

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

**De puentes que atraviesan paredes...
Fuenteovejuna de Lope de Vega en el
Montevideo del autoritarismo
predictatorial (versión libre de Antonio
Larreta y Dervy Vilas, Institución Teatral
El Galpón, 1969).**

Lourdes Peruchena.

Cita:

Lourdes Peruchena (2005). *De puentes que atraviesan paredes... Fuenteovejuna de Lope de Vega en el Montevideo del autoritarismo predictatorial (versión libre de Antonio Larreta y Dervy Vilas, Institución Teatral El Galpón, 1969)*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/557>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

De puentes que atraviesan paredes... *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en el Montevideo del autoritarismo predictatorial (versión libre de Antonio Larreta y Dervy Vilas, Institución Teatral El Galpón, 1969)

Mesa Temática: Nº59 Paredes y puentes entre Europa y el mundo hispanoamericano.

Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Historia Universal

Lic. Lourdes Peruchena - Profesora Asistente

Dolores P. de Rossell 1673 (Montevideo, Uruguay) (particular)

(598 2) 622 8654 (particular)

lperuche@montevideo.com.uy

I. “La historia que aquí se cuenta es Historia – no es patraña”.

Este trabajo rastrea las vinculaciones generadas entre la obra teatral y el imaginario social¹, así como las lecturas que elabora la sociedad frente a la propuesta espectacular siguiendo tales vínculos. Con esos objetivos, estudio algunos elementos de la adaptación libre que realizaron Antonio “Taco” Larreta y Dervy Vilas de una obra canónica de la dramaturgia universal, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, presentada en Montevideo en 1969 con arrollador éxito de público.

En principio habría que explicar la elección de esa obra: “Una de las mejores explicaciones de por qué El Galpón elige en el Uruguay de 1969 /.../ *Fuenteovejuna* de Lope, y del criterio que seguramente ha guiado la adaptación, está quizá contenida en este párrafo final del estudio que dedicó a la obra G.W: Ribbans: ‘/.../ *El análisis de un tirano lascivo es preciso y hábil; el retrato realista de una rebelión aldeana, crítico aunque afectuoso, es magistral y, creo, único. La economía rural y el sistema social jerárquico del siglo XVII /.../ son algo muy remoto para nosotros, pero los problemas de la estructura de*

¹ Apunto a privilegiar el estudio de la función **referencial** (según la clasificación de Jakobson en seis funciones del proceso de comunicación) de la actividad teatral entendida como “proceso de comunicación”. Dicha función “hace que el espectador tenga siempre presente el *contexto*

la sociedad y de la relación entre gobernantes y gobernados son siempre actuales, y el examen lopesco del tema tiene, según creo, una significación que sobrepasa los límites de la época y que merece ser reconocida aún hoy'. /.../.”²

Luego, para explicar el éxito, me pregunté acerca de los canales comunicantes entre la obra original y el público receptor de la adaptación³. Interrogante estimulada por la lectura de Ubersfeld y su concepción del teatro como arte paradójico: “...a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad) /.../. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores /.../. Y no obstante, **siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto.** /.../ Arte de la práctica o de una práctica de grandes rasgos, de grandes signos, de redundancias, **para ser contemplado, para ser comprendido por todos.** Abismo entre texto, de lectura poética siempre nueva, y la representación, de lectura inmediata”.

En tal sentido, importaba conocer los caminos gracias a los cuales *surmonter* ese “abismo” entre texto y representación de que habla Ubersfeld y por los cuales la adaptación de una obra canónica pero originada cinco siglos atrás en Europa podían improntar con tanta fuerza, más allá y a hombros de lo histórico contextual, en las/los espectadoras/es uruguayas/os sesentistas. ¿A qué “huellas” del archivo común estaban apelando Larreta y Vilas? Para responder consideré diversos recursos. Por ejemplo, contar con herramientas literarias a modo de “guía de intertextos” entre la obra original y la adaptación. Repasando el acontecer histórico-cultural de España y de Uruguay, es posible localizar el rol insustituible de la producción literaria de la llamada “generación del 27”⁴;

(histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; remite a un ‘real’”, según Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra – Universidad de Murcia, 1993, p.31.

² Sin firma en *Marcha* del viernes 19 de setiembre de 1969, segunda sección, p.13.

³ Anne Ubersfeld, op.cit., p.11. La negrita es mía.

⁴ Destaco la utilidad del poemario *Viento del pueblo* de Miguel Hernández o de la obra teatral *Mariana Pineda* de García Lorca; incluso *España, aparta de mí este cáliz* del peruano César Vallejo, aunque no pertenezca a la mencionada generación autoral. En la dedicatoria de *Viento del pueblo* que Hernández consagra a Vicente Aleixandre, aparecen los elementos que, en mi opinión, implican los resortes interpretativos claves de *Fuenteovejuna*, vinculando teatro con imaginario social y por tanto con acontecer histórico: la tierra, la sangre, el pueblo, los traidores y tiranos, el arte como arma del pueblo, útil para transmitir su situación (un continuo de opresión

