curiosidad y contra el interés por lo que no proclama su instrumentalidad y su utilidad, reclamándolas como origen y destino de la “educación”. En nombre de la adaptación a la época que “es así”, que “es como es”, que “ya llegó para quedarse”, se llevan demasiados años de demolición de la enseñanza, vaciándola de contenidos y renegando de prácticas en las que el estudio y la lectura pueden ser esfuerzos placenteros.

Demasiados años de prédica y de práctica anti intelectual, en Anep, en la Universidad, y en la sociedad toda. Estos años de prédica anti intelectual se fortalecieron con la tradición anti espiritualista, cientificista y crasamente positivista de Uruguay que, a lo sumo, otorgó a la literatura el lugar de hobby fácilmente sacrificable, por superflua e insignificante. En este marco, pensar en estudios de postgrado en literaturas extranjeras, cuando ni siquiera hay proyectos de estudios de licenciatura, no parece ser muy “realista”. Sin embargo, volviendo a Jacques Rancière, la anacronía hace a una época, por lo que cabe esperar que, junto al ánimo utilitario, intelectualmente menguante y efectivamente devastador, siga habiendo “el movimiento de la gente para salirse de los marcos, para salirse de las cuadrículas dentro de las cuales estaba confinada”.

Para concluir, vuelvo a Jacques Rancière, quien reconstruye su lectura de archivos obreros del siglo XIX: “Mi problema, por tanto, era hacer lo contrario: no era reducir regresando a categorías sociológicas ya existentes, sino crear una forma de amplificación: desnudar el acontecimiento del discurso en su singularidad, y luego amplificarlo por medio de la paráfrasis, es decir, ese movimiento por el que esos obreros intentaban salir de su mundo, ir hacia el mundo y luego amplificarlo por medio de la paráfrasis, es decir, ese movimiento por el que esos obreros intentaban salir de su mundo, ir hacia el mundo de los poetas, de los intelectuales, etc., yo traté de mostrar su alcance aislándolo y amplificándolo.”

CON HOVHANNES BODUKIAN

(Prof. De Lengua y Cultura Armenia, CELEX/FHCE/UDELAR)

-¿Cómo proponer hoy un curso de grado sobre literaturas en lenguas europeas modernas? ¿Qué criterios (temáticos, teóricos, lingüísticos, históricos, críticos) sugieres para elaborar un programa de curso de grado?

En el caso de la literatura armenia es interesante en primera medida el idioma como una de las lenguas indoeuropeas más antiguas y según algunos investigadores la más cercana a la lengua madre, que según algunas teorías sería originaria de la Meseta Armenia, cuna de origen de la civilización armenia.

La literatura armenia está directamente vinculada al desarrollo histórico y político del país ubicado en la encrucijada de civilizaciones enfrentadas, por ende, sería interesante utilizar para el curso un criterio de análisis histórico.

Al haber formado parte del mundo helénico su inclinación hacia la cultura occidental es marcada, pero la cercanía con el medio oriente y las invasiones desde el Asia Central generan en su literatura características singulares.

Es especialmente interesante el análisis del poema épico con características de poema cosmogónico, que al igual que el español se ha configurado en la lucha de liberación del dominio árabe- islámico, pero que a diferencia conserva características más antiguas.

En la literatura medieval llama la atención especialmente la poesía mística, la poesía social y la trovadoresca. En la literatura moderna el proceso del cambio a la lengua moderna estrechamente ligado al proceso de conformación de los estados nacionales. Se destaca también el haber formado parte de la “literatura soviética” con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, las purgas, el realismo socialista y los intentos de liberación del arte en la segunda mitad del siglo XX.

-¿Cómo enseñar los textos en la lengua original en los cursos de grado sin una exigencia previa de competencia acreditada en la lengua?

En el caso de la literatura armenia exigir la competencia en el idioma es prácticamente un imposible. A eso se suma la dificultad de la carencia de materiales traducidos. En primera medida hay una necesidad de traducción que se podría implementar y fomentar a través del acuerdo entre las universidades y con la formación de equipos de trabajo coordinados entre centros de estudios.

En el caso de la poesía de cualquier manera se recomienda el uso del texto en el idioma original para por lo menos escuchar la musicalidad y explicar las diferencias con la traducción.

-¿En qué casos (para qué públicos) y cómo crees que puede enseñarse la literatura desde textos traducidos?

Para público en general y estudiantes mediante buenas traducciones y sabiendo que se pierde lo lingüístico y se trata de rescatar el contenido y el marco histórico.

-¿Cómo pensar una especialización o maestría en esta área en el contexto actual del Río de la Plata?

La única posibilidad sería a través de un sistema de cooperación con otras Universidades.

SECCIÓN 2: TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN Y DESDE URUGUAY



LA BURLA COMO TOPOS LITERARIO, EL CONCEPTO DE HONOR Y EL GALANTEO EN TRES PERSONAJES LLAMADOS DON JUAN

Alexandra Pascual Fernández
(Maestría en Teoría e Historia del Teatro, FHCE, UDELAR)¹¹

Este trabajo presenta el estudio de tres obras escritas en el contexto de los siglos de oro español, con el objetivo de llevar a cabo un breve análisis sobre tres aspectos que son considerados fundamentales para aproximarnos a la España de los siglos XVI y XVII. Las obras a estudiar profundizan en varias temáticas trascendentes en la época, sin embargo nos centraremos aquí en la burla como topos literario, al concepto de honor y al estudio del personaje de galán, todo ello a través de tres personajes llamados don Juan. Para su mejor abordaje el trabajo será dividido en cuatro partes: (1) breve análisis sobre la burla como topos literario a través de don Juan Tenorio en *El burlador de Sevilla*, (2) breve análisis del concepto de honor a través de don Juan de Tolano en *La dama duende*, (3) breve análisis del personaje del galán a través de don Juan en *El lindo don Diego*, y (4) breve síntesis sobre los análisis.

DON JUAN BURLADO: LA BURLA COMO TOPOS LITERARIO EN *EL BURLADOR DE SEVILLA*

La obra atribuida a Tirso de Molina y que data de 1630 presenta el origen de mito del don Juan, figura que ha sido estudiado desde diversas teorías dado su gran valor en la literatura universal. En este sentido, interesa estudiar aquí su rol como

¹¹ La versión inicial de este trabajo resultó de un Seminario de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro, “El teatro español de los siglos de oro: texto, espacio y actor”, ofrecido por el Prof. Dr. Francisco Sáez Raposo en setiembre de 2025.

burlador, entendiendo la burla como topos literario. En el teatro y literatura de los siglos de oro español, la burla se erige como un *topos* que revela tanto tensiones sociales como morales, en *El burlador de Sevilla* es don Juan Tenorio quien encarna el poder de la burla, una burla que será en todos los casos destructiva. En esta obra consideramos la burla como motor dramático, en cada nueva conquista del protagonista existe una burla, un engaño hacia una mujer, la repetición de estos episodios marcan el ritmo de la obra hasta llevarla al clímax, como veremos a continuación, cada burla se vuelve más compleja, son cada vez más peligrosas y arriesgadas, hasta llegar al punto de no retorno. Es importante en este aspecto hacer una distinción o aclaración respecto al concepto de burla que estaremos tratado aquí. Entendemos la burla como una estrategia de dominación “como ataque a una víctima en el polo antagónico de burlador / burlado: en este sentido la burla más que algo ‘burlesco’ será algo ‘satírico’” (Arellano, 2019, p.8). Siguiendo con la lógica de Arellano, a la cual adherimos para este estudio,

la burla que opera sobre una víctima considera a esta siempre objeto de vituperio (lo que entraría en el terreno de la sátira). Y en el Siglo de Oro se da la circunstancia de que aunque lo risible funciona en principio dactilarmente — como instrumento de la sátira—, la propia fuente de la risibilidad [...] implica la existencia de víctimas de una agresión, víctimas consideradas dignas de sufrir una burla que es un modo de ataque contra alguna dimensión tenida por ‘vicios’ en cierta medida. (Arellano, 2019, p.15).

Habiendo referido al concepto de burla en el que nos estaremos centrado, es importante resaltar otro aspecto que consideramos pertinente en el estudio de la burla en esta obra, y es pensarla no solo como un recurso dramático o satírico, sino como un dispositivo que sirve de crítica para cuestionar los límites de la justicia humana que, como veremos más adelante, suele fallar. En este sentido, partimos de la creencia de que la burla funciona para desafiar al orden establecido como advertencia moral frente al poder. Creemos que la burla como topos literario articula tensiones morales, sociales y de género, y que a través de los reiterados engaños de don Juan la obra permite evidenciar la fragilidad de las jerarquías sociales, debemos tener presente que el protagonista se mueve en todos los estratos sociales y tanto mujeres nobles como plebeyas son sus víctimas. Esto, sin desmedro de notar que hay otra jerarquía implícita

que opera y es la del hombre por sobre la mujer. En *El burlador de Sevilla* el poder se materializa en la libertad de movimientos del hombre, entre otros factores no "visibles" como las cuestiones de honor y honra.

La obra se divide en tres jornadas con dos grandes temas, una primera donde se sigue a don Juan y sus burlas, y una segunda que corresponde al encuentro con el convidado de piedra. No nos detenderemos en el análisis de cada una de las burlas cometidas por el protagonista pero si es interesante resaltar algunos aspectos sobre ellas. En primer lugar resaltar que, tal como hacíamos mención anteriormente y como refiere Laura Dolfi, la técnica del engaño usada por el protagonista se acentúa haciéndose cada vez más compleja y refinada a lo largo de la primera parte de la obra. La pieza inicia con un engaño que puede pensarse como simple, don Juan se hace pasar por Octavio para burlar a la noble Isabel en el palacio del Rey, una vez que escapa con la ayuda de su tío, encuentra a su próximo víctima, la pescadora Tíbea, a quien engaña con palabras cultas y con la propuesta de matrimonio. Hasta aquí la burla puede pensarse que cae en el terreno de lo privado, las situaciones se vuelven públicas cuando las víctimas lo dicen o cuando son descubiertas. Sin embargo, a medida que avanza la obra, el engaño se comienza a multiplicar, las víctimas ya no serán solamente las mujeres sino quiénes se vuelven obstáculo en el plan de engaño, Dolfi señala,

es con la seducción de doña Ana con la que su juego se hace más espeso, puesto que supone una doble y consabida violación (la del honor femenino y la de los lemes de la amistad). Pero es en el tercer acto y con la cuarta seducción cuando el caballero ostenta ante el espectador su máxima habilidad, puesto que en este caso no sólo la mentira se hace múltiple y graduada –implicando junto a la ingenua campesina, a su padre y a su prometido– sino que la indiferencia hacia las reglas de la sociedad y la moral llega a extenderse más allá de la acostumbrada violación del honor femenino (Dolfi, 2006, p. 36).

Podemos entender este avance en sus engaños como imprudencia, pero también podemos pensarlos y optamos por esta segunda alternativa, como abuso de poder. Siguiendo el razonamiento de Smuha (2017, pp. 15-16), don Juan tiene amplia conciencia de la protección que recibe por parte del poder de la corte y saca provecho de ello, las consecuencias por sus actos nunca se pagan a través de la justicia del hombre,

por lo cual, tal como expresa Smuha, la sociedad es quien ayuda a don Juan a cometer sus crímenes. En este sentido, entendemos que el objetivo de don Juan no es únicamente satisfacer su deseo carnal, sino que la burla implica otro tipo de satisfacción y en esta línea de razonamiento creemos que esa otra satisfacción tiene que ver con la notoriedad, y esto queda de manifiesto en las burlas que involucran a hombres. Don Juan se burla de las normas del Rey, desobedece a su tío y a su padre, engaña a su amigo, mata al comendador a consecuencia de un intento de engaño y se burla de este en su tumba. El uso y abuso de la protección otorgada a don Juan lo llevan a su perdición.

El deseo de notoriedad y fama de don Juan también queda de manifiesto por su propia palabra, son reiteradas las ocasiones en que menciona el término burla o que se llama a sí mismo burlador e inclusive recibe con orgullo los apodos que Catalinón le transmite: el gran burlador de España, el burlador de Sevilla. La burla y el engaño funcionarían entonces como herramientas para el reconocimiento social y, en el orden invertido de valores que maneja el personaje, este reconocimiento va de la mano con el rechazo al honor, uno de los principios fundamentales que rige en los siglos de oro. La pérdida del honor en un mujer no tiene que ver únicamente con su valor moral sino con el valor moral de toda una familia frente a la sociedad. El personaje de don Juan se aprovecha de las corrupciones del sistema para ejecutar sus planes y dejar de manifiesto cómo las cuestiones vinculadas a la moral y al honor de las personas no son lo que parece, hay una forma de crítica al sistema de gobierno y a la sociedad en general.

