J. ENRIQUE DUARTE Y KAMIL SERUGA (EDS.)

REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN EL TEATRO ESPAÑOL (SIGLOS XX Y XXI)

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2020

J. ENRIQUE DUARTE Y KAMIL SERUGA (EDS.)

REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN EL TEATRO ESPAÑOL (SIGLOS XX Y XXI)

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)
Colección «Peregrina», 7

Consejo editor:

Director: Victoriano Roncero (State University of New York-SUNY at Stony Brook, Estados Unidos)
Subdirector: Abraham Madroñal (CSIC-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, España)
Secretario: Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

Consejo asesor:

Wolfram Aichinger (Universität Wien, Austria)
Tapsir Ba (Université Cheikh Anta Diop, Senegal)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Enrica Cancelliere (Università degli Studi di Palermo, Italia)
Pierre Civil (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Ruth Fine (The Hebrew University-Jerusalem, Israel)
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra, Portugal)
Vibha Maurya (University of Delhi, India)
Rosa Perelmuter (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Gonzalo Pontón (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona, España / Real Academia Española, España)
Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Christoph Strosetzki (Universität Münster, Alemania)
Hélène Tropé (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid, España)
Edwin Williamson (University of Oxford, Reino Unido)

Impresión: Ulzama Digital.
© De los editores

ISBN: 978-1-938795-80-0
Depósito Legal: M-12557-2020
New York, IDEA/IGAS, 2020

EL «NO LUGAR» EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE LA ZARANDA: *LA PUERTA ESTRECHA*

Eva Romero Molina
Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)

La puerta estrecha[1] nos presenta un lupanar, como espacio de referente real, por el que deambulan una serie de personajes. Estos personajes que lo habitan son don Saturno, la Pájara, la Calaca, el Jarabe y la Chancla. Don Saturno regenta el lupanar y sus preocupaciones son no levantar sospechas sobre su actividad y recibir puntalmente el pago por el hospedaje; la Pájara, que dará cobijo de manera interesada a la Calaca a su llegada al lupanar y la introducirá en el oficio que no es otro que el de la prostitución; pero, que dado el estado de salud en que llega la Calaca no podrá ejercerla, pasando entonces a la mendicidad; por otro lado, la Calaca siempre tendrá el apoyo de el Jarabe, borrachín ciego, que la protege en la medida que puede y la guiará en su postrero viaje; el último personaje que habita en el lupanar será la Chancla, sirvienta de la posada inmunda, que será quien descubra el cuerpo sin vida de la Calaca tras su Vía Crucis en la posada del mundo. Este lupanar estará lleno de significado pues se proyecta como la posada de los pecados y de los vicios del hombre en su devenir terrenal, pero que alegóricamente, en su significado más trascendental, nos conduce a la última posada en

[1] Calonge, 2004. La obra fue estrenada en el Duke Theater de Nueva York el 29 de junio de 2000, bajo la dirección de Paco de La Zaranda.

la que el hombre pernoctará, esto es, su última estación tras la muerte, el purgatorio, planteando, de este modo, un sistema trabado de metáforas[2] que influirá directamente en la proyección espacial.

Este proceso alegórico y metafórico además del juego espacial y objetual hace que nos planteemos las siguientes cuestiones: ¿en qué medida soporta la producción de La Zaranda una construcción Barroca?, ¿cuáles son los elementos que conforman la estructura? y, sobre todo, ¿cómo se plantea el juego escénico y objetual que permiten al espectador pasar de un espacio a otro?

Imitación y acción van de la mano en la poética aristotélica. Imitación de las acciones humanas. Todavía hoy se entiende el teatro como drama (δραν: hacer) y como imitación; este hecho hace que la acción mimética implique una forma estética dependiente de una realidad extra-escénica —comportamientos, actitudes, convenciones sociales— en la que se apoya y de la que es referente. El fin último, es que tanto drama como representación aseguren un contenido ya asumido por el espectador, y cuyo significado sea una síntesis tanto de las convenciones sociales como teatrales. De esta suerte, se plantea una ideología como discurso evidente de lo ya conocido, que asume este rol de ilusión referencial y de garante de la autenticidad realista.