obras gestadas en el marco de la Guerra Civil Española (1936-1939), período que presenta ciertas marcadas semejanzas respecto al contexto histórico del Uruguay de 1969 (enfrentamientos sociales, autoritarismo, represión, censura de prensa, exilio, etc), y que resultó muy cercano, “atravesando” diríamos, la historia uruguaya: no olvidemos el peso enorme del exilio de falangistas y de republicanos españoles en nuestro país, durante y después del mencionado conflicto. “Las memorias de la guerra civil española y de la resistencia al nazifascismo, donde izquierda y liberales habían combatido una ‘guerra justa’ y cuyos episodios épicos eran transmitidos por tradición oral en las familias de muchos militantes, se volvieron un referente común de la lucha de la izquierda radical. Al igual que en la contienda española, se veía como causa primera de la propia lucha, la violación de la legalidad republicana por parte de fuerzas conservadoras y fascistas, defensoras de los intereses de las clases dominantes y propulsoras de un proyecto autoritario en lo político y reaccionario en lo económico-social”, sostiene Clara Aldrighi⁵.

En términos cronológicos, incluso, muchos de esos exiliados podían estar sentados en las butacas del teatro en la representación de *Fuenteovejuna*, o de lo contrario, sus hijos u otros parientes o descendientes. Los adaptadores estaban convocando a la memoria colectiva pero también a la memoria privada de un sector no menor de espectadores, apuntando a que el llamamiento de esa memoria individual reforzara el peso del contexto a la hora de comprender los mensajes subliminales que pretendían transmitir.

En segundo lugar, y en el aspecto cultural, la gravitación de la Guerra Civil Española fue notoria en nuestro país por efecto de la radicación temporal o definitiva en Montevideo de varias figuras destacadas de la intelectualidad española de ambos bandos. En el ambiente teatral es indudable la influencia

y de injusticia que atraviesa la historia), para convocar, para luchar, para alcanzar las grandes metas (como recuperar la libertad perdida). “Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. (...). (...) Nuestro cimientó será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquél que se atreve a manchar esas manos, aquéllos que se atreven a deshonorar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará: en su misma suciedad quedarán cegados. (...)”

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. (...). El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.”

⁵ Clara Aldrighi *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo, Trilce, 2001, p.109.

ejercida por Margarita Xirgu desde la dirección artística de la recién creada Comedia Nacional. Un magisterio indiscutido, fundamentalmente en el conocimiento y montaje de creaciones de un autor como García Lorca tan emblemático políticamente⁶.

Qué institución teatral sino El Galpón, adscripta al movimiento de teatro independiente entre cuyos postulados básicos se hallaba la “defensa de un teatro de arte, no sometido a fines de lucro ni a ningún interés particular o de grupo, comercial o de cualquier orden, que tiene como objetivo la promoción de la cultura como factor de liberación de la conciencia individual y colectiva, en un teatro solidario con la lucha de los pueblos”, como afirma Mirza⁷, estaría en mejores condiciones para concretar sobre las tablas uruguayas del 69, esa “misión” de llegar como “viento del pueblo” hasta una sociedad que seguramente los esperaba “con la oreja y el alma tendidas”, según bellas expresiones de Miguel Hernández. Comenzando la segunda etapa de su vida (1969-1976), El Galpón se reencontraba con sus raíces⁸ al montar esa impactante versión de *Fuenteovejuna*, teñida, probablemente desde y gracias a los canales de la memoria de “Taco” Larreta⁹, del espíritu revolucionario español sembrado por el magisterio Xirgu¹⁰. “La puesta en escena de

⁶ “Cuando la República comenzó a resquebrajarse, Margarita se hizo adoptar por el nuevo mundo. Y la América liberal de los años cuarenta la atrapó definitivamente. A principios de aquella década se vinculó a nuestro incipiente movimiento artístico. /.../ Margarita marcaría desde entonces, y en forma indeleble, a todo el teatro nacional”, señala Yamandú Marichal en “Cuando la Xirgu se quedó en Montevideo” en *Revista del Centro de Documentación Teatral*. Madrid, 1988, p. 203-204.

⁷ Roger Mirza “El Galpón: cuatro décadas de ejemplar trayectoria” en *Revista del Centro de Documentación Teatral*. Madrid, 1988, p.208-209.

⁸ Roger Mirza distingue cuatro períodos en la vida de la institución teatral El Galpón. El primero se extendería entre 1949 y 1968, representándose, entre otras, obras de Lope de Rueda, de Cervantes, de García Lorca.

⁹ “La presencia de Antonio Larreta en los escenarios uruguayos coincide con el impulso de nuestra actividad teatral desde fines de la década del 40 /.../. Sus comienzos de autor se inician un año después de la fundación de la Comedia Nacional (1948). /.../ En 1955 la Comedia estrena ‘Oficio de Tinieblas’ cuyo tema giraba sobre la solidaridad de los hombres ante el dolor y la muerte, en un escenario opresivo y angustioso”, explica Juan Carlos Legido en *El Teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes. 1886-1967*. Montevideo, Tauro, 1968, p.117-118.