Sin embargo, esta alevosía en lo que interpretamos como crítica pero que en la obra se presenta como crímenes, deberán ser castigados. Las consecuencias se sugieren a lo largo de la obra en forma de advertencias y a través de la voz de varios personajes. Por ejemplo, don Pedro antes de ayudar a escapar a don Juan del palacio real, le dice “esa mocedad te engaña”, de cierta forma le está avisado que en algún momento su galantería no será suficiente para poder escapar al castigo. También Catalinón advertir a don Juan, y esta vez de forma muy explícita:

los que fingís y engañaís
las mujeres de esa suerte,
lo pagaréis en la muerte.

Todas estas advertencias no son tenidas en cuenta por parte del protagonista, sin embargo generan en el espectador – lector una sensación de que el castigo llegará pronto, inclusive podemos pensar que el episodio de Tisbea funciona como anticipa. En su monólogo la pescadora exclama:

Yo soy la que hacia siempre
de los hombres burla tanta.
¡Que siempre las que hacen burla,
vienen a quedar burladas!

La falta de sentido del temor por las consecuencias futuras impiden a don Juan tomar en serio las advertencias que sus familiares o amigos le dan. Es por ello que en el momento que el convidado de piedra aparece nunca se plantea la posibilidad de que sea el encargado de ejecutar su sentencia. En este momento final es cuando la burla se revierte y el burlador termina siendo burlado por el castigo divino. Es el personaje de don Gonzalo, a quien don Juan asesina y de quien se burla en su tumba, quien vuelve como el convidado de piedra para llevar a cabo el castigo, pero como hemos mencionado don Juan no se ha dado cuenta de que don Gonzalo está allí para castigarlo sino que lo sigue considerando un simple rival. Dolfi señala sobre este aspecto lo siguiente, “[e]s, en efecto, el no respeto del límite impuesto, ora por la sociedad, ora por la religión, uno de los puntos base de esta comedia, que confirma al espectador la posibilidad del pecado y del perdón, pero sólo si va acompasado por un no tardío arrepentimiento” (Dolfi, 2006, p. 43). Como ya se nos ha anticipado, ese arrepentimiento será tardío y por tanto don Juan no se salva del castigo divino y muere.

Es interesante resaltar aquí, siguiendo la lógica propuesta, que si esta obra funciona como mecanismo de crítica a una sociedad que está perdiendo los valores morales, y que el sistema así como el gobierno están corrompidos, la justicia y el castigo al burlado no sean a manos de los humanos sino que serán a manos de Dios, tal como manifiesta el convidado de piedra al protagonista:

Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables,

y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues,
y, si pagas de esta suerte
las doncellas que burlaste,
ésta es justicia de Dios.
Quien tal hace, que tal pague.

Así como señala Arellano, el castigo que proviene de Dios también corrige la benevolencia de la justicia humana sobre los crímenes cometidos por don Juan, poniendo de relieve que las acciones del protagonista son causa y efecto de una sociedad que lo protege, en esta lógica el personaje nunca opera como saboteador del sistema sino como aprovechador de los privilegios que este le otorga. Por tanto, Arellano señala:

El final relativo a las bodas que cierran la obra queda minado también por esta consideración de la justicia humana. Es un final ambiguo que no puede asimilarse al final feliz tópico que implica habitualmente las bodas. El castigo de don Juan ha sido realizado por el agente divino, pero las perturbaciones que el burlador ha introducido en la sociedad no pueden ser sanadas por el rey impotente, en tanto que don Juan no es solo causa, sino efecto de la corrupción general (Arellano, 2020, p. 46).

Las bodas y el castigo final del convidado de piedra funcionan como forma de restaurar el orden, por un lado, la justicia humana debe remendar los errores que ha cometido al no castigar debidamente a don Juan, para ello permite el festejo de las bodas entre los personajes que han sido de una u otra forma víctimas del burlador. Por otro lado, el castigo del convidado de piedra funciona como ejemplo moralizante, el abuso de poder y la impunidad tarde o temprano tendrán su debido castigo.

Finalmente podemos decir que *El burlador de Sevilla* permite comprender la burla más allá de un recurso de entretenimiento, sino que se convierte en un dispositivo crítico propio de la literatura y del teatro bajo la forma de topos. En esta obra, Tirso de Molina eleva el topos y lo sitúa en el centro del conflicto dramático, otorgándole una dimensión social y moral. La reiteración y agravamiento de la burla a lo largo de la obra

vienen a expresar la fragilidad del sistema social y sus jerarquías, así como la vulnerabilidad en torno a los conceptos de honor y honra, al mismo tiempo que cuestiona la corrupción respecto a la justicia humana. La burla excede los límites de lo privado y se transforma en un hecho colectivo cuando la justicia humana y los valores morales de la sociedad son incapaces de impartir un castigo eficiente, de esta forma se vuelven cómplices, así como una sociedad corrompida y amoral.

UNA CUESTIÓN DE HONOR PARA DON JUAN: EL HONOR EN *LA DAMA DUENDE*

La obra data de 1629 y fue escrita por Pedro Calderón de la Barca, considera como una comedia de capa y espada se caracteriza, entre otras cosas, por representar el conflicto entre honor y amor.

Muy brevemente la obra trata sobre una joven viuda, doña Ángela, que debido a la enorme deuda que le deja su marido y para escapar del ojo público se muda con sus hermanos quiénes celosos del honor familiar vigilan y ocultan a su hermana de las habladurías. Don Juan, el hermano mayor invita a hospedarse en su hogar a su viejo amigo don Manuel, como precaución decide, junto con su hermano menor don Luis, no presentar a este último con su hermana, de esta forma no se quebrantará el luto e impedirán que se enamoren. Sin embargo, los enredos comienzan cuando, valiéndose de un pasaje oculto tras una alacena giratoria, la hermana curiosa por el invitado decide investigar junto a su criada la habitación de este y dejarle una nota oculta, a partir de este momento una serie de comunicaciones y especulaciones comenzará entre los dos y ya nada impedirá que doña Ángela y don Manuel se enamoren.

Las cuestiones de honor están presentes a lo largo de toda la obra, la palabra es pronunciada por varios personajes inclusive en el mismo inicio de la pieza a través de doña Ángela quien pasea por la ciudad como mujer tapada, pero que en el transcurso de la obra se irá transformando, alejándose del pensamiento oficial, reivindicando en la mujer la astucia, la prudencia y la personalidad (Huerta, 2003, p. 1123).

Una vez instalado el enredo entre Ángela y Manuel, y la disputa amorosa entre Juan y Luis por Beatriz, quien responde al primero, la lucha por la protección del honor se irá acrecentando pero a la vez se irá haciendo cada vez más secundaria si pensamos que el amor será aún más importante. Podemos pensar en el honor aquí como algo que

importa pero que es traslúcido, que es penetrable y frágil, así lo que protege el honor de la familia no será don Juan como hermano mayor o don Luis celoso y siempre dispuesto a levantar su espada, sino que será una viaje alacena que divide el espacio de Ángela y el de Manuel, un espacio que será quebrantado por el ingenio y astucia de la viuda. Este mueble, que disimula el acceso de una habitación a la otra, no separa sino que contribuye al encuentro del amor, “esgrimido por Calderón como arma de seducciones y travesuras, desestabilizadora de un sistema sustentador por mistificaciones del honor, sumisiones filiales e hipocresías” (Huerta, 2003, p. 1123). Este aspecto se sustenta en las palabras de don Luis:

¿Ves con lo que me aseguras?

Pues con eso mismo intenta

darme muerte, pues ya dices

que no ha puesto por defensa

de su honor más que unos vidrios

que al primer golpe se quiebra.

Aquí, la separación que genera la alacena y el aislamiento de doña Ángela refleja la estrecha vinculación entre la honra que posee una mujer y el control del espacio doméstico, donde lo peligroso no radica tanto en los hechos que puedan o no consumarse sino más bien en la amenaza de lo público, del “qué dirán”. Sin bien podemos pensar que el aislamiento tiene que ver con la falta de libertad femenina y con el código del decoro que se les exigía a las mujeres en la época, porque así lo manifiesta la protagonista, ella se menciona como prisionera ya que ha perdido su libertad al vivir “casada” con dos hermanos, es necesario pensar que en este tipo de obras el concepto de honor es bastante más flexible que en los dramas. Robert Lauer señala lo siguiente respecto a la flexibilidad del concepto:

el honor «tiene muchas facetas». En la comedia trágica puede mostrarse en forma rígida, en la comedia de capa y espada puede valorarse como un obstáculo que tiene que ser superado (por el triunfante amor), en la comedia burlesca suele presentarse como un aspecto de burla y parodia. Por ende, el supuestamente

intransigente código del honor se caracteriza, en resumidas cuentas, «por su flexibilidad» (Lauer, 2016, p. 302).

Alternativamente y siguiendo la idea de un concepto más flexible de honor, la alacena solo sirve como instrumento y nunca como protección, será la clave del misterio y de la honra en esta obra y en Calderón, dirá Arellano. Será, además, quien permita la transformación de doña Ángela en la mujer duende. Es en este tipo de elementos en los que podemos ver como la honra en las comedias de capa y espada únicamente existe como opinión y es manejada como instrumento para el desarrollo del enredo y, tal como señala Arellano, este tipo de obras no se encuentran ligadas a imperativos éticos serios. “Lo que sucede es que frente al código del honor se coloca el ingenio, y el ingenio necesita para actuar la libertad y seguridad que le confieren las normas de la comedia cómica, que a la fuerza ha de ser abierta. En la tragedia no hay ingenio ni burla que valgan: todo es de veras. Pero el clima es muy diferente en piezas como *La dama duende*” (Arellano, 2013, p. 342).

Es interesante observar también, en el marco del constructo del código de honor en la obra, como el personaje de don Juan, quien debería ser el más protector por encontrarse en el rol de hermano mayor y cabeza de familia, está más preocupado por ser favorecido por el amor de Beatriz que por el cuidado del honor familiar. En su lugar, el rol de mayor protector lo desempeña don Luis, quien creemos lo hace un poco por celos y un poco por envidia, ya que la casa está envuelta en vínculos amorosos y él no está involucrado en ninguno. Creemos que a través de este personaje Calderón decide parodiar el concepto estricto sobre el código de honor familiar, dado que este ambiente le permite cuestionar con mayor flexibilidad que en otras obras. El extremo de la defensa se lleva en el clímax de la obra, cuando don Luis descubre a don Manuel en el pasillo que comunica la alacena entre las habitaciones, aquí se propone un duelo por la defensa del honor familiar:

¡Mal caballero, villano,
traidor, fementido huésped,
que al honor de quien te estima
te ampara, te favorece,

sin recato te aventuras
y sin decoro te atreves!
¡Esgrima ese infame acero!

La lucha se ve interrumpida una vez más por el enredo, permitiendo a los enamorados comunicarse nuevamente en una especie de paréntesis de la acción, la cual se retoma para cortarse nuevamente por el desenlace final dejando el duelo inconcluso. Estas interrupciones permiten entrever la idea entorno a la flexibilidad del concepto de honor, queda en evidencia que su tratamiento obedece al enredo a través de una visión paródica y no trágico, en cierto sentido sabemos que estamos más cerca de un final feliz que de una tragedia.

Sobre el final de la obra, Calderón muy rápidamente resuelve el conflicto, don Manuel en el enfrentamiento con don Luis ofrece casarse con doña Ángela,

MANUEL: Y para cumplir mejor
con la obligación juarda
a tu hermana doy la mano.

Salen por una puerta BEATRIZ e ISABEL, y por otra
don JUAN

JUAN: Si sólo el padrino falta,
aquí estoy yo; que viniendo
a donde dejé a mi hermana
el oíros me detuvo,
no salir a las desgracia
como he salido a los gustos.

Los conflictos acaban resolviéndose con una boda, y este es un punto de conflicto sobre el cual nos gustaría señalar algunos aspectos. En primer lugar,

consideramos que al tratarse de una comedia de capa y espada la definición de la obra en una boda sí aporta un final feliz, a diferencia de lo que algunos estudiosos proponen.