Por ende, podemos establecer una relación de igualdad entre los monomios escena / extra-escena, en el que lo racional se equipararía al afán mimético de toda acción[3]. Ahora bien, qué sucede cuando en ese afán por la mímesis, lo imitado no se centra en la relevancia del ser individual en la sociedad, no existe ese doble[4] donde pueda asirse la acción representada, sino que se expone una acción que explore lo irracional,

[2] Arellano, 2005, p.692.

[3] La definición propuesta por Patrice Pavis (1998, p. 20-24) sobre la noción de acción plantea la «serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes»; «el conjunto de procesos». Entendemos aquí, «proceso» como acontecimientos que en su desarrollo tienen un carácter dialéctico con su imperecedero movimiento y su dependencia con hechos anteriores o fortuitos. Esto supone una noción de acción directamente ligada al drama como género, en el que sus elementos constitutivos —el diálogo cargado de tensión y repleto de decisiones; el sujeto, que establece su realidad a través de las relaciones interpersonales y el presente absoluto— crearán la serie de acontecimientos y, por tanto, el conjunto de procesos causales y verosímiles.

[4] Artaud, 1999.

lo inefable. Entramos de lleno en los movimientos de vanguardia o en un teatro de carácter posdramático.

El teatro de vanguardias, y muy especialmente el *Stationendrama* de Strindberg abre la puerta de los «ismos», y plantea un giro hacia el interior, una introspección cuya mirada focaliza el idealismo frente al materialismo, suponiendo una ruptura formal y estructural del modelo dramático —acción clásica— que hasta entonces había servido como base para el drama realista. Este importante paso, establece un esquema estático[5] y con él los primeros elementos anti-dramáticos. En consecuencia, algunas formas abandonan los recursos constructivos del suspenso que va en aumento, de la acción y de la imitación, rechazando la idea clásica de un tiempo inexorable que avanza hacia delante y de modo lineal en beneficio de la creación de imágenes, nuevos lugares y una atemporalidad. No obstante, la evolución hacia estos elementos rupturistas es lenta y nos encontramos con determinados géneros y estilos en los que, como bien definió Peter Szondi[6], se produce una crisis del drama cuando alguno de estos elementos desaparece total o parcialmente, pero se mantiene la dialéctica como elemento racional; pero, si esta relación interpersonal y el aquí y el ahora son los fundamentos del drama, en qué medida soporta este la renuncia de la vida presente en pro del recuerdo del personaje o en pro de un suceso o una situación inefable. Efectivamente estas formas dramáticas en las que se produce alguna desviación con respecto a las características específicas de la acción clásica, no renuncian a la acción —sucesión de acontecimientos— ni al diálogo, pero si al 'aquí y al ahora', presentando espacios no definidos y un tiempo ucrónico y acrónico que comportará diferencias formales y estructurales en la construcción dramática.

Estas diferencias harán que determinados dramaturgos fijen su mirada y recuperen elementos de la técnica y estructura teatralistas del teatro del Barroco español[7] como elemento rupturista y, más concretamente se produzca una adecuación del género sacramental[8]; en este ámbito destaca la compañía que nos ocupa, La Zaranda, pues de manera intencionada su teatro gira entorno a la alegoría y a la expresión de lo sagra-

5 Lehmann, 2013, p. 101.

6 Szondi, 2011.

7 Durán y González Echevarría, 1976, pp. 77-81.

8 Baste recordar los intentos de recuperación del género sacramental por parte de la Generación del 27.

do, de lo ritual y centra sus producciones en el dogma de la Redención, con lo que su basamento principal estará en la liturgia y en el dogma; enfocado, no tanto, a una intención didáctica y dogmática, como sí a una exposición trágica de los paradigmas de comportamiento humano.

Es importante destacar la relevancia que han tenido a lo largo de la historia del teatro preceptos clásicos como los expuestos en la *Poética* de Aristóteles y en *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega para entender el posterior abandono de los mismos en el Barroco. Ambas poéticas se presentan como fundamentales y vértices imprescindibles a la hora del estudio de la acción y la verosimilitud, por un lado; y de la inacción y la inverosimilitud, por otro, que innegablemente condicionan todos los estamentos de la obra dramática, entre ellos el espacio teatral.

La importancia de estos planteamientos radica en el peso que han tenido y que siguen teniendo en la creación dramatúrgica de estructura clásica; así, como en la importancia a la hora de establecer en qué forma se dio una ruptura con respecto a dichos preceptos en la dramaturgia barroca.