¹⁰ Seguramente influyó mucho en Larreta la versión de *Fuenteovejuna* protagonizada por la Xirgu (en 1938 en el teatro 18 de julio), en la cual, según, “las ovaciones desencadenadas como ahora por la acción popular y su ‘¡mueran tiranos traidores!’, resonaban de fervorosa militancia en la traicionada causa española de la república”. La crítica Isabel Gilbert en “¡Salve Fuenteovejuna!” interpela a los lectores de *Marcha*: “¿qué asombro que ahora conmuevan por una causa tanto más inmediata, general y urgente, que empieza en nuestra propia casa y

Fuenteovejuna, que adaptaba ligeramente el final advirtiendo incluso por medio de un pregón cuál era la modificación, provocó entusiasmo, adhesiones apasionadas y encendidas polémicas. El éxito de público alcanzó niveles de apoteosis y el montaje obtuvo el premio al mejor espectáculo y a la mejor dirección del año (1969)", corrobora Mirza¹¹.

Los adaptadores dan cuenta de ese éxito cuando señalan que la suya es "una versión posible, adecuada a nuestro tiempo y lugar, de una obra tan vital todavía como para ser tratada hoy, como un ser vivo y no como una pieza de museo". Declaración reflejada en la adaptación, la cual comienza con un prólogo, ausente en la obra original: "*La historia que aquí se cuenta/es Historia – no es patraña. /Ocurrió en la vieja España/ en una España violenta. / La cantaron trovadores/ juglares y romanceros/ la repitieron copleiros/ poetas y rimadores./ Más quien mejor la cantó/ (...) fue: Lope de Vega./ De su comedia famosa/ hoy haremos para ustedes/ lo que nos quedó en las redes/ de una pesca cuidadosa./ Nosotros, simples actores / de este tiempo, este lugar, / trataremos de contar/ esta historia de furores*".

Es interesante observar cómo Larreta y Vilas plantean la travesía de la obra en las coordenadas espacio - tiempo, así como el rol vital que adquieren éstas a la hora de traspasar los límites de la censura. *Fuenteovejuna* no es pura ficción, se inspira en hechos reales, por lo cual resulta útil para evocar en el espectador su propia realidad, el día a día del Uruguay de fines de los 60. Ahora bien, desde que situaron el escenario en España y en tiempos no contemporáneos, los adaptadores lograron alejar las amenazas de la censura: cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia...

Notemos asimismo que detallaban los hilos conductores que reunían aquella *Fuenteovejuna* de Lope con ésta, su adaptación: los artistas populares, trovadores, juglares, copleiros, poetas, más vinculados con la oralidad que con la cultura letrada. Y desde "la vieja España", la del propio Lope, a la "España violenta", donde creemos mencionada la España de la Guerra Civil. Por esas arterias ha circulado a través del tiempo y del espacio hasta el febril y

aspira a la liberación que llegará sin duda, de todo un mundo?". *Marcha*, 3 de octubre de 1969, nº1465, segunda sección, p.1.

¹¹ Roger Mirza "El Galpón...", ob.cit., p.210.

desencajado Uruguay del 69 una historia de rebeldía gestada desde el pueblo llano contra el poder institucionalizado ejercido despóticamente.

Larreta y Vilas no incluyeron en su puesta la lucha por el poder entre los encomenderos y la Corona, propia del siglo XV, prefiriendo centrarse en “esa sola rebelión, esa *‘historia de furores’*: el despertar de un pueblo a la conciencia de su poder colectivo en reivindicación justiciera, un pueblo soliviantado por un poder político-militar tiránico, vejatorio en desafueros y agravios, lesivo de su honra y dignidad”, según resume magníficamente Isabel Gilbert en su crítica en *Marcha*¹².

II. “...que en esa Fuenteovejuna alguien dijera que no”

En *Fuenteovejuna* se alude al derecho de Pernada¹³ ejercido por el Comendador. Un derecho consuetudinario, no escrito, según el cual el señor feudal podía apropiarse de la virginidad de una recién casada perteneciente a los estamentos serviles de la sociedad, obligándola a cometer adulterio. Ossorio en su *Diccionario jurídico* lo define como: “Derecho de los señores feudales que consistía en yacer la primera noche (noche de bodas) con la mujer de sus feudatarios o vasallos.” El adulterio se penaba con la muerte si era una mujer la que inducía al acto, pero si era el señor feudal quien forzaba a la mujer de su vasallo, entonces se trataba de un derecho. Y si bien la Iglesia recomendaba la virginidad hasta el matrimonio, los propios jerarcas eclesiásticos, que muchas veces eran señores feudales, podían ejercer el mencionado derecho.

Michelet, en *La Bruja*, señala que los “ultrajes recaían sobre todo, como puede suponerse, sobre las familias acomodadas y relativamente distinguidas que había entre los siervos, familias de siervos alcaldes que se veían ya al frente de los pueblos en el siglo XII. La nobleza los odiaba, los escarnecía, los maltrataba, pues no podía perdonarles su naciente dignidad moral. Ni podía sufrir que sus mujeres e hijas fueran honradas y discretas. Estas no tenían

¹² Isabel Gilbert op.cit, p.1.