El personaje de doña Ángela siempre mostró un interés romántico por don Manuel, si bien puede verse como una forma de escapar del aislamiento social que en cierto sentido imponen sus hermanos, no creemos que en algún momento el personaje se plantea su libertad total como mujer independiente, siempre que nos posicionemos desde el contexto histórico que se nos propone y bajo las normas de la construcción artística que propone Calderón. Tal como señala Arellano, en contraposición a Mujica, si “se aduce que esta boda es "convencional" y no descansa en el amor de los protagonistas, o insatisfactoria porque la aspiración de doña Ángela es a la libertad y no al amor [d]sede estos puntos de vista no hay más remedio que juzgar a la boda como un nuevo candado en la libertad de doña Ángela y así se produce una peregrina alquimia por la cual un cierre feliz se transmuta en luctuosa catástrofe” (Arellano, 2000, p. 137). Al igual que Mujica, Carolyn Morrow, señala que *La dama duende* tiene un final convencional en donde existe un retorno al orden social con una boda, sobre lo cual estamos de acuerdo. Sin embargo, propone que esta restauración de la jerarquía social hace asumir a los personajes un silencio “recomendado por los moralistas [...] Ángela tiene que aceptar quedarse callada, renunciar a su voz propia, dejar el encierro de la casa familiar por el encierro del silencio” (Morrow, 2012, p. 277). Esta suposición entendemos es sin fundamento ya que no sabemos como será el futuro de doña Ángela y don Manuel. Seguir la línea de pensamiento de Mujica y Morrow es peligroso en el entendido que quedamos por fuera de los márgenes de la comedia de capa y espada, se pierden así las nociones de comedia, de parodia y del triunfo del amor por sobre lo demás.

Para finalizar, creemos que el estudio de *La dama duende* confirma la centralidad e importancia del honor y la honra como valores rectores en los siglos de oro españoles poniendo de relieve su carácter problemático. La obra nos presenta un concepto no tan rígido y que no depende de hechos objetivos, es sin embargo, un concepto que en todos los casos depende de la mirada de un otro, el honor será formado por la opinión pública. A través del personaje de doña Ángela y del recurso de lo fantástico por medio de la dama duende, Calderón abre un espacio de resistencia lúdico en el que se desafían los límites y se parodia, más que cuestiona, la rigidez del sistema. Nuestro don Juan en esta obra será solamente un personaje accesorio que intenta ser fiel

al código de honor pero el desenlace amoroso a su favor por parte de Beatriz y el de su hermana con don Manuel serán más importantes.

GALANTE DON JUAN: EL PERSONAJE DEL GALÁN EN *EL LINDO DON DIEGO*

La obra de Agustín Moreto publicada en 1662, es definida como una comedia de figurón, caracterizada por presentar al menos un personaje que exhibe un orgullo grotesco y ridículo, tal es el caso en esta obra del vanidoso don Diego. En su estructura, tres son los galanes, don Diego, don Mendo y don Juan.

Brevemente la obra trata sobre la visita de don Diego y don Mendo (primos) a su tío don Tello con el fin de casarse con sus hijas, Inés y Leonor. Sin embargo, Inés se encuentra enamorada de don Juan, quien la corresponde y quien es amigo de la familia.

El enredo se desarrollará a través del personaje del gracioso Mosquito, que junto con la criada Beatriz y con el ingenio que los caracteriza logran engañar a don Diego de que la condesa (Beatriz disfrazada) lo desea en matrimonio. El engaño tiene por finalidad impedir la boda entre don Diego e Inés para que esta pueda casarse con don Juan.

Según algunos autores, entre ellos Alfredo Hermenegildo y Adriana Ontiveros, las comedias de capa y espada se resignifican para dar lugar al figurón y consigo al personaje del galán ridículo. En esta obra este personaje viene a estar encarnado por don Diego, a quien podemos definir como un “antigalán”, quien se encuentra más preocupado por su apariencia que por su honor, transformándolo en un narcisista. Ontiveros señala que,

[l]a vanidad es un rasgo central en la caracterización de don Diego, por ello, la primera vez que aparece en escena es arreglándose frente a un espejo. El espejo cobra relevancia no sólo por su función dentro de esta escena, sino como símbolo del propio figurón. Lo único que don Diego ve es su propia imagen, por ello, todo gira a su alrededor y es incapaz de comprender las opiniones de los demás (Ontiveros, 2013, p. 200).

Esta vanidad es la que lo transforma en un “antigalán” y lo convierte en foco de risa por parte del resto de los personajes, debilitando de esta forma la imagen del arquetipo de galán: fuerte, valiente, humilde y honorable.

Es interesante destacar también que don Diego, no solamente hace el ridículo en cuanto a su apariencia sino en la falta de codificación del mundo real,

el lindo siente que todas las mujeres que lo ven se enamoran de él. Esta actitud deja ver el modo en que el figurón interpreta (malinterpreta) su entorno. En su discurso son abundantes y variadas las referencias al efecto que tiene en las mujeres. Un rasgo que comparten esos comentarios es la certeza absoluta, don Diego es incapaz de cuestionarse si las cosas son o no como él cree (Ontiveros, 2013, p. 202).

Tal como se señala en la cita don Diego crea su propio ideal de galán, el cual no encaja con el código del resto de la sociedad, podríamos pensar que Moreto diseña a su personaje casi que desde lo absurdo. Por este motivo, en contraposición a don Diego, Moreto nos presenta dos personajes de galanes arquetípicos: don Mendo y don Juan. El primero es quien más confronta con don Diego en cuanto a tratar de sacarlo del ridículo,

D. MENDO.

Don Diego, tanto primor
es ya estilo impertinente.

Si todo el día se asea
vuestra prolija porfía,
¿cómo os puede quedar día
para que la gente os vea?

[...]

D. MENDO.

Si lo hacéis con ese fin,
¿qué dama hay que os quiera bien?

D. DIEGO.

Cuantas veo, si me ven,
porque en viéndome dan fin.

D. MENDO.

¡Que lleguéis a imaginar
locura tan conocida!
¿Habéis visto en vuestra vida
mujer que os venga a buscar?

D. DIEGO.

Eso consiste en mis tretas,
que yo a las necias no miro
y en las que yo logro el tiro
sufren, como son discretas,
y aunque las mueva su fuego
a hablar, callarán también,
porque ven que mi desdén
ha de despreciar su ruego.

D. MENDO.

¿Vos desdén? Tema graciosa.

D. DIEGO.

Pues ¿queréis que me avasalle
fácil yo, con este talle?

No me faltaba otra cosa.

D. MENDO.

Mirad que eso es bobería
de vuestra imaginación.

D. DIEGO.

No paso yo por balcón
donde no haga batería,
pues al pasar por las rejas
donde voy logrando tiros,
sordo estoy de los suspiros
que me dan por las orejas.

Don Mendo intenta hacerle ver la realidad de su accionar a don Diego pero su necesidad es más fuerte, en este tipo de pasajes es en donde más se contrapone el antitalán don Diego con el resto de los galanes de la obra. Don Diego no corteja a las mujeres, no necesita ser valiente, educado y de buena oratoria, cree que solo con ser lindo las mujeres se enamorarán de su persona, eso es lo que él cree y no lo que realmente sienten las mujeres respecto a él, tal como nos hace saber Moreto mediante los comentarios apartados, Leonor por ejemplo piensa que don Diego no tiene uso del entendimiento ni del sentido.

Por el contrario, el personaje de don Juan no busca hacer entrar en razón a su rival, sino que elige burlarse de su persona siguiendo y alimentando su delirio:

Delante de vos no puede
ningún galán parecerlo,
que tiráis tanto, que dais
en el blanco dese acierto

Es tan grande su delirio que no solo afirma que ambas damas se enamoraron de él y lo celan, sino que su tío y su primo también. Tal como señala Ontiveros, el galán ridículo interpreta los hechos según su conveniencia y de esta forma es que genera un enredo paralelo al enredo central (el engaño de Mosquito y Beatriz), don Diego cree entender que don Juan pretende a Leonor y no a Inés de esta forma se genera un enfrentamiento entre don Mendo y don Juan, realzando los rasgos característicos del galán tradicional. Respecto a este aspecto, De José Prades señala lo siguiente:

El valor físico es una de las condiciones más indispensables, absolutamente integradora del personaje que llamamos galán. El valor, la valentía, la osadía hasta la temeridad es uno de los rasgos más acusados de este personaje. Este valor físico encuentra en la comedia dos formas de manifestarse: una es el duelo; otras las referencias textuales a un incidente, hecho de guerra frecuentemente, donde se ha demostrado la valentía del galán (De José Prades, 1963, p. 96).

Las representaciones de estos galanes responden al modelo tradicional: honorables, protectores y con verdaderos intereses amorosos, representan el honor en su sentido más puro, ligado a la reputación, al peso de la palabra y al vínculo amoroso. De esta forma Moreto, crea un doble retrato del galán, don Diego que es ridiculizado por su vanidad y su obsesión con la apariencia y en contraposición don Mendo y don Juan, personajes serios y valerosos.

Finalmente, podemos pensar que la falta de sentido común y de criterio de don Diego es lo que habilita a que Mosquito y Beatriz logran llevar adelante su plan con éxito, de esta forma Moreto resuelve rápidamente su enredo con las bodas de los personajes principales y “castigado este necio”. El personaje de don Diego quedará soltero, su personaje refleja todo lo que no se debe ser en la sociedad, por este motivo podría decirse que esta obra funciona como teatro moralizante.

IDEAS FINALES

El recorrido por *El burlador de Sevilla*, por *La dama duende* y por *El lindo don Diego* permite apreciar cómo el teatro de los siglos de oro españoles problematiza, desde distintos ángulos, algunos principios de su cultura. En *El burlador de Sevilla* los engaños de don Juan ponen de manifiesto los excesos de poder y la corrupción del sistema, así como la fragilidad en la justicia humana, lo cual solo es corregido por la justicia divina. En *La dama duende*, Calderón muestra como el honor puede y debe no solo ser pensado como dispositivo de control sobre la mujer, sino como un espacio de resistencia lúdico que permite parodiar y no solo cuestionar los códigos culturales de la época. Finalmente, en *El lindo don Diego*, Moreto nos presenta un figurón con un don Diego

ridículo y narcisista al cual podemos llamar de “antigalán”, en contraposición del ideal de caballero de los siglos de oro con don Juan y don Mendo que encarnan la tradición del galán. Por tanto, podemos decir que el teatro barroco hace visibles las tensiones entre las normas sociales y los deseos individuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, I. (2019). *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen I Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. Publicaciones digitales del Griso. <https://core.ac.uk/download/pdf/326004756.pdf>

ARELLANO, I., Insúa, M. (2020). *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen VI Teatro «de burlas» Turia, Lope, Tirso y Calderón*. Publicaciones digitales del Griso. <https://dadun.unav.edu/entities/publication/5d4eb86b-3200-418a-87f6-95e406d54ce2>

ARELLANO, I. (2013). “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”. *Romanische Forschungen*, 125 (3), 331–352. <http://www.jstor.org/stable/24777873>

ARELLANO, I. (2001). La dama duende y sus notables casos en J. Díez Burque (Coord.), *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (pp. 127-139). Cuadernos de teatro clásico. https://www.academia.edu/2201755/La_dama_duende_y_sus_notables_casos

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2012). *La dama duende*. Freeditorial. <https://freeditorial.com/es/books/la-dama-duende--2>

COUDERC, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Iberoamericana. <https://es.annas-archive.org/md5/b1f2642d46f92236ae565a149502baca>

DE JOSÉ PRADES, J. (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Consejo superior de investigaciones científicas de Madrid. <https://es.annas-archive.org/md5/1a73d36f03764c29507df285416b330a>

DE MOLINA, T. (2012). *El burlador de Sevilla*. Freeditorial. <https://freeditorial.com/es/books/el-burlador-de-sevilla#>

DOLFI, Laura. (2006). “El burlador burlador. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina”. *Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiolos*, (6), pp. 31-63. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-burlado-don-juan-en-el-teatro-de-tirso-de-molina-0/>

HUERTA, J. (2003). *Historia del teatro español. De la edad media a los siglos de oro*. Gredos. https://www.academia.edu/15522244/Historia_del_teatro_esp%C3%B1ol

KENNEDY, R. (1932). *The dramatic art of Moreto*. [Tesis doctorado Universidad de Pensilvania]. https://www.academia.edu/4284852/KENNEDY_Ruth_Lee_The_Dramatic_Art_of_Moreto

LAUER, R. (2017). “Revaloración del concepto de honor en el teatro español del Siglo de Oro”. *Hipogrifo*, 1(5), pp. 293-304. <https://revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/188/pdf>

- LOSADA, J. (1990). “La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf
- MORETO, Agustín. (s/f). *El lindo don Diego*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lindo-don-diego-0/html/fda6f260-3f31-4b76-a0f0-20b04f5fdc1d_2.html#I_0_
- MORROW, C. (2012). “La representación de la mujer en *La vida es sueño* y *La dama duende*”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-representacion-de-la-mujer-en-la-vida-es-sueo-y-la-dama-duende/>
- ONTIVERO, A. (2013). “El discurso del figurón en *El lindo don Diego* de Moreto”. *Ehumanista: Journal of Iberian Studies*, (23), pp. 199-2011. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5643545>
- SÁEZ, A. (2010). “Algunas notas interpretativas sobre El burlador de Sevilla”. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, (12), pp. 131-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264530>
- SMHUA, H. (2017). *Análisis temático comparativo del mito donjuanesco*. [Monografía de grado Universiteit Brussel]. https://www.academia.edu/31611594/An%C3%A1lisis_tem%C3%A1tico_comparativo_del_mito_donjuanesco

LOS ENTREMESSES CERVANTINOS EN MONTEVIDEO EN LA DÉCADA DE 1950

Adriana Nicoloff
(Proyecto CSIC, FHCE/ UDELAR)

PRESENTACIÓN

En este artículo se presentan los resultados obtenidos de una de las dos líneas de investigación que conformaron el proyecto titulado «Cervantes en el teatro/el teatro y la esfera pública (siglos XX y XXI)»¹², en el marco de la convocatoria al programa «Iniciación a la Investigación 2023» de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC).