Si Aristóteles plantea como requisito de la tragedia la imitación de una acción seria, el teatro barroco español establecerá la mezcla tragicómica por ser esta un reflejo más fidedigno de la realidad española y, además, optará por una ruptura espacio-temporal. Sin embargo, si Lope de Vega justifica su ruptura con la dramaturgia aristotélica a favor de la verosimilitud, Calderón de la Barca justificará dicha ruptura en pro de la inverosimilitud de sus autos sacramentales por estar esta al servicio del asunto y argumento del auto, pues el dogma de la Redención sólo existe como idea, por lo que no participa de una experiencia tangible[9].

La acción en el auto se escapa, de manera intencionada, a todos los preceptos establecidos por la dramaturgia clásica; la negligencia la comete fundamentalmente el asunto y argumento, es decir, la idea —la tesis— puesto que está basada en la materialización del dogma de la redención a través de la utilización de un sistema de metáforas trabadas. La resultante será la falta de unidad, la artificialidad, la repetición de tipos y situaciones, y los anacronismos.

La Zaranda se suma a esta renuncia verosímil, pues esta artificialidad le permitirá explorar además de la estructura alegórica, técnicas posdramáticas, acercándose especialmente a la estética grotesca. Lo grotesco le proporciona la deformación significante de una forma reconocida, y

[9] Parker, 1983, pp. 47-51.

Eusebio Calonge concibe la creación dramatúrgica en una sumatoria de la estética y técnica barroca con la grotesca, pues le permite alternar lo cómico y bufo con lo deformado y horrible, otorgándole, de este modo, a sus creaciones una visión tragicómica de la existencia humana.

Del mismo modo, esta artificialidad permitirá la creación de un espacio único; pero que, sin embargo, tendrá la capacidad de transformarse en espacios contiguos que remiten de forma sucesiva —y en este orden— a un espacio real, un espacio metafórico y un espacio abstracto. Esta espacio-temporalidad está ligada al dogma de la redención planteando una correlación con las tres fases del viaje del hombre: su estancia en un espacio terrenal, su estancia en el purgatorio y su estancia definitiva en el reino de los cielos, la vida eterna.

Debemos sumar también a esto que, por norma general, el auto propone una materia argumental extraída de parábolas, pasajes bíblicos, historias míticas, etc., y unos personajes cuya función es personificar ideas; por lo que estos serán provistos de elementos que los identifiquen con las virtudes y los vicios, el bien y el mal, la salvación y la perdición.

Asunto y argumento funcionan como sistema de metáforas enlazadas que permiten profundizar en el aspecto material y sensible de las formas; prueba de todo ello, es cómo cada personaje, además de su aspecto material, referirá sensiblemente a una idea que ayude a acercar al espectador al dogma. De igual manera, los personajes de Eusebio Calonge encarnarán roles sociales a través de su propia denominación —el Jarabe, recibirá este nombre por ser el alcohol su único jarabe, representando así su condición de borracho; la Calaca, cuyo término remite al esqueleto humano será la moribunda; la Pájara, la astucia, etc.— y será el juego dialéctico de los personajes el que aumente la incidencia y exposición de los dos conceptos: un plano que alude a un referente real y otro, que refiere plano trascendental, o como expone el propio autor cuando dice que los personajes deben hacer transitar por la tríada «evocación, imaginación, revelación»[10].

Sumado a esta abstracción y personificación, los espacios en el auto y en la dramaturgia de La Zaranda cumplirán idéntica función, la de remitir a una doble lectura, de cada uno de los espacios, cada uno de los personajes, cada una de las acciones y a cada uno de los tiempos planteando un acompleja estructura que requiere descodificación.

[10] Calonge, 2018, p. 18.

Desde luego, el espacio es un elemento determinante del texto dramático, ya que es uno de los pocos elementos, quizá el único, que desempeña una función narrativa. Es, por tanto, un espacio acotado que los espectadores observan y donde físicamente están unos actores-personajes que interactúan con el espacio.

A través de esta mirada, el espectador conocerá las circunstancias ambientales de los personajes, el medio en el que actúan.

La configuración del espacio para la representación tiene en cuenta las acotaciones propuestas por el autor dramático, así, como las acotaciones implícitas en el discurso de los personajes. El resultado es que el espacio escénico queda configurado a través de la comunicación verbal (diálogo) y no verbal (acotaciones).