¹³ Para este punto seguiré la propuesta de Victoria Sau en *Diccionario Ideológico Feminista*. Barcelona, Icaria, 1990, p. 89 y ss.

derecho a ser respetadas: su honra no era de ellas. *Siervas de cuerpo* era una injuria que se les soltaba sin cesar.”¹⁴

Atendamos este diálogo entre Esteban, padre de Laurencia y alcalde de Fuenteovejuna (a la sazón uno de esos “siervos alcaldes” a los que alude Michelet), el Comendador, y el Regidor del pueblo: “COMENDADOR – *Quisiera en esta ocasión/que le echarais diligente/ a una liebre que por pies/por momentos se me va./ ESTEBAN – Si haré, por Dios, ¿Dónde está?/ - COMENDADOR – Allá vuestra hija es. – ESTEBAN - ¡Mi hija!/ COMENDADOR – Sí/ (...) Ha dado en darme pena./ Mujer hay, y principal,/ de alguno que está en la plaza,/ que fue a la primera traza,/ gentil conmigo./ ESTEBAN – Hizo mal;/ y vos, señor, no andáis bien/ en hablar tan libremente./ (...) Mirad que en Fuenteovejuna/ hay gente muy principal./ (...) Lo que decís es injusto; / no lo digáis, que no es justo/ que nos quitéis el honor./ COMENDADOR - ¿Vosotros honor tenéis? / ¡Qué frailes de Calatrava!”*

Comprendemos cuán significativa resulta la puesta de *Fuenteovejuna* en aquel Montevideo autoritario si pensamos que, como afirma Carlos Barros, “(...) era tradición admitida más o menos ampliamente este derecho feudal de que el señor se acostase con la novia en su primera noche de casada como gesto de vasallaje. Conforme esta costumbre pierde consenso social, y los señores siguen exigiendo y practicando la prestación corporal de las mujeres, deviene, ya en el siglo XV, causa inmediata de revueltas antiseñoriales. El derecho medieval de pernada va con el tiempo perdiendo el terreno que gana el derecho popular de revuelta”¹⁵. Si valoramos convenientemente el peso político que adquiere la violación que de tal forma se provoca, ese mensaje se decodifica por los uruguayos en términos de un gobierno autoritario, despótico, que ejercía sus derechos ritualizados a costa de ultrajar la libertad, la democracia, los derechos de los ciudadanos, ante lo cual el pueblo podía legítimamente rebelarse.

El *ius primae noctis* fue abolido en Galicia en 1467 y en Cataluña en 1486 como consecuencia de una revolución contra los señores. Probablemente

¹⁴ Citado por Victoria Sau en *Diccionario...*, ob.cit., p. 89-90.

¹⁵ Carlos Barros “Rito y violación: derecho de pernada en la Baja Edad Media”. Comunicación presentada en las Primeras Jornadas de Historia de las Mujeres. Luján, Argentina, 1991.

haya estado en conocimiento de Lope, quien lo habría sumado al amotinamiento (en abril de 1476) de la población de Fuenteovejuna – cercana a Córdoba -, contra Fernán Gómez de Guzmán, Comendador mayor de Calatrava, quien gobernaba la villa en forma despótica, generando así la materia prima para su obra teatral.

En definitiva, el derecho de pernada era una violación legitimada jurídicamente, que ponía en evidencia que el honor significaba un bien creado por los varones y que sólo les afectaba: la honra o deshonor de las mujeres implicaba medios, oportunidades, para honrar o deshorrar al varón. Los hijos, a cuya propiedad se apuntaba en el marco del *ius primae noctis*, pertenecían a ambos varones, al vasallo y al señor, en el entendido de que éste podía quitárselos al otro. Así el citado derecho evidenciaba cómo un varón podía atacar a otro por medio de la mujer, volviendo exponencial “el abuso de autoridad y la violencia ética que entraña la existencia de una relación social y mental de subordinación entre violador y violada...”, resume Barros¹⁶.

La desfloración que míticamente quedaba a cargo del padre o del sacerdote u hombre anciano de la tribu, corresponde en el *ius primae noctis* al señor feudal quien asumía de ese modo las atribuciones del padre. Cuando la desfloración correspondía al marido había una segunda parte del rito, no menos importante: la exhibición de la sábana manchada ante la familia y los invitados. La sábana adquiría así las características de un pabellón que, triunfalmente, se exhibía ante los demás. Un lienzo blanco que llevaba inscripto un mensaje elocuentísimo escrito con sangre: garantizaba la pureza, la virginidad de la recién casada.

Laurencia, protagonista de la obra, a resultas de la consumación del derecho de pernada por parte del Comendador, nunca podrá exhibir su sábana manchada. Entonces enarbola otra bandera, destinada a impulsar la lucha contra el culpable del atropello, contra el tirano: la violación transforma la sábana en bandera de lucha. Laurencia bien podía representar, en el diccionario de los espectadores uruguayos, la Libertad violada, mancillada, por el despótico presidente Jorge Pacheco Areco que el 13 de junio de 1968 había decretado “medidas prontas de seguridad”, seguidas de destituciones de

¹⁶ Carlos Barros op.cit

empleados públicos, del cierre de la Universidad, de casi diarios ataques de la policía contra las manifestaciones de estudiantes, llegando a la muerte de algunos de ellos: Líber Arce, Susana Pintos, Hugo de los Santos, de las denuncias de torturas a detenidos. Ese ambiente de conmoción y violencia auspiciado por el Ejecutivo se refleja en el cartel que introduce la escena V, acto I: *“Los atropellos de un tirano asaltan el honor y la vida de sus vasallos en el momento más inesperado, pero también es inesperado para el tirano el momento en que los vasallos pueden amenazar su poder. (...)”*.