El «Grupo cervantino y de estudios literarios» ID683725, anexo a la Cátedra de Literatura Española del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), dirigido por la Dra. María de los Ángeles González Briz, tiene como objetivo el estudio y la reflexión sobre la obra de Miguel de Cervantes y sus diversas formas de reescritura, versiones, adaptaciones y recepción crítica. Como integrante, participo de las instancias de reunión donde se informa, discute e intercambian fuentes, documentación, bibliografía y «miradas» sobre las expresiones cervantinas en nuestro país.

El plan de trabajo de «Cervantes en el teatro...» aborda temáticas que conciernen a los intereses del grupo, y aspira a ampliar las ya iniciadas y aportar consideraciones en el campo social y cultural vinculadas con el teatro.

El objetivo general de esta investigación fue estudiar algunas manifestaciones teatrales del autor español, específicamente los entremeses, y la adaptación al teatro de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en diversos contextos históricos de nuestro país, para dar cuenta de las significaciones que se deslindan a partir de las apropiaciones locales y comprender su incidencia.

¹² Proyecto elaborado en conjunto con la Mag. Adriana Montado. La investigación transcurrió en el período mayo de 2024-mayo de 2026.

Uno de los objetivos se centró en los entremeses que se representaron en Montevideo en los años 1951, 1952, 1953 y 1956. Analizar las puestas en escena e intentar discernir de qué manera se resignifican los textos cervantinos en un determinado período de tiempo de nuestro país. Para alcanzar este fin se propuso analizar las obras dramáticas desde dos paradigmas teóricos: la literatura comparada y la teoría de la recepción estética. En el primer caso se realizaría un estudio comparativo entre los hipotextos cervantinos y los posibles libretos de las escenificaciones a través del paradigma de la hipertextualidad de Gerard Genette (1987), que daría cuenta de los cambios operados en el texto dramático según los directores, y en función de las circunstancias de la época. En el segundo punto se historizaría la recepción crítica de las puestas en escena desde el «horizonte de expectativas» (Hans Robert Jauss, 1978) del momento de cada representación más el de la perspectiva actual mediante las reseñas en la prensa escrita, los programas de mano y las fotografías, lo que permitiría dilucidar las variaciones estéticas y temáticas, los estilos de dirección y actuación, los montajes escenográficos y la respuesta de los públicos y críticos especializados, evidenciando sus diferencias, coincidencias y bifurcaciones según las tendencias políticas de los órganos de prensa y su época de acogida.

ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN LA INVESTIGACIÓN

-El estudio se inició con la lectura de los textos dramáticos que integran el libro *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados* (1615), que se representaron en la escena montevideana: *El viejo celoso*; *La cueva de Salamanca*; *La guarda cuidadosa*; *El retablo de las maravillas* y *Los habladores*¹³.

-Recopilación de análisis crítico general sobre los entremeses cervantinos y análisis crítico particular sobre los textos a estudiar.

-Relevamiento de bibliografía histórica sobre la coyuntura política-social de los años cincuenta.

-Búsqueda de registro de las puestas en escena en la prensa escrita capitalina en la Biblioteca Nacional

¹³ Entremés atribuido a Cervantes, aunque no integra el libro mencionado.

-Consulta del Archivo «Antonio Larreta» en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), del Teatro Solís.

-Consulta del Archivo «José Estruch» en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil- Albert (IAC), Alicante, España.

El devenir investigativo derivó en la búsqueda de material sobre temáticas no previstas en el proyecto:

-Relevamiento bibliográfico sobre el Teatro Independiente en Uruguay.

-Relevamiento bibliográfico sobre el movimiento Teatros de Barrio.

-Relevamiento bibliográfico sobre la compañía teatral Club de Teatro.

-Relevamiento bibliográfico sobre expresiones teatrales subalternas (aquellas que no forman parte del circuito teatral montevideano legitimado. Refieren a «otros» territorios teatrales).

RESULTADOS OBTENIDOS EN FUNCIÓN DE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS EN EL PROYECTO

Las pesquisas realizadas en el archivo de prensa de la Biblioteca Nacional y en el Archivo «José Estruch»¹⁴ permiten exponer los siguientes resultados:

-Las representaciones de los entremeses cervantinos en 1951, 1952, 1953 y 1956 dan cuenta de que las piezas no fueron llevadas a las tablas individualmente sino que integraron programas dobles y triples junto a obras de otros dramaturgos. Solo en 1956 el programa estuvo compuesto únicamente por entremeses de Cervantes.

-Los entremeses que se representaron en la escena montevideana fueron: *Los habladores*; *El viejoceloso*; *La cueva de Salamanca*; *La guarda cuidadosa*; *El retablo de las maravillas*. *El viejoceloso* y *Los habladores* se escenificaron dos veces: el primero, en 1951 y 1952; el segundo, en 1951 y 1956.

-Las escenificaciones de 1951, 1952, 1953 y 1956 fueron montadas por la compañía teatral independiente Club de Teatro¹⁵. La dirección de los entremeses y demás obras que

¹⁴ No se alude al Archivo «Antonio Larreta» porque no se encontró material referente al tema investigado.

integraron los programas estuvo a cargo de Antonio Larreta¹⁶, Juan José Brenta¹⁷ y José Estruch¹⁸.

-Los entremeses se presentaron principalmente en el circuito de los escenarios al aire libre, conformado por el movimiento Teatros de Barrio¹⁹. Este abarcó las zonas de Malvín, Maroñas, Centenario, Tres Esquinas, Cerro, Paso de la Arena, Punta de Rieles y Rincón del Cerro. Otros espacios donde se presentaron en menor medida –solo una función o un fin de semana– incluyen a la Facultad de Arquitectura, la Universidad de la República, la Sala Verdi, el Teatro Solís y el Teatro de Verano de Parque del Plata.

-En 1951, la compañía Teatro de Títeres «Maese Pedro», dirigida por Irma Abirad²⁰, presentó, en un doble programa, dos entremeses en la Sala Verdi. Solo el diario *El Debate*

¹⁵ El 17 de mayo de 1949, Antonio Larreta y Susana Pochintesta fundaron la compañía Club de Teatro bajo el patrocinio de la Sociedad Amigos del Arte. Poco tiempo después se incorporaron a la dirección artística Laura Escalante y José Estruch. En 1955, inauguraron su propia sala en la Ciudad Vieja, luego de actuar en diversos teatros (SODRE, Solís, Sala Verdi, El Galpón, Teatro del Pueblo). Se caracterizó por sus puestas en escena refinadas, y por eso se lo tildó como el grupo teatral de la burguesía. No obstante, mantuvo el principio de la divulgación popular, en el entendido de elevar el gusto del pueblo a niveles superiores de calidad. Con ese fin, asistían a teatros de barrio, instituciones culturales y sociales y brindaban conferencias, lecturas periódicas y versiones radiales.

¹⁶ Actor, director, escritor, crítico. Se inició como crítico de cine y teatro en el diario *El País* en 1948. En 1949 fundó el grupo teatral independiente Club de Teatro, junto a Susana Pochintesta. Entre 1959 y 1960 ocupó la dirección artística de la Comedia Nacional. En 1961 fundó el Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM), junto a china Zorrilla y Enrique Guarnero. Entre 1986 y 1998 dirigió, nuevamente, espectáculos para la Comedia Nacional. Fue académico emérito de la Academia Nacional de Letras.

¹⁷ Director y docente teatral, pilar fundamental del teatro independiente. Dirigió obras en el teatro El Galpón, Club de Teatro, y en 1954 fundó el grupo Prisma, más tarde llamado Teatro Moderno. Alternó su actividad en Teatro Moderno con la desarrollada en el SODRE y Juventudes Musicales, donde entrenó a cantantes para desenvolverse en un escenario. A partir de 1973 dirigió el Teatro Municipal de Canelones.

¹⁸ Director teatral, de ópera y docente de actuación español, exiliado luego de la guerra civil española. Permaneció en Uruguay desde 1949 a 1969. Integró la dirección de la compañía Club de Teatro y colaboró con otros grupos independientes en puestas en escena (El Galpón, La Máscara, Grupo Ciudad de Montevideo, Grupo 65) y con la Comedia Nacional. Dirigió la Escuela Municipal de Arte Dramático entre 1958 y 1967, y ejerció la docencia en esa institución. Dirigió espectáculos musicales en la Asociación Uruguaya de Artistas Líricos (AUDAL) y en el SODRE. En 1987, regresó a Uruguay para dirigir nuevamente en la Comedia Nacional, en conmemoración del cuadragésimo aniversario de creación de la misma, apoyado por el Ministerio de Cultura de España y la Intendencia Municipal de Montevideo.

¹⁹ Fue un movimiento que creó Alfredo Moreno con el cometido de acercar todo tipo de manifestación cultural a la población. En 1947 presentó el librito *Teatros de Barrio. Sendas de luz*, un proyecto para la construcción de teatros de verano en los barrios capitalinos. Para el autor, el teatro era «uno de los medios culturales –de orientación ética y filosófica– que más y mejor influye en los pueblos» (Moreno, 1947: s/p). Establece que los teatros deben construirse en predios privados donados, se conformará una comisión administrativa (presidente, secretario y tesorero) escogida por los vecinos y se recibirán donaciones de los comerciantes y particulares. En la temporada veraniega se unían las instituciones Federación de Teatros Independientes y Teatros de Barrio en procura de representar el buen teatro en los escenarios al aire libre. Moreno fue el presidente de la Federación de Teatros de Barrio.

²⁰ Docente, crítica literaria de artes plásticas y teatrales. Fundó la primera compañía de títeres en Uruguay a comienzos de la década del cuarenta. El nombre Compañía de Títeres «Maese Pedro» fue puesto en honor al famoso titiritero del *Quijote* de Cervantes. Abirad fue influenciada por Federico García Lorca cuando entre 1933 y 1934 presentó en Buenos Aires el espectáculo de muñecos «El retablillo de Don Cristóbal», y del argentino Javier Villafañe, que realizó una gira por varios países sudamericanos para

menciona a la compañía, y lo hace en dos artículos fechados el miércoles 7 de febrero y el jueves 1 de marzo. No se brinda información acerca del espectáculo sino sobre la trayectoria del grupo teatral y de su recorrido por diversos sitios (escuelas, hoteles, centros culturales) y zonas del país representando las obras de Cervantes.

-Los datos sobre la puesta en escena de los entremeses de 1956, recopilados en la base de datos de espectáculos teatrales confeccionada y dirigida por el Dr. Roger Mirza, la ubican en Montevideo. La investigación determinó que dicha representación tuvo lugar en el Teatro de Verano de Parque del Plata (Canelones), en el marco del Ciclo de Teatros Independientes, organizado por la Federación de Teatros Independientes del Uruguay y la Comisión de Fomento de Parque del Plata. Participaron: Club de Teatro; El Galpón; El Tinglado; Grupo Italia; Teatro del Pueblo; Teatro Universitario; Teatro Victoria; La Máscara. Se realizó desde el sábado 11 al jueves 16 de febrero.