Ubersfeld plantea el estudio de los ejes sintagmáticos y paradigmáticos[11] en su reflexión sobre espacio y lingüística. De especial interés nos parece este breve apartado de la semióloga francesa, basado en el estudio de Gérard Genette de la espacialidad del lenguaje, en el que se asume el lenguaje en un eje sintagmático (horizontal) por la sucesión lineal del discurso; pero, a su vez, esta espacialización es la que permite que del eje sintagmático puedan sustituirse y / o reforzarse términos de dicho eje. Cuando se produce sustitución o refuerzo se hace a través de conjuntos paradigmáticos (eje vertical) que nos remitirán a un significado similar, pero enriquecido, ya que se adecua necesariamente al código escénico que necesita del movimiento, de la voz, de la gestualidad, de lo objetual, etcétera. Este eje paradigmático, denominado también como vertical o de apilamiento, es el que establece la diferencia entre la palabra escrita y la palabra hablada —representada—, por lo que en la representación cobra especial interés el espacio y todo lo objetual, que acumula la superposición de códigos no verbales y verbales que se dan en un mismo espacio-tiempo. El director de escena, organizará y creará nuevos paradigmas que se correspondan con la significación textual.

Es obvio, que el teatro tiene una serie de características discursivas que están condicionadas por el espacio y el tiempo. También, que a nivel temporal la duración de la representación ha variado a lo largo de la historia del teatro por las convenciones teatrales y sociales. De tal manera, el teatro, o mejor dicho el dramaturgo, siempre ha tenido en cuenta la disposición espacio-temporal del lugar de representación. Este hecho relevante ha contribuido a la creación de un diálogo teatral que

[11] Ubersfeld, 1998, p. 113.

se caracteriza por ser un discurso intenso, claro, conciso y, sobre todo, plurisignificativo. La concreción, característica principal del discurso, hace que el dramaturgo cree espacios virtuales —espacios latentes[12]— que son presentados como contiguos a la escena, pero que el espectador por la intensidad de los acontecimientos que se producen en ellos podrá recrear[13]. A esto contribuye la explotación de los deícticos en el diálogo cuya función será la de crear ese espacio virtual. La inmaterialidad de este espacio pone en funcionamiento la entelequia del espectador, superando los límites de la escena y, por tanto, procurando un espacio con innumerables posibilidades.

Se juega, pues, con un espacio patente que se relaciona directamente con la materialidad real que el espectador conoce, pero a su vez, se alude un espacio latente cuya función será la mostración de un espacio metafórico y abstracto cuya intención es conectar al espectador con su yo sagrado[14]. Ni que decir tiene, que todo el aparataje escénico referente al auto intenta hacer patente los espacios latentes, pues la dramaturgia del barroco muestra en escena los acontecimientos más importantes de la trama, pero necesita de mecanismos que le permitan hacer visible lo invisible. Este hecho ha sido el causante de que la crítica siempre haya debatido sobre la existencia o inexistencia espacial en los autos sacramentales.

La plurisignificación de espacio y de tiempo tiene como propósito una doble lectura pues, aunque el espacio en el auto esté prefijado, siempre remitirá a un segundo espacio místico que, a su vez, es apoyado por los espacios latentes. Por este motivo, Ignacio Arellano[15] clasifica en dos categorías la creación de espacios en el auto, denominando «espacios argumentales» a aquellos que son demandados por el *argumento* del texto —relación espacio-trama— y «espacios codificados» a los que remiten a espacios latentes y que tienen una conexión con la raigambre simbólica y exegética. Estos espacios codificados se desarrollarán a través de la acumulación de elementos objetuales en la escena.

El espacio dramático, hemos de aclarar, por muy mimético que se nos ofrezca, siempre presentará elementos que nos conduzcan a un co-

12 García, 2003, p.137.

13 Bobes, 1997, p. 398.

14 Eliade, 1998, pp. 21-22: «Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta, no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio sino también la revelación de una realidad absoluta».

15 Arellano, 2001, p. 157.

nocimiento simbólico, es decir, que se planteará con una significación primaria y otra secundaria. Esto, que como exponemos es algo común, el auto lo explora y se sirve de ello para mostrarnos una doble y triple significación en el que el dogma de la fe es referido, conectando lo terrenal con un universo espiritual.