Si nos remontamos hacia atrás en nuestra historia, la escena del acto II donde Pascuala dice *“Pues déjame que enarbole /en un asta la bandera...”*, luego de lo cual todas las mujeres gritan a un tiempo *“¡Mueran tiranos traidores!”*, recordaría una de las escenas fundadoras de la identidad nacional. Me refiero al juramento de los 33 orientales en la Agraciada – que se instala en la memoria de los uruguayos como ícono identitario a partir de la difusión del reconocido cuadro de Blanes -, enarbolando una bandera en la cual se lee justamente “libertad o muerte”, sobre fondo blanco. Blanco, color tradicionalmente asociado a la pureza, a la virginidad, que en la obra era mancillada por el Encomendero, y que en la lectura del XIX se transforma en la libertad del pueblo uruguayo mancillada por los invasores portugueses y que intenta “vengarse” en la gesta de 1825, y finalmente, ultrajada nuevamente por el gobierno autoritario en la contemporaneidad de la representación espectacular.

Los adaptadores apelan no sólo a un presente sobreentendido sino a una imagen paradigmática de la historia compartida, en definitiva convocando elementos integrantes de la identidad uruguaya. A su vez el reclamo de muerte al tirano, implica para los espectadores otro símbolo histórico e identitario, el himno nacional (intertexto que se reitera en diversas oportunidades), con el exaltado y conmovedor *¡Tiranos temblad!*

La sangre es un símbolo clave en la obra, tanto en su original como en la adaptación, puesto que el eje de ambas pasa por el honor mancillado de la mujer/ Libertad. La sangre derramada es la prueba de la existencia de la virginidad pero al mismo tiempo testimonia su pérdida. Honor y sangre

conforman una dupla inseparable. Es posible distinguir sangres limpias de sangres sucias de acuerdo con el canon del honor. En la Modernidad desde la que escribe Lope, campesinos y burgueses esgrimían el honor y el trabajo como otros tantos patrones para establecer la “limpieza de sangre”, frente a la medida tradicional asociada a la herencia genealógica.

“REGIDOR – Alguno acaso se alaba/ de la cruz que le ponéis,/ que no es de sangre tan limpia./ COMENDADOR – Y ¿ensúciola yo juntando/ la mía a la vuestra?/ REGIDOR – Cuando/es mal más tiñe que limpia.”

Las sangres sucias manchan y esa mancha se limpia con más sangre, la del pueblo: en *Fuenteovejuna* campesinos que derraman su sangre sobre la tierra, su tierra, elemento asociado con la vida y con la muerte (de la tierra nacen los alimentos y en ella se entierra a los muertos, la tierra se lee así en términos de madre, que da vida y que acoge en su regazo al hijo para dormir su sueño eterno).

El pueblo es como las mujeres, escribe su historia con su propia sangre¹⁷: no es la historia oficial. La historia de una mujer empieza con su sangre menstrual, continúa con la sangre derramada en la pérdida de la virginidad, sangre que al retirarse la aleja del ciclo reproductivo transformándola en matrona, en “sabia”. En la lectura del 69 la sangre de los campesinos será la sangre del pueblo defendiendo su libertad contra la represión: como señalamos antes ya había muertos en Uruguay, y no sólo guerrilleros, sino también como producto de enfrentamientos entre estudiantes y policías. “El gobierno se vuelve cada vez más duro, se viven los primeros enfrentamientos cruentos con la policía /.../ con la muerte de varios estudiantes. La muerte del primero de ellos, Líber Arce, sacude a la población y trescientas mil personas siguen al féretro /.../ hasta el cementerio del Buceo”, relata Mirza¹⁸.

La muerte de Mengo luego de la sesión de tortura es la principal modificación de la adaptación Larreta-Vilas, muerte que no ocurre en el original de Lope y que deviene la clave de la reescritura. Se trata de advertir a los espectadores: en el presente las cosas no terminarían bien. No se trataba de una

¹⁷ Cfr. Susan Gubar “ ‘La página en blanco’ y los problemas de la creatividad femenina” en Marina Fe (compiladora) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, FCE, 1999, pp. 188 y ss.

tragicomedia, sino de una tragedia: la adaptación fue reescrita desde la muerte, que hacía suyo el escenario montevideano.

“FRONDOSO – (...) ¿Quién mató al Comendador?/ MENGÓ – Fuenteovejuna lo hizo.

Mengo muere. Los campesinos rodean su cadáver. El llanto de sus amigos es silencioso. (...) El pueblo entero se congrega alrededor de su cadáver. Frondoso y Barrido levantan el cuerpo. Se va a iniciar la procesión. (...)”