-Otra información que figura en la base de datos mencionada refiere a la obra *Cervantes en el Neuquén*, estrenada el 6 de abril de 1951 en el Teatro Solís. Si bien el título alude al escritor español, la pieza no se vincula con la persona de Cervantes ni con los entremeses. La revisión de la prensa indica que los autores fueron María Luz Regas y Juan Albornoz, y la obra estaba inspirada en un episodio del libro *Memorias de mi vida muerta* (1906), del escritor irlandés George Moore. Fue representada por la compañía teatral argentina de Pedro López Lagar.

-En 1951, los entremeses integraron un triple programa junto a obras de Juan del Encina (1468-1529) y Luis Quiñones de Benavente (1589-1651). Sin embargo, en la prensa no figura cuáles son esos dramas, así como tampoco el título de la obra cervantina. Tampoco se menciona el nombre de los directores. El espectáculo se tituló «Los comediantes de Maese Pedro».

La compañía Club de Teatro se presentó en los siguientes lugares:

–Facultad de Arquitectura: 31 de marzo(s/h) –1 de abril / 14 y 15 de abril (s/h)

–Teatro de Barrio de Malvín: 7 de abril (s/h)

difundir ese arte. La combinación de un teatro de títeres de vanguardia y la inspiración en la tradición popular, la impulsó a trabajar las obras clásicas de la literatura a través de las marionetas, e incorporó a su repertorio de títeres la danza, aspecto novedoso. En 1999 se inauguró el Museo Vivo del Títere en Maldonado, y en 2016 fue rebautizado con el nombre Irma Abirad, en reconocimiento a su labor cultural.

–Teatro Solís: 11 de junio (s/h)

–Universidad de la República: 18 de junio (s/h)

-En 1952, los entremeses integraron nuevamente un triple programa junto a obras de Molière (1622-1673) y Ramón de la Cruz (1731-1794). Se representaron *El médico fingido* (comedia), *El casamiento desigual* (sainete) y *El viejo celoso* (entremés). La dirección estuvo a cargo de Antonio Larreta, José Estruch y Juan José Brenta respectivamente.

Club de Teatro se presentó con este conjunto de obras en los Teatros de Barrio durante el mes de febrero. Abarcó los siguientes escenarios al aire libre:

–Teatro de Malvín (Amazonas y Aconcagua): sábado 2 de febrero, 21.30 h.

–Teatro de Maroñas (Besares y Piñeirúa): domingo 3 de febrero, 21.30 h.

–Teatro de Tres Esquinas (Juan de Dios Peza y Comodoro Coé): domingo 10 de febrero, 21.30 h.

–Teatro de Centenario (Virgilio y Las Heras): jueves 14 de febrero, 21.30 h.

–Teatro de Cerro (China y Bogotá): sábado 16 de febrero, 21.30 h.

–Teatro de Paso de la Arena (Simón Martínez y Cno. Tomkinson): jueves 21 de febrero, 21.30 h.

En el mes de mayo, Club de Teatro presentó un doble programa integrado por *El viejo celoso* y *La escuela de los maridos*, de Molière. Fueron dirigidos por José Estruch y Juan José Brenta respectivamente. La compañía actuó en la Sala Verdi el día 24, a las 21.30 h. También actuó en la Facultad de Arquitectura, pero la fecha y horario no figuran en el programa de mano ni se han localizado en la prensa.

-En 1953, los entremeses formaron parte de un programa triple junto a obras de Lope de Rueda (1510-1565) y Alejandro Casona (1903-1965). Se escenificaron *Las aceitunas* y *En la tierra de Jauja* (pasos), *La fablilla del secreto bien guardado* (pasos de comedia) y *La cueva de Salamanca* (entremés). La dirección estuvo a cargo de Juan José Brenta y José Estruch, pero no se especifica en la prensa cuál de las obras dirigió cada uno.

Club de Teatro recorrió los Teatros de Barrio con este conjunto de piezas entre los meses de enero y marzo. Las presentaciones fueron las siguientes:

- Teatro de Tres Esquinas: viernes 30 de enero, 22.00 h.
- Teatro de Cerro: domingo 1 de febrero, 21.30 h. – jueves 5 de febrero, 21.45 h.
- Teatro de Malvín: sábado 7 de febrero, 21.45 h.
- Teatro de Maroñas: domingo 8 de febrero, 21.30 h. – jueves 12 de febrero, 21.30 h.
- Teatro de Rincón del Cerro: jueves 19 de marzo (s/h) – viernes 20 de marzo (s/h)
- Teatro de Punta de Rieles: sábado 28 de marzo, 21.30 h.

A fines del mes de marzo, Club de Teatro se hizo presente en la Facultad de Arquitectura con el mismo triple programa. Sucedió el miércoles 25 y el jueves 26, a las 21.45 h.

-En 1956, Club de Teatro presentó un triple programa constituido totalmente por entremeses cervantinos. Las obras escogidas fueron *Los habladores*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*, y el responsable de la dirección fue José Estruch. La compañía teatral actuó en el Teatro de Verano de Parque del Plata (Canelones) el domingo 12 de febrero a las 22.00 h., en el marco del Ciclo de Teatros Independientes, que se realizó desde el 11 al 16 de febrero.

DERIVAS DE LA INVESTIGACIÓN

Uno de los fines de esta investigación fue estudiar las posibles adaptaciones de los textos dramáticos que pudieran haber realizado los directores, para intentar discernir propósitos y efectos, e intentar explicar la resignificación de los entremeses en la década del cincuenta del siglo pasado. También recabar información sobre la recepción en periódicos, revistas y semanarios que acompañó a los estrenos, para verificar los puntos de vista de los críticos teatrales según las tendencias políticas de los órganos de prensa y su época de acogida.

-Respecto al primer fin, no se hallaron libretos de las posibles adaptaciones, lo que permite suponer que no los hubo porque los directores trabajaron directamente sobre los textos originales, o no se conservaron en los archivos disponibles (el de José Estruch y Antonio Larreta).

-No se ubicaron los programas de mano de las representaciones de los entremeses en los Teatros de Barrio. Una posibilidad es que no se hayan conservado en los repositorios ya mencionados, o no se elaboraron para ser entregados en dichos espacios culturales. Asimismo, se obtuvieron los programas correspondientes a las funciones en el Teatro Solís (1951), la Universidad de la República (1951), la Facultad de Arquitectura (1952), la Sala Verdi (1952) y el Teatro de Verano de Parque del Plata (1956). No se localizó el programa de la actuación en la Facultad de Arquitectura en 1953.

-En cuanto a fotografías, solo se encontró una, y pertenece a la presentación en la Universidad de la República en 1951.

-Los órganos de prensa no contienen en las secciones de espectáculos recepción crítica sobre la representación de los entremeses en 1951, 1952, 1953 y 1956. En algunos casos, no hay una sección de espectáculos; en otros, no se analiza teatro²¹. Las publicaciones referidas a las presentaciones del grupo teatral Club de Teatro son pequeños anuncios encabezados por el nombre de la compañía que los ejecuta, por las actividades en los Teatros de barrio, por su presencia en la Facultad de Arquitectura y en otros sitios (Sala Verdi y Teatro Solís).

Los contenidos se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Comunicación de las fechas, horarios, direcciones y teatros barriales donde se presentarán las compañías teatrales.
- Anuncio del estreno del grupo independiente Club de teatro en los escenarios de los Teatros de Barrio.
- Elogio a la labor de los Teatros de barrio de Montevideo.
- Recuerdo sobre la actividad de Club de Teatro en los escenarios al aire libre de nuestra capital.
- Destaque del trabajo de las compañías teatrales independientes, en especial de Teatro Universitario y Club de Teatro.
- Mención del programa de las obras, elenco y directores de Club de Teatro.

²¹ Es el caso de *Cine, Radio, Actualidad; Justicia y Mundo Uruguayo*.

- Reivindicación del teatro de costumbres, de caracteres populares como el de Miguel de Cervantes y Lope de Rueda.
- Construcción de escenarios al aire libre que se incorporarán al movimiento de los Teatros de barrio.
- Diferencias entre Teatros de barrio y Tablados.
- Importancia de los entremeses cervantinos, su influencia en la literatura española y el papel de Cervantes en el ámbito literario.
- Presentación de Club de Teatro en la Facultad de Arquitectura (1951, 1952, 1953).
- La reanudación de la presentación de Club de Teatro en algunos teatros al aire libre, luego de finalizada la temporada de Carnaval.
- Presentación de Club de Teatro a beneficio de la Facultad de Veterinaria.

En el Archivo «José Estruch» se encuentra la carpeta con el N° de Expediente FD1-C4, que contiene tres recortes de prensa sobre la presentación de Club de Teatro en la Facultad de Arquitectura en 1952.

Los artículos están recortados de la página que los publicó, por lo tanto no se encuentra la fuente para citar (órgano de prensa, fecha, página, sección). El primer artículo se titula «Aficionados y profesionales», y describe la actuación de la compañía teatral cuando interpretó la obra *La escuela de los maridos*, de Molière. La crítica fue negativa. En cuanto al entremés *El viejo celoso*, solo los dos últimos renglones fueron dedicados al espectáculo. Se expresó al respecto: «En “El viejo celoso” el compromiso escénico era mucho menor y el resultado fue consecuentemente mejor».

El segundo artículo se titula «Club de Teatro hizo gracioso Molière», y solo menciona la escenificación de esta obra, la cual fue positiva. No hay referencia al entremés cervantino.

«Molière y Cervantes por “Club de Teatro”» encabeza el tercer artículo, y lo firma A. L. La mayor parte del texto se centra en la comedia del dramaturgo francés, donde alternan los comentarios positivos con los negativos. El último párrafo del escrito está dedicado a *El viejo celoso*, y se señala lo siguiente:

«El viejo celoso» es una versión fresca, simpática y bien medida que dirigió Juan José Brenta, apoyados aquí por un texto vigoroso y lleno de gracia. Los intérpretes rindieron en un nivel de conjunto superior al obtenido en el Molière de dela Serna. Fue excelente el «viejo celoso» de Claudio Solari, con matices regocijantes de mímica, y bueno el trabajo de las tres actrices Ema Varzi, Gladys Parodi y Margarita Alonso, esta última una Cristinica desenfadada y muy eficaz.

En la carpeta con el N° de Expediente FD1-C3 se encuentran dos hojas sueltas, escritas a mano por Estruch. Las anotaciones refieren al entremés *Los habladores*, por los nombres de los personajes mencionados –Roldán, Procurador, Sirvienta– y describen el movimiento escénico: entradas y salidas de los personajes por el lado izquierdo y derecho del escenario. El armado de la escena incluye la incorporación de Maese Pedro, Saltimbanqui y Músico, personajes que no forman parte del texto cervantino, pero la escritura del director permite inferir que su función consiste en explicarle al público lo que sucede en la obra a medida que se desarrolla.

Cabe señalar que el espectáculo de Club de Teatro se tituló «Los comediantes de Maese Pedro», por lo tanto Estruch hizo uso del recurso de la metateatralidad en su adaptación.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La investigación de los entremeses cervantinos en la escena montevideana tuvo dos objetivos: estudiar las posibles adaptaciones de los directores y la recepción de las puestas en escena de los críticos teatrales y los públicos en la década del cincuenta. Ninguno pudo concretarse por la inexistencia de libretos y de crítica periodística en los medios de prensa sobre los espectáculos. No obstante, los datos adquiridos permiten elaborar algunas reflexiones sobre la elección de las obras, la compañía teatral que las representó y los espacios escénicos escogidos.

Entre 1950 y 1960 transcurre la época de oro del teatro independiente uruguayo, pues se obtienen los éxitos artísticos más importantes y cuantiosos, se consolidan figuras destacadas del ámbito teatral (del Cioppo, Larreta, Gentile, entre otros) y se establece una ideología definida en cuanto al rol del teatro independiente respecto del teatro comercial: la búsqueda de un teatro verdadero que sea útil para el país, que represente, de alguna forma, los conflictos de su gente. Este contexto teatral de mediados del siglo XX estaba precedido por la creación de la Comedia Nacional y de la Federación de Teatros Independientes en 1947, dos acontecimientos relevantes para el movimiento. La FUTI expuso como uno de

sus principios rectores el carácter popular del teatro, es decir, el fomento y la difusión de la cultura a través de la actividad teatral.