Se celebra al “héroe” desconocido, a los “nuevos héroes”, si se quiere: obreros, estudiantes, ciudadanos anónimos que caen defendiendo la libertad, y que son acompañados, en ese sacrificio fundacional, por los restantes y tan anónimos miembros de su “milicia” popular: Tengamos en cuenta que en el final de la escena III del acto I se anticipa la muerte de Mengo en la de un labriego: *“...aparece el labriego perseguido, esta vez solo. Un soldado viene tras él. Otro le corta el paso. Al pretender huir lo matan de un lanzazo y arrastran el cuerpo fuera de escena ante la mirada espantada de los jóvenes labradores”*.

Porque infligir la muerte es su último recurso: el pueblo no mata impunemente, aunque eso a la larga le cueste su propia vida. Más bien muere por sus ideales, como Mengo, como Líber Arce, con esa ingenua alegría, con esa especial “felicidad” que parece devenir de la conciencia del deber cumplido, la que refiere uno de los Conspiradores en *Mariana Pineda* al relatar la muerte de Torrijos: *“La muerte, con ser la muerte,/ no deshojó su sonrisa”*.

Los adaptadores recurren a un artificio de raíz brechtiana – en el sentido de “teatro como instrumento de toma de conciencia”¹⁹- para traspasar las fronteras temporales y actualizar el mensaje: al empezar cada escena se exhibe un cartel donde se resumen los hechos que se representarán en la misma. En ellos llama de inmediato la atención el uso de conceptos directamente asociados al lenguaje de la militancia política de los 60, tanto como a sucesos que tendían a volverse cotidianos a medida que la represión cobraba fuerza: tirano, pueblo unido, poder popular, insurrección, tortura, cárcel, etc.

¹⁸ Roger Mirza “El Galpón...”, op. cit., p.210.

¹⁹ Anne Ubersfeld, op.cit., p.12.

Mensajes escritos que apelan a la complicidad del espectador para desentrañar un relato implícito resguardado tras los velos del lenguaje explícito que sitúa los hechos en 1476. Por ejemplo: *“Derrocado el tirano los que fueron sus vasallos celebran la libertad de Fuenteovejuna y el advenimiento del poder popular pero las fuerzas de la orden de Calatrava ocupan”* o aún *“Mientras muchos villanos han sido apresados, otros esperan a las puertas de la cárcel, pero a pesar de la tortura y la muerte, un pueblo unido nunca es derrotado”*.

Carteles que el público podía asociar fácilmente con la grafitería y los pasacalles que exhibía Montevideo; magnífica estrategia comunicacional – breve, contundente, anónima, fácilmente aprehensible por todos- que permitía eludir la censura. Así como los crímenes de Fuenteovejuna son de todos, los grafitis son escritos por las manos anónimas del pueblo. Y para valorarlos con justicia me atrevo a proponer aquello de la “irresponsabilidad sistémica” pero transformándolo en “responsabilidad sistémica”. ¿Quién los escribió? Fuenteovejuna lo hizo...

El pueblo cuenta con pocas armas y siempre menos sofisticadas que aquéllas de que dispone el tirano para la represión: *“JACINTA - ¿Tienes armas?/ (...)/ MENGO – Piedras hay, Jacinta, aquí”*. El pueblo cuenta con piedras, palos, hoces, para defender su dignidad como el campesino medieval, con las herramientas de trabajo devenidas en armas, como las filosas medialunas de esquila enastadas en una tacuara exhibidas por las montoneras criollas en tiempos de la Revolución Oriental. Vamos y venimos en la memoria colectiva. Y si ni siquiera cuenta con una piedra que lanzar al enemigo, el pueblo tendrá sus manos, las mismas con que cultiva, las mismas con que “hace” en toda la extensión de la palabra, y que pueden volverse armas si la ocasión lo requiere²⁰. Así se convoca la presencia protagónica de los trabajadores, ya perseguidos y reprimidos en aquel Uruguay del 69.

Interesa detenerse en la figura femenina central de *Fuenteovejuna*, Laurencia. Lope toma algunos elementos de las “viragos” - las mujeres como hombres, las mujeres que reúnen cualidades consideradas masculinas, como el valor, la

²⁰ Miguel Hernández exhorta en *Sentado sobre los muertos*: “Aunque te falten las armas,/ pueblo de cien mil poderes, / (...)/ castiga a quien te malhiere/ mientras que te queden puños,/ uñas, saliva(...)”, o en *Las manos*: “Las laboriosas manos de los trabajadores/ caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.”

heroicidad-, para conformar su Laurencia. Esas características se observan en el monólogo (escena II acto II) donde descalifica por cobarde al pueblo, al que asocia cualidades, oficios, vestimenta, tradicionalmente adscriptas al género femenino: *“Poneos ruecas en la cinta./ ¿Para qué os ceñís estoques?/ ¡Vive Dios, que he de trazar/ que solas mujeres cobren/ la honra de estos tiranos/ la sangre de estos traidores/ y que os han de tirar piedras,/ hilanderas, maricones,/ amujerados, cobardes,/ y que mañana os adornen / nuestras tocas y basquiñas...”*²¹