El grupo Club de Teatro surgió poco después de la creación de esas instituciones, en 1949. Contó con la dirección de figuras destacadas y con un elenco prestigioso, y mantenía simultáneamente dos salas: la suya de la calle Rincón y el Teatro Odeón. Sin embargo, no abandonó la norma de la difusión popular, y se presentaba en teatros de barrio, instituciones educativas, centros culturales, y brindaban conferencias.

Paralelamente y en convergencia con la difusión del arte escénico fuera del circuito teatral montevideano, se desarrolló el movimiento cultural Teatros de barrio, cuya política cultural consistía en levantar escenarios al aire libre para acercar el teatro y otras manifestaciones artísticas a los barrios de la capital y así generar una cercanía con la gente.

Las compañías Club de Teatro y Teatro de Títeres «Maese Pedro» –al igual que otros grupos teatrales independientes– ejecutaron una labor ambulante por esos espacios vecinales, reafirmando la visión del creador de aquellos teatros, Alfredo Moreno. Ambos incorporaron en sus repertorios entremeses cervantinos, que alternaron con otras piezas jocosas y mayoritariamente de autores españoles del Siglo de Oro.

Los entremeses están catalogados como obras «populares», y retratan a la sociedad, especialmente a las clases populares, a través de arquetipos de la época –el rufián, el sacristán, la esposa adúltera, entre otros– mediante la sátira y la ironía. En el caso de Club de Teatro, la presencia del director español José Estruch pudo ser una razón para la elección de dramaturgos coterráneos, por el conocimiento previo. Desde su condición de exiliado, mostraba a España a través de sus escritores, y también recuperaba las obras clásicas denominadas de género menor –como los entremeses–, que habían sido difundidas por el grupo La Barraca –compañía que integró– y Teatro del Pueblo. Sobre el teatro áureo, Estruch expresó que lo actual es lo que el pasado dice sobre nosotros y el teatro, especialmente el clásico, nos lo recuerda. No es de extrañar que los textos de esa categoría constituyeran la base a partir de la cual desarrollara su evolución escénica, y las piezas cervantinas integraran la grilla de todos los programas dobles y triples de la actividad itinerante de Club de Teatro.

Por su parte, el grupo de Irma Abirad también representó los entremeses junto a obras de otros autores españoles. La elección de las obras clásicas trabajadas con títeres se debió al cierre de la Escuela del SODRE en 1940, donde impartía clases. Su gusto por Cervantes quedó plasmado en el nombre de su compañía. También realizó giras por el interior del país

y se presentó en lugares no convencionales –hoteles, escuelas, clubes– con su espectáculo de títeres interpretando los entremeses.

En cuanto a Club de Teatro, si bien las presentaciones en los Teatros de barrio, la Facultad de Arquitectura y la Universidad de la República tuvieron cobertura en la mayoría de los periódicos de su tiempo, no existen registros escritos, luego de los estrenos, que den cuenta de las puestas en escena: dirección, actuación, escenografía, vestuario, iluminación, etcétera. Un posible motivo puede radicar en que las representaciones no se realizaron en espacios que integran el denominado «sistema teatral uruguayo», es decir, el teatro institucionalizado. Hay teatralizaciones –teatro comunitario, teatro callejero, teatro de los tablados, teatros barriales y otros– que son marginadas en relación al «teatro valioso», el objeto de estudio de la crítica, porque eluden la forma de «mercancía». Para la crítica y la academia se trata de una teatralidad invisible, por lo tanto, no se estudia ni documenta. Se ocupan de las puestas que acontecen en un determinado espacio socio-cultural y un circuito de salas (Remedi, 2015). Si bien Club de Teatro se presentó una sola vez en dos salas convencionales –Solís y Verdi–, tampoco se halló cobertura crítica.

La elección de los entremeses de Cervantes parece obedecer a varios factores: el contexto teatral de su presentación, el bagaje cultural y gusto personal de uno de sus directores y su funcionalidad: obras catalogadas como populares, presentadas en espacios populares, facilitan que el arte escénico acceda a todas las clases sociales y viceversa, efectivizando uno de los pilares básicos del teatro independiente que los llevó a escena.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

FUENTES

Obras dramáticas

de Cervantes, Miguel (2001). *La guarda cuidadosa; El retablo de las maravillas; La cueva de Salamanca; El viejo celoso*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <https://www.cervantesvirtual.com>.

de Cervantes, Miguel (s/f). *Los habladores: entremés famoso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <https://www.cervantesvirtual.com>.

Puestas en escena de 1951

–Facultad de Arquitectura

- Teatro Solís
- Universidad de la República

Puestas en escena de 1952

- Teatro barrial de Malvín
- Teatro barrial de Maroñas
- Teatro barrial de Tres Esquinas
- Teatro barrial de Centenario
- Teatro barrial de Cerro
- Teatro barrial de Paso de la Arena
- Sala Verdi
- Facultad de Arquitectura

Puestas en escena de 1953

- Teatro barrial de Tres Esquinas
- Teatro barrial de Cerro
- Teatro barrial de Malvín
- Teatro barrial de Maroñas
- Teatro barrial de Rincón del Cerro
- Facultad de Arquitectura
- Teatro de Punta de Rieles

Puesta en escena de 1956

- Teatro de Verano de Parque del Plata

Programas de mano de 1951

- Teatro Solís
- Facultad de Arquitectura
- Universidad de la República

Programas de mano de 1952

- Sala Verdi
- Facultad de Arquitectura

Programa de mano de 1956

- Teatro de Verano de Parque del Plata

DOCUMENTOS

Prensa 1951

Acción (1951). «Resolución de la F. de T. Independientes», Viernes 12 de enero de 1951, Columna Teatros, Teatros Cines Música, p. 7.

_____. «Actividades de los Teatros de Barrio», Sábado 10 de marzo de 1951, Columna Sociales, Sin sección, p. 5.

_____. «Actividad de los Teatros de Barrio», Sábado 17 de marzo de 1951, Columna Sociales, Teatros Cines Música, p. 5.

_____. «En Teatro de Barrio “Victoria y La Teja”», Domingo 25 de marzo de 1951, Columna Sociales, Sin sección, p. 5.

_____. «Dio comienzo la actividad teatral de la temporada», Lunes 26 de marzo de 1951, Columna Teatros, Teatros Cines Música, p. 7.

_____. «Género clásico habrá en el Club de Teatro», Martes 27 de marzo de 1951, Columna Cines, Sin sección, p. 7.

_____. «El Club de Teatro se presenta el sábado», Miércoles 28 de marzo de 1951, Columna Teatros, Sin sección, p. 6.

_____. «Los Comediantes de Maese Pedro, anuncian», Viernes 30 de marzo de 1951, Columna Teatros, Sin sección, p. 6.

El Debate (1951). «En los Teatros de Barrio», Sábado 13 de enero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Malvín inaugura su teatro», Jueves 18 de enero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Advertencia de AGADU a los Teatros de Barrio», Viernes 26 de enero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «El Teatro de títeres de “Maese Pedro”», Miércoles 7 de febrero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Sobre obras para Teatros de títeres», Viernes 9 de febrero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Por la construcción de otro teatro», Jueves 15 de febrero de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Teatro de títeres de “Maese Pedro”», Jueves 1 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Actividades de “Club de Teatro”», Martes 20 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Sobre “Teatro de Barrio”», Martes 20 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Club de Teatro», Lunes 26 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Presentación del “Club de Teatro”», Martes 27 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Actuación de Club de Teatro», Viernes 30 de marzo de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p. 5.

_____. «Un espectáculo prepara “Club de Teatro”», Lunes 2 de abril de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p.5.

_____. «Los teatros de barrio. “Los Comediantes de Maese Pedro”», Sábado 7 de abril de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p.5.

_____. «“Cervantes en el Neuquén”, por la Compañía de López Lagar», Domingo 8 de abril de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p.5.

_____. «Los Comediantes de Maese Pedro», Sábado 14 de abril de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p.5.

_____. «Interesante espectáculo», Domingo 15 de abril de 1951, Cine, Teatro, Crítica, p.5.

El Diario Español (1951). «Temporada veraniega en los Teatros de Barrio», Jueves 11 de enero de 1951, Teatros y Cines, p. cuatro.

_____. «Malvín inaugura hoy su Teatro de Barrio», Jueves 18 de enero de 1951, Teatros y Cines, p. cuatro.

_____. «Los teatros independientes en los barrios», Martes 30 de enero de 1951, Teatros y Cines, p. cuatro.

_____. «Teatro en la F. de Arquitectura», Martes 27 de marzo de 1951, Teatros y Cines, p. cuatro.

El País (1951). «Notable labor de los Teatros de Barrio», Sábado 3 de enero de 1951, Columna Teatros, Teatro-Música-Cinematografía, página seis.

_____. «Una gran iniciativa de Teatros de Barrio», Miércoles 10 de enero de 1951, Columna Teatros, Sin sección, página once.

_____. «Festival de estudiantes de veterinaria», Viernes 8 de junio de 1951, Información, página cuatro.

El Plata (1951). «Actividades de los Teatros de Barrio», Sábado 3 de febrero de 1951, Revista de Teatros, p. 4.

_____. «Club de Teatro», Jueves 29 de marzo de 1951, Revista de Teatros, p. 2.

La Mañana (1951). «Temporada veraniega en los Teatros de Barrio», Jueves 11 de enero de 1951, Teatros y Cines, p. 7.

_____. «Temporada de verano en los Teatros de Barrio», Viernes 12 de enero de 1951, Teatros y Cines, p. 7.

_____. «Club de Teatro en un acto público», Sábado 31 de marzo de 1951, Teatros y Cines, p. 4.

La Tribuna Popular (1951). «Teatros y Artistas» «Teatros de Barrio» «Teatro de Barrio Cerro», Sábado 10 de mayo de 1951, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Club de Teatro en la Facultad de arquitectura» «Actividades de los Teatros de Barrio», Martes 20 de marzo de 1951, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Los Comediantes de Maese Pedro», Lunes 26 de marzo de 1951, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Club de Teatro en la Facultad de Arquitectura», Martes 27 de marzo de 1951, Teatros y Artistas, página tres.

_____. «Actuación de Club de Teatro», Miércoles 28 de marzo de 1951, Teatros y Artistas, página tres.

Prensa 1952

Acción (1952). «Teatro en los barrios», Sábado 2 de enero de 1952, Teatros, página 7.

_____. «Teatros de barrios», Domingo 3 de febrero de 1952, Teatros, página 6.

_____. «Teatro de barrio», Domingo 10 de febrero de 1952, Teatros, página 6.

_____. «Teatro de barrio», Jueves 14 de febrero de 1952, Teatros, página 7.

_____. «Teatro de barrio», Sábado 16 de febrero de 1952, Teatros, página 7.

El Debate (1952). «Los Teatros de barrio», Martes 5 de febrero de 1952, Cine, Teatro, Crítica, página 5.

_____. «Un buen conjunto de teatro independiente», Miércoles 6 de febrero de 1952, Sin sección, página 5.

_____. «Teatros de barrio», Sábado 9 de febrero de 1952, Cine, Teatro, Crítica, página 5.

_____. «Actividad de los teatros independientes», Miércoles 13 de febrero de 1952, Cine, Teatro, Crítica, página 5.

_____. «La labor actual de los Teatros de barrio», Sábado 23 de febrero de 1952, Cine, Teatro, Crítica, página 5.

_____. «Sobre la labor de los teatros independientes», Miércoles 27 de febrero de 1952, Cine, Teatro, Crítica, página 5.

El Día (1952). «Teatros de barrio», Sábado 2 de febrero de 1952, Cines-Teatros-Conciertos, página ocho.

_____. «Teatros de barrio», Domingo 10 de febrero de 1952, Cines-Teatros-Conciertos, página diez.

_____. «Teatros de barrio», Jueves 14 de febrero de 1952, Cines-Teatros-Conciertos, página diez.

_____. «Teatros de barrio», Sábado 16 de febrero de 1952, Cines-Teatros-Conciertos, página ocho.

El Diario (1952). «Teatro de barrio», Sábado 2 de febrero de 1952, Revista de los Teatros, página 5.

_____. «Teatro de barrio», Domingo 3 de febrero de 1952, Revista de los Teatros, página 4.

El Diario Español (1952). «Actividades en los Teatros de barrio», Domingo 3 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página cuatro.

_____. «Actividades en los Teatros de barrio», Domingo 10 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página cuatro.

_____. «Espectáculos en los Teatros de barrio», Jueves 14 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página cuatro.

_____. «Actividades de los Teatros de barrio», Sábado 16 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página cuatro.

El País (1952). «Actúa en el Verdi hoy “Club de Teatro”», Sábado 24 de mayo de 1952, Teatro-Música-Cinematografía, página seis.

_____. «Hoy en el Verdi Club de Teatro», Domingo 25 de mayo de 1952, Teatro-Música-Cinematografía, página siete.

El Plata (1952). «En Teatros de barrio», Sábado 2 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página cuatro.

_____. «En los Teatros de barrio», Domingo 10 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «En Teatros de barrios», Jueves 14 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página siete.

_____. «En Club de Teatro», Viernes 15 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página siete.

_____. «En Teatros de barrio», Sábado 16 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Teatros de barrio», Jueves 21 de febrero de 1952, Revista de Teatros, página siete.

La Mañana (1952). «Actividades en los Teatros de barrio», Miércoles 30 de enero de 1952, Teatros y Cines, página 5.

_____. «Actividades en los Teatros de barrio», Domingo 10 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página 9.

_____. «Actividades del Club de Teatro», Miércoles 13 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página 5.

_____. «Espectáculos en los teatros de barrio», Jueves 14 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página 5.

_____. «Actividades de los teatros de barrio», Sábado 16 de febrero de 1952, Teatros y Cines, página 5.

La Tribuna Popular (1952). «Teatros de barrio», Sábado 9 de febrero de 1952, Teatros y Artistas, página dos.

_____. «Teatros de barrio», Jueves 14 de febrero de 1952, Teatros y Artistas, página dos.

_____. «Club de Teatro», Viernes 15 de febrero de 1952, Teatros y Artistas, página dos.

_____. «Teatros de barrio», Jueves 21 de febrero de 1952, Teatros y Artistas, página dos.

Prensa 1953

El Debate (1953). «Teatro de barrio “Paso del Molino”», Jueves 3 de enero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Teatro de caracteres populares», Sábado 10 de enero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Club de Teatro», «Los teatros de barrio», Miércoles 28 de enero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Importancia de los “Entremeses” de Cervantes», Lunes 23 de febrero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Espectáculos en Teatros de barrio», Domingo 8 de febrero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Espectáculos de los Teatros de barrio», Jueves 12 de febrero de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Actividades de “Club de Teatro”», Domingo 22 de marzo de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Actuación del “Club de Teatro”», Miércoles 25 de marzo de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

_____. «Club de Teatro», Viernes 27 de marzo de 1953, Sin sección, página cinco.

_____. «Temporada a cargo de Teatros Independientes», Sábado 28 de marzo de 1953, Cine-Teatro-Crítica, página cinco.

El Diario Español (1953). «Organiza otro teatro de barrio», Miércoles 7 de enero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Se organiza un nuevo teatro de barrio», Sábado 10 de enero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Teatro clásico hará “Club de Teatro”», Miércoles 28 de enero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Actividad de hoy en los Teatros de barrio», Domingo 1 de febrero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Los espectáculos de hoy en los Teatros de barrio», Domingo 8 de febrero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Espectáculos en los Teatros de Barrio», Jueves 12 de febrero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

_____. «Club de Teatro en Arquitectura», Sábado 14 de febrero de 1953, Notas Teatrales, página cuatro.

La Mañana (1953). «Actividad de hoy en Teatros de barrio», Domingo 1 de febrero de 1953, Teatros y Cines, página 9.

_____. «“Club de Teatro” en Arquitectura», Sábado 14 de febrero de 1953, Teatros y Cines, página 7.

_____. «Breve ciclo de música y teatro», Domingo 21 de febrero de 1953, Teatros y Cines, página 7.

_____. «Club de Teatro en la F. de Arquitectura», Sábado 21 de marzo de 1953, Teatros y Cines, página 6.

_____. «Espectáculos por Club de Teatro», Miércoles 25 de mayo de 1953, Teatros y Cines, página 7.

El Plata (1953). «Teatros de barrio», Sábado 10 de enero de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Club de Teatro irá a los Teatros de barrio», Domingo 11 de enero de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Ciclo artístico en la Facultad de Arquitectura», Domingo 23 de enero de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Espectáculos anunciados por teatros independientes», Miércoles 26 de enero de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Club de Teatro actuará en los Teatros de Barrio», Jueves 29 de enero de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Actuaciones de mañana en los Teatros de Barrio», Viernes 30 de enero de 1953, Revista de Teatros, página cuatro.

_____. «Programa para hoy en los Teatros de Barrio», Domingo 1 de febrero de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Club de Teatro», Martes 3 de febrero de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Espectáculos de hoy en los Teatros de Barrio», Sábado 7 de febrero de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Espectáculo de hoy en los Teatros de Barrio», Domingo 8 de febrero de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Actuaciones de hoy en los Teatros de Barrio», Jueves 12 de febrero de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Actividades de los teatros independientes», Martes 3 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Teatros de Barrio», Jueves 19 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Actividades de los teatros independientes», Viernes 20 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página cinco.

_____. «Espectáculos teatrales en la Fac. de Arquitectura», Sábado 21 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Club de Teatro hará, hoy, tres obras hispanas», Miércoles 25 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página siete.

_____. «Actividades de los Teatros de Barrio», Sábado 28 de marzo de 1953, Revista de Teatros, página siete.

La Tribuna Popular (1953). «Música y teatro en la Facultad de Arquitectura», Lunes 12 de enero de 1953, Teatros y Artistas, página dos.

_____. «“Club de Teatro” actuará en los barrios», Martes 13 de enero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «“Club de teatro” en Teatros de Barrio», Miércoles 28 de enero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Teatros de Barrio. Funciones para mañana sábado», Viernes 30 de enero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Teatros de Barrio. Funciones para hoy». Domingo 8 de febrero de 1953, Teatros y Artistas, página cinco.

_____. «Teatros de Barrio. Funciones para hoy jueves», Jueves 12 de febrero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Se iniciará el Ciclo “Prisma” en Arquitectura», Lunes 16 de febrero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Ciclo “Prisma” en Arquitectura», Miércoles 18 de febrero de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «“Club de Teatro” en la F. de Arquitectura, Lunes 23 de marzo de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

_____. «Hoy actúa “Club de Teatro”», Miércoles 25 de marzo de 1953, Teatros y Artistas, página cuatro.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos, historiografía, teoría teatral

Archivo «José Estruch». Exp. N° FD1-C3; Exp. N° FD1-C4; Exp. N° FD1-C13. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (IAC), España.

Archivo «Antonio Larreta». Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís.

ARTEAGA, Juan José (2028). *Historia contemporánea del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.

CAMPODÓNICO, César (1999). *El vestuario se apolilló*. Montevideo: Banda Oriental.

HERRERO, Vene (2014). «El exilio de José Estruch en Uruguay», *Laberintos*, 16, pp. 91-105.

Intendencia de Maldonado. Museo del títere. En: <https://www.maldonado.guy.uy>.

MIRZA, Roger (2018). «Cronología de estrenos teatrales desde 1945 y hasta 1994». En: <https://anáforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/59937>.

MORENO, Alfredo (1947). *Teatros de barrio. Sendas de luz*. Montevideo: s/e.

Mujeres que hacen la historia. «SigloXX-IrmaAbirad».

En: <https://mujeresquehacenlahistoria.blogspot> (Siglo XX-IrmaAbirad)

NAHUM, Benjamín (1999). *Breve historia del Uruguay independiente*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

PIGNATARO CALERO, Jorge (1997): *La aventura del teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto.

REMEDI, Gustavo (2015). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Montevideo: Universidad de la República.

_____ (2023). *Territorialidades escénicas en el interior del Uruguay II. Teatro del Interior: historias, memorias y utopía*. Montevideo: Fin de Siglo.

RESEÑAS



NOTA DE PRENSA

JOSÉ BERGAMÍN, UN INTELLECTUAL REPUBLICANO EN URUGUAY

UNA EXPOSICIÓN RECUERDA EL EXILIO DEL ESPAÑOL Y SU TRABAJO EN LA FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UDELAR

La diaria, JG Lagos

17 de octubre de 2025

Se encuentra disponible en la web del periódico:

<https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2025/10/jose-bergamin-un-intelectual-republicano-en-uruguay/>

Desde hace dos semanas, y coincidiendo con las jornadas académicas con las que la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Udelar celebró sus 80 años, se puede visitar la muestra *Archivos del exilio: nuestro José Bergamín*. Dentro de las vitrinas que ocupan el espacio central del primer piso de la casa de estudios llama la atención, por su colorido, la bandera del Centro Republicano Español, una de las instituciones que durante la guerra civil española (1936-1939) y los comienzos del régimen franquista nucleó las actividades de los antifascistas en Uruguay.

El conflicto en España atravesó profundamente a la política uruguaya, y no sólo marcó una división clara entre progresistas y conservadores, sino que permeó profundamente al campo cultural.

En ese contexto, en 1945 arribó a Uruguay, vía México, el intelectual español José Bergamín. En la década que pasó en el país, desplegó una intensa actividad creativa y docente. La exposición que aloja la facultad da cuenta del trayecto local y fue organizada por el Departamento de Literatura Española de la FHCE y el Centro de Estudios Interdisciplinarios Migratorios/Archivo Central Universitario de la Udelar. Al frente del equipo estuvo la investigadora y docente María de los Ángeles González, con quien conversamos.

¿Cómo llegó Bergamín a Uruguay y a la FHCE? ¿Qué contactos tenía aquí?

Fue un intelectual notorio desde fines de los años 1920 en España, un escritor muy creativo, ensayista, poeta y dramaturgo, que además gustaba del debate, de la paradoja y la polémica. Fue también un refinado editor de libros y de una revista singular, *Cruz y Raya*, que llevaba como subtítulo “Revista de afirmación y negación”, lo cual ya dice mucho. Al terminar la guerra civil, debió exiliarse. Vivió en México y Caracas. En las dos ciudades desarrolló proyectos y tuvo apoyos, notoriedad y gran proyección sobre la diáspora republicana, que él mismo nombró como la “España peregrina”. Su convicción de no poder vivir fuera de España, además de su inconformismo y radicalidad, y su estilo de huir siempre hacia adelante impidieron que Bergamín se afincara mucho tiempo en algún lugar.

Aparentemente la idea de venir a Uruguay fue gestionada por sus vínculos con católicos progresistas, y en particular gracias a la mediación de Enrique Dieste (hermano de Eduardo y Rafael), quien consiguió que lo invitaran a dictar unas conferencias que le dieron visibilidad y posibilidades de ser contratado de forma permanente en la entonces muy nueva Facultad de Humanidades de la Universidad de la República.

Carlos Vaz Ferreira, su primer decano, se interesó por la propuesta de invitar a Bergamín, entre otras cosas, por su estilo antiacadémico, que supuestamente había causado polémica en Venezuela, donde se habría negado a examinar a los estudiantes. O al menos eso propagaba el involucrado, que se decía cultor del “analfabetismo” y contrario a la institución escolar tradicional. Este mito fascinó a Vaz Ferreira, pedagogo heterodoxo y favorable a la enseñanza “viva”. La contratación permitió a Bergamín, entonces viudo con tres hijos, establecerse en Montevideo unos cuantos años.

*Tuvo gran ascendencia en muchos de los principales nombres de la generación del 45.
¿Cómo fue ese vínculo?*

Bergamín ocupó lo que se llamó “cátedra libre” de Literatura Española en la Facultad de Humanidades, a la que podía asistir cualquier persona con o sin estudios previos. Dada la fama que lo antecedía, la calidad y estilo de sus clases, asistían a sus cursos escritores ya formados del circuito católico, como Esther de Cáceres o su marido, el psiquiatra

Alfredo Cáceres; los hermanos Dieste, así como también Roberto y Sara de Ibáñez, Francisco Espínola.

Los que entonces se estaban iniciando serían los futuros consagrados como “generación del 45”. Fueron alumnos inscriptos formalmente y regulares. Por ejemplo, Líber Falco, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, María Inés Silva Vila, Carlos Maggi, María Zulema Silva Vila, Ida Vitale, Mario Arregui, Gladys Castelvechi, Carlos Rama, Amanda Berenguer, José Pedro Díaz, José Mujica.