Laurencia no es una mujer común, es una virago, por lo cual es creíble el menosprecio con que se manifiesta respecto de lo femenino. En la época, el valor representaba el summum del areté masculino y eso desde la concepción romana del “vir”; valor es sinónimo de hombre, mientras que cobardía, pasividad, molicie se asocian a mujer (mollie). En el mundo trastocado de *Fuenteovejuna* los hombres no estaban respondiendo a los deberes que se desprendían de las presuntas cualidades propias de su género, se había transformado en una sociedad de cobardes incapaces de defender siquiera el honor de sus mujeres frente al tirano. Seguramente no fue casual la elección de Lope de una “virago” para generar la rebelión, pues en el Renacimiento la actuación de estas mujeres era asunto polémico y ocasionaba sonados debates. Tampoco pierde sentido en la versión uruguaya; en el Renacimiento las “mujeres masculinas” representaban “un ‘rechazo a la obediencia’, a la cultura dominante y, al igual que las antiguas Amazonas, un repudio a la domesticidad que era considerada como la condición propia de la mujer”²². En Uruguay la década del 60 había sido testigo de la participación activa de numerosas mujeres en los movimientos estudiantil y guerrillero, demostrando que las uruguayas que así lo sintieran tendrían un espacio en la concreción de la revolución, retomando un accionar que también reconoce antecedentes, algunos tan notorios como la marcha de las mujeres sobre Versalles en octubre de 1789 (apenas un par de meses después del asalto a la Bastilla), enmarcada

²¹ Este pasaje acepta una lectura crítica desde el género, que por falta de espacio no desarrollaré. Me limito a señalar que Lope refleja la desvalorización dominante en la sociedad de la época hacia la columna correspondiente a las mujeres y sus cualidades según prescribe la cosmovisión binaria. En este sentido los adaptadores, al rescatar el pasaje sin cambios, estarían legitimando la propuesta: si los uruguayos no nos rebeláramos contra el poder tiránico, seríamos percibidos como “mujeres”, es decir, cobardes, pasivos, subordinados.

²² Margaret King *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza, 1993, p.241.

en las acciones de fuerza del ciclo revolucionario francés²³: “...y yo me huelgo, medio-hombres/ por que quede sin mujeres/ esta villa honrada, y torne/ aquel siglo de amazonas,/ eterno espanto del orbe.”

Este pasaje nos permite leer un nuevo mensaje dirigido a la sociedad uruguaya: el pueblo que no lucha por su libertad será fácilmente hollado por los tiranos. ¿Se trataba, acaso, de un alerta a la sociedad uruguaya para que abandonara ese “pacifismo/pasividad” de que parecía hacer gala, fruto de una tradición de ejercicio de las mediaciones, de la negociación a la hora de solucionar los problemas? Estas vías parecían haber alcanzado un punto tal de resquebrajamiento que se revelaban inútiles en la hora, y frente a las características y al alto potencial en el ejercicio de la fuerza que ponía en juego el gobierno, acelerando “con ello el descaecimiento de los valores democráticos y la pérdida del clima de convivencia pacífica que habían caracterizado al país”²⁴, al menos desde 1904 con la derrota del caudillo Aparicio Saravia por parte de las fuerzas gubernamentales.

Se develaba así la puesta en práctica del “funcionamiento del teatro no sólo como mensaje sino como expresión-estimulación, es decir, inducción del espectador a una acción posible”²⁵, así como del rol “aglomerador”²⁶ del teatro, tan fructífero en el marco de sociedades desestabilizadas, fracturadas, como le sucedía a la sociedad uruguaya de fines de lo sesenta, a los efectos de encontrar vasos comunicantes, de religarse en pro de la recuperación de valores que le eran tan caros, v.gr. la libertad, o la democracia. “El solo hecho de poder nombrar en el escenario determinadas realidades que el control del Estado represor volvía más o menos inenunciables como ‘tiranía’, ‘dictadura’, ‘tortura’, ‘libertad’, por ejemplo (recordemos las siete palabras prohibidas desde mucho antes de la dictadura – diciembre de 1969- y la fuerte y permanente

²³ Sucesos conocidos por los uruguayos a través de la enseñanza curricular de la Historia en la Secundaria, donde siempre se otorgó un espacio preferencial al estudio de la Revolución Francesa. Vale destacar el papel de la educación en sus distintas vertientes en la conformación del público receptor de la obra. Los adaptadores son conscientes del peso de ésta en la conformación de la “polifonía” (según define Raymond Williams) cultural nacional de su contemporaneidad y apelan a ella como otra señal para “despertar” la conciencia de los espectadores.

²⁴ Benjamín Nahum et al. *El fin del Uruguay liberal*. Montevideo, EBO, 1998, p.65.

²⁵ Anne Ubersfeld, op.cit., p.33.

²⁶ “Arte fascinante por exigir una participación /.../; participación física y psíquica del comediante, participación física y psíquica del espectador /.../. Para mostrar /.../ de qué modo el psiquismo individual se enriquece con la relación colectiva, el teatro se nos presenta como un arte privilegiado de una importancia capital.” Anne Ubersfeld, op.cit., p.12.

censura sobre los medios de comunicación) se volvió una forma de transgresión que la condición colectiva del teatro socializaba /.../. En esa transgresión, por lo tanto, se producía cierta ruptura en el monopolio estatal del discurso colectivo, y al mismo tiempo en una de sus consecuencias: el aislamiento de los ciudadanos y su confinamiento al ámbito privado. /.../ El teatro se volvió, así, un espacio de comunicación alternativa /.../ frente al discurso ideológico dominante /.../ como forma de recuperación de cierta iniciativa en la construcción y reelaboración del imaginario social /.../.”²⁷

Según la crítica Isabel Gilbert, la puesta de *Fuenteovejuna* en 1969, con motivo de festejar los 20 años de El Galpón, implicó “una lección ético-política tan condigna de la postura rectora de El Galpón en su quehacer teatral como candente en su proyección actual y de futuro”²⁸

III. “...no le damos conclusión. ¿Acaso la tuvo nunca?”

Coincidiendo con Anne Ubersfeld en que el teatro no genera sólo el despertar de los fantasmas, sino que “produce también el despertar de la conciencia”²⁹, y con Roger Mirza en que “como fenómeno de participación colectiva, el teatro es también práctica social” y de que supone a partir del texto y del montaje “una nueva producción de sentido, una nueva creación”³⁰, intenté una lectura en clave histórica que resultara un aporte en el complejo proceso de explicar circunstancias de nuestra historia rioplatense reciente -que más parecen esos goyescos monstruos que producen los sueños de la razón-, recurriendo, para valorizarla, a la decodificación del discurso teatral. Circunstancias marcadas por la opresión, la injusticia, la violencia, la práctica despótica del poder, las que, según hemos observado, no son propias de un momento, sino que aparecen y reaparecen aquí y allá en el transcurso de la historia, en viejos y en nuevos continentes, sin importar la anchura de océanos y mares.

Titulé cada segmento de la ponencia con conceptos claves a propósito de vincular la obra original y la versión Larreta-Vilas con los aspectos estudiados

²⁷ Roger Mirza “Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral” en Hugo Achúgar et al. *Uruguay: cuentas pendientes. Dictaduras, memorias y desmemorias*. Montevideo, Trilce, 1995, p. 126.

²⁸ Isabel Gilbert op.cit., p.1.

²⁹ Anne Ubersfeld, op.cit., p.41.

³⁰ Idem, p.121.

en el corpus. En primer lugar, valorar la dramaturgia, en tanto sistema teatral pero también en tanto sistema espectacular, como fuente particularmente rica para el estudio de la historia, por su habilidad para reflejar o nutrirse del acontecer histórico.

En segundo lugar, destacar el papel fundamental del teatro como “espacio” de comunión en momentos conflictivos para las sociedades receptoras generando especiales hechos históricos o proporcionando indicios del surgimiento de los mismos: el “no” al que refiere *Fuenteovejuna* se concretó en la historia uruguaya en el plebiscito del año 1980, cuando en plena dictadura la ciudadanía se animó a decir NO a la propuesta de institucionalización del régimen militar a través de una Constitución plebiscitada en aquella instancia.

Finalmente, reconocer la imposibilidad de “concluir”. Las paredes que limitan, que separan, que dividen o incluso las que protegen, están siempre en construcción y siempre son pasibles de derrumbamiento. Los puentes que unen, que vinculan, que comunican, que permiten llegar, pero también partir, afortunadamente también. Ya se trate de recuperar la libertad, de encontrar la verdad, esto es, “haciendo historia”, el desafío y la pelea son permanentes: “*hay que ganarla(s) día a día*” y “*el precio es nuestra porfía*”, según reza un parlamento de *Fuenteovejuna*. A veces, como en el caso presentado, confluyen puentes y paredes, pero no desaparece la porfía, al contrario, llegamos las y los historiadores intentando explicar. Es imposible concluir. Así lo manifiestan Larreta y Vilas en el Epílogo de su puesta: “*Aquí señores se trunca/ nuestra representación/ no le damos conclusión./ ¿Acaso la tuvo nunca?/ No mientras quede en la tierra/ un solo poder injusto/ un solo pueblo robusto/ dispuesto a darle la guerra./ La historia no se congela; no hay nada definitivo./ El tirano sigue vivo;/ la injusticia siempre vela./ La libertad no se hereda/ hay que ganarla día a día (...)*”.

Bibliografía:

Clara Aldrichi *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo, Trilce, 2001

Margaret King *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza, 1993

Juan Carlos Legido *El Teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes. 1886-1967*. Montevideo, Tauro, 1968.

Martha Machado Ferrer – Carlos Fagúndez Ramos *Los Años Duros. Cronología documentada (1964-1973)*. Montevideo, Monte Sexto, 1987.

Roger Mirza “Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral” en Hugo Achúgar et alter *Uruguay: cuentas pendientes. Dictaduras, memorias y desmemorias*. Montevideo, Trilce, 1995.

Benjamín Nahum *El fin del Uruguay liberal*. Montevideo, EBO, 1998.

Victoria Sau. *Diccionario Ideológico Feminista*. Barcelona, Icaria, 1990.

Anne Ubersfeld *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra–Universidad de Murcia, 1993

Ruben Yáñez “La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis” en Saúl Sosnowski (comp.) *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo, Universidad de Maryland-EBO, 1987.