El entonces joven Guido Castillo fue su asistente. Otro español ya radicado en Uruguay, Manuel García Puertas, fue uno de los primeros egresados de la Licenciatura en Letras y luego profesor de la asignatura durante muchos años. Hay que ver la exposición o visitar el Archivo para comprobar cuántos otros escritores y artistas se beneficiaron de su carismática influencia. Y con todos parece haber dialogado de manera singular y en todos haber dejado una impronta indeleble. Los testimonios más conocidos son los de Ángel Rama e Ida Vitale, y el reconocimiento de Mujica en las Naciones Unidas, cuando dijo que conoció al Che Guevara, a Barack Obama y a otras figuras sobresalientes, pero ninguna personalidad lo impresionó humanamente como lo hizo José Bergamín en Montevideo.

Otros artistas e intelectuales frecuentaban sus charlas de café y reuniones en su casa o en otros espacios. Entre ellos, Julio Bayce, Adolfo Pastor, Hugo Balzo, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá, Carlos Real de Azúa, Fernando Pereda, Torres García. En los últimos años otro grupo de estudiantes se sumó en la admiración y participó en su heterodoxo magisterio, como Alejandro Paternain, Renzo Pi Hugarte, Héctor Galmés, Víctor Cayota.

Un punto de encuentro de estos últimos, complementario del aula de la facultad, era la confitería La Catedral. Galmés lo transfigurará en personaje de su novela *Las calandrias griegas*. Adonis, el joven protagonista, observa en una cafetería a tres estudiantes que escuchan ávidos las palabras de aquel hombre “extremadamente flaco y encorvado”, cuya mirada “revela una energía extraordinaria, como si la vida toda se le hubiera concentrado en esos ojos brillantes, pequeños, inquisidores”.

Bergamín retornó a España en 1958, pero, tras un feroz enfrentamiento con Manuel Fraga Iribarne, entonces ministro de Franco, debió volver a exiliarse. Fue Manuel Flores Mora quien lo rescató en esa oportunidad y logró volverlo a Uruguay por vía diplomática, para evitar la cárcel. Entonces eligió no retomar los cursos y dar conferencias, viviendo de la hospitalidad de amigos uruguayos. Regresó por fin a su

país en 1963, exiliado siempre “de sí mismo”, como bien expresó Rosa María Grillo, para seguir peleando tanto las causas de fondo como las más circunstanciales, con el mismo vigor indeclinable.

¿Qué papeles dejó aquí y qué es lo que se puede ver en la exposición?

Por un lado, está el legajo “José Bergamín” en el Archivo Central Universitario, que es un servicio administrativo responsable de la gestión, conservación y difusión de los fondos documentales de la facultad. Ahí se preservan expedientes históricos, administrativos y académicos de la facultad desde su inicio, en 1945, hasta 2020. De hecho, el acta de fundación de la facultad encabeza la exposición, como homenaje, cuando se cumplen los 80 años de la institución. El Archivo es también un centro especializado en el tratamiento y custodia de documentos que ingresan por donaciones o cesiones.

En el legajo Bergamín se conservan, por ejemplo, los programas de estudio, sus informes docentes, correspondencia interna, resoluciones del Consejo, como nombramientos, renovaciones, licencias, pero también reclamos por pago atrasado de haberes, pedidos de remuneración por investigaciones o cursos extraordinarios, solicitudes de estudiantes pidiendo año tras año su reconstrucción... Los documentos permiten comprobar, por ejemplo, el aumento de sus ingresos a lo largo de los años en que fue docente en la facultad. Hay muchos datos que resultan atractivos porque podemos considerarlos hoy, por primera vez, como el listado de temas de monografías que eligen los estudiantes para finalizar el curso, sobre todo cuando esos estudiantes son Rama, Vitale o Maggi. Esto también derriba el mito de una facultad en la que no se daban exámenes ni se proponían evaluaciones. Los documentos también prueban gran rigor y detalle en el control de programas, que se enviaban para su aprobación con largas fundamentaciones y nutridas bibliografías.

Para esta exposición en particular seleccionamos, junto con Mónica Pagola y con la colaboración de Raluca Ciordea, Gonzalo Marín y Pablo Darriulat, los documentos que nos parecieron más interesantes del Archivo Central. La muestra se complementa, sin embargo, con otros aportes, como algunas piezas pertenecientes al Archivo del Centro Republicano Español (custodiadas también en la FHCE) o la vieja y querida bandera de la República Española. Agregamos documentos y libros prestados por Ida Vitale y Amparo Rama, manuscritos y fotografías pertenecientes a Luis Pérez

Infante (que pertenecieron a su hija y llegaron a nuestras manos gracias a sus amigas Susana Gonnet y Dorita Ois), más unas pocas piezas que fuimos encontrando en la búsqueda de años o por azar. El pasaporte uruguayo –más bien un “permiso de viaje”– era desconocido aún por los sobrinos españoles de Bergamín. Quedó muchas décadas atrás en poder de Teresita Motta y Alfredo de la Peña, y fue su exalumna Patricia Núñez quien nos lo prestó para lucirlo como joyita de la exhibición.

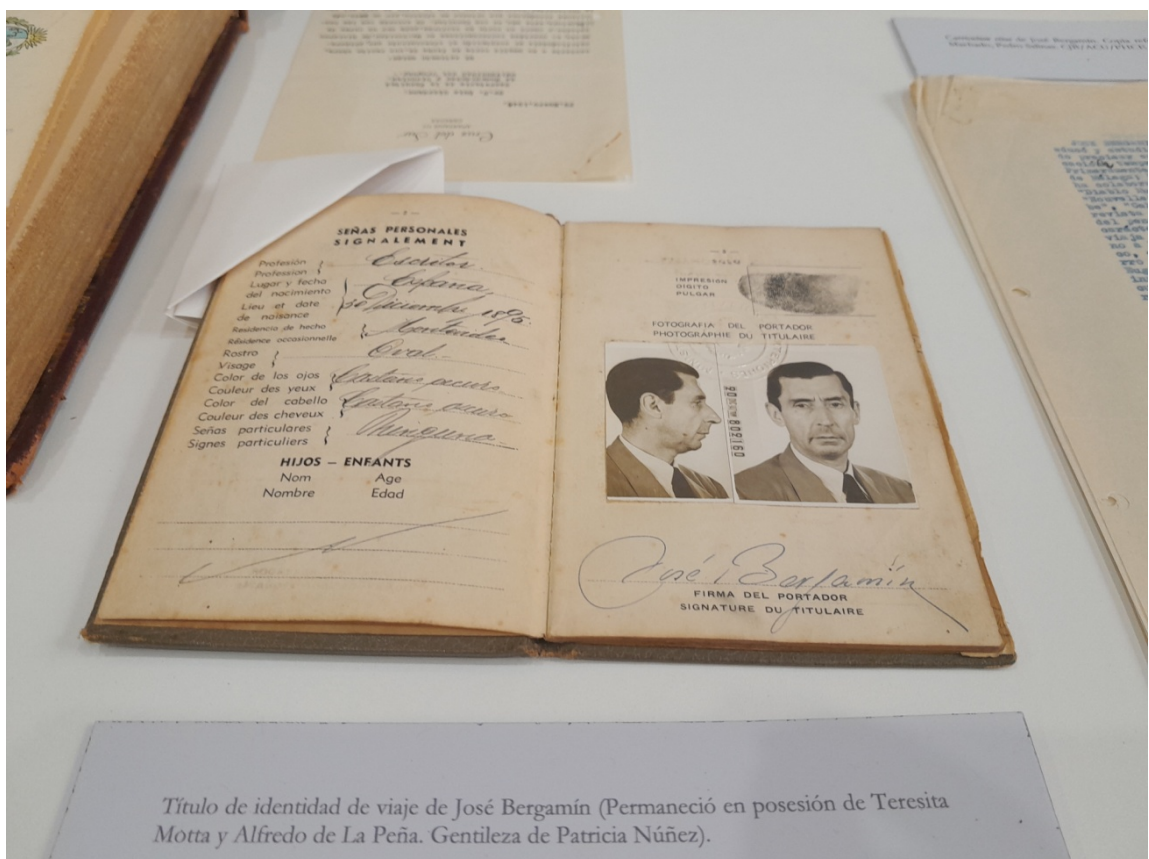
¿Qué eran las “ideas liebres”?

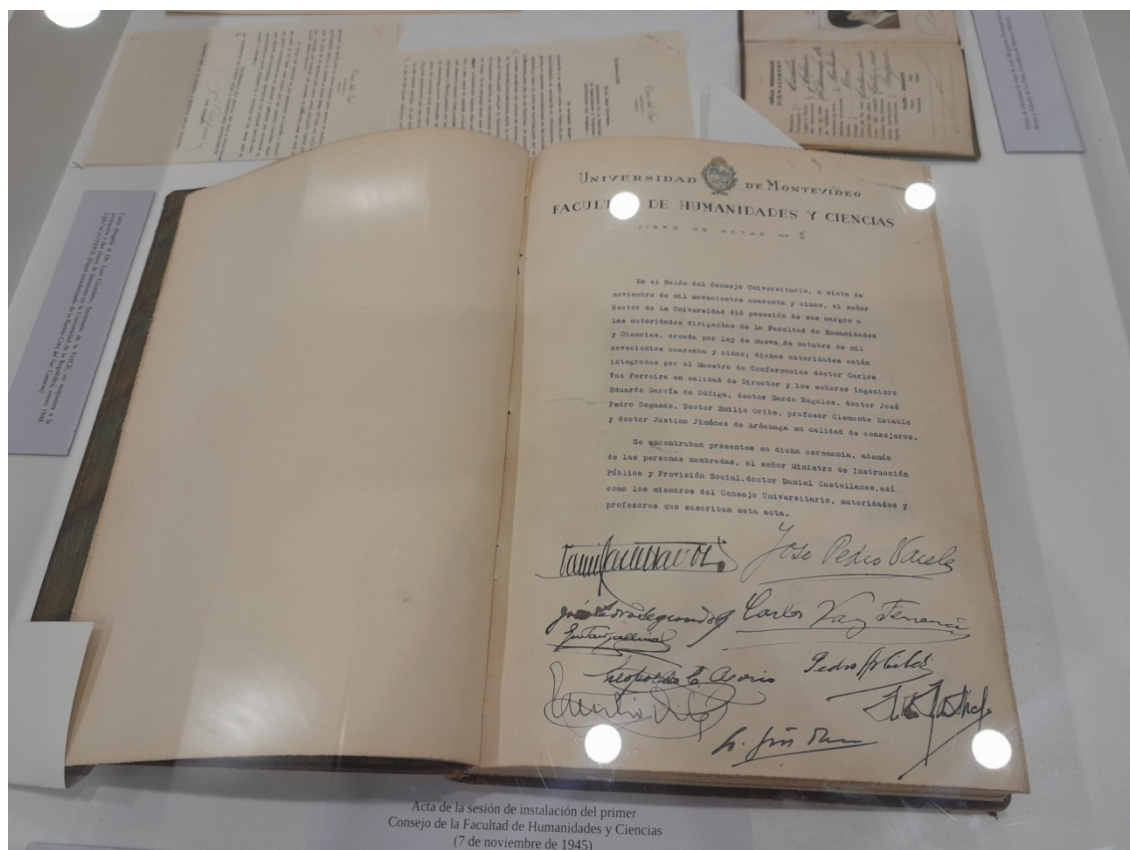
La de las “ideas liebres” es una metáfora bergaminiana temprana. La usa para referirse a su método de pensamiento y a su estilo ensayístico, y da luego título a una compilación de sus ensayos. Ida Vitale explica muy bien (no podría ser de otra manera) cómo ese sistema arborescente era la base también de su forma de dar clase. Siempre pensé que podía buscarse una relación con lo que siempre hemos oído sobre las clases de Real de Azúa, e incluso con su idea del ensayo. Quizás también ahí el germen estuviera en Bergamín. Es como para explorar más, pero puede aventurarse. Y decirse...

Archivos del exilio: nuestro José Bergamín. De 8.00 a 22.00 en el primer piso de la Facultad de Humanidades (Uruguay y Minas), hasta este viernes.

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN *ARCHIVOS DEL EXILIO: NUESTRO JOSÉ BERGAMÍN*, 2025







Acta de la Sesión de instalación del primer
Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias
(7 de noviembre de 1945)