Pero, ¿qué elementos hacen que sea posible esta doble lectura en la dramaturgia de La Zaranda? Eusebio Calonge planteará el encaje de argumentos relacionados con el mito como elemento que lo acerca a lo ritual y lo sagrado, y también profundizará en el material literario tradicional funcionado esto como nexo para conectar las raíces del hombre con su yo más sagrado, con el propósito de revelar la verdad interior del ser[16]. Mito y tradición le posibilita un planteamiento de lo cotidiano desde la trascendencia de las acciones. De la misma manera, utilizará, sobre todo en sus últimas producciones, material argumental que reflexiona sobre problemas de la sociedad actual, tales como la inmigración, la globalización, el capitalismo, etc., que conducen a la humanidad a una pérdida de valores. En esta actualización, se percibirá una modificación en la creación de espacios y en los materiales que lo conforman: de la utilización de la madera y las telas, se pasará al aluminio y al cable, entre otros materiales.

La dramaturgia de Eusebio Calonge que como decíamos cumple con el constructo Barroco de asunto y argumento, renuncia a la verosimilitud del drama y propone para acercar al público a la noción de eternidad una alteración del tiempo, creando una lectura trascendental y plurisignificativa de los objetos y el espacio: «una silla desfondada ya contiene su ausencia»[17]. Un lugar donde sus personajes abandonados y derrotados por el paso del tiempo se ven sumidos a una repetición cíclica de su existencia, planteando un juego dramático de reconocimiento del espacio y del tiempo. Únicamente cuando los personajes toman conciencia del fin de sus días, intuyen la existencia del «no lugar», del purgatorio, y descubren su estado escatológico.

Los espacios creados en *La puerta estrecha* proponen tres niveles unidos a tres temporalidades. De este modo, en el primer nivel nos encontramos con un espacio real y reconocible, el lupanar; en segundo, un espacio metafórico que se materializa en la imagen simbólica que de

16 Calonge, 2012, p. 39.
17 Calonge, 2012, p. 55.

este lugar exponen las escrituras y, por último, un espacio abstracto que remite al dogma redentor.

La casa, la hostería, la posada en la Biblia parece hacer referencia a la construcción de una casa, de una dinastía. Una «casa de Dios»[18] era un lugar de adoración, denominándose de tal forma a la comunidad cristina. Pero este valor positivo se contrapone a uno negativo utilizando idéntico espacio, el lupanar o «mesón del mundo», pues este dará cobijo a la tentación y a todos los males terrenales. Este espacio referencial en su configuración dramatúrgica expone varios niveles, concretamente tres: un nivel temporal diegético, latente[19] y supratemporal. Es la alteración temporal la que le da valor al espacio y la que dota de sentido a los objetos en la escena. En consecuencia, el valor referencial de lupanar, se lo dará la fábula diegética, la alteración en el orden cronológico en la sucesión de los acontecimientos favorecerá la lectura metafórica del espacio como posada del mundo, y la superposición temporal o supratemporal convierte ese mismo lupanar en un espacio abstracto, el purgatorio —último lugar al que se va tras muerte— en el que los personajes serán juzgados para salir de dicha posada al descanso eterno o a las penas.

En los autos eran los palacios construidos sobre el viento, los que simbolizaban su fragilidad[20] terrenal. La posada que nos ocupa remite, en cierto modo, a esa quebradiza construcción. Justamente se nos presenta como una posada de «pinas» escaleras —ya en la en la primera acotación de la obra— a la vez que se hace referencia a su condición laberíntica a través de la metáfora utilizada, Dédalo. Este laberíntico y elevado espacio será recorrido una y otra vez por los personajes en su ir y venir:

> *Dédalo de derrengadas y pinas escaleras. Algunas conducen a puertas astilladas, otras dan al vacío que presagia el solar o la escombrera*[21].

Nótese como la acotación vuelve a indicarnos tres espacialidades y una doble temporalidad que «presagia» un tercer tiempo: un tiempo eterno. Nos detenemos aquí.

El término «escaleras» llevará a los personajes por diversos caminos: uno que conducen a «puertas astilladas» y que remite a un tiempo y a

[18] *Marcos*, 2,26.
[19] García, 1991.
[20] Arellano, pp. 179-180.
[21] Calonge, 2004, p. 25.

un referente real; otro a la «escombrera»[22] término metafórico que hace referencia directa al Monte Gólgota o Calvario que se encontraba por la parte de fuera de la segunda muralla de Jerusalén y que había servido de cantera; y, por último, otro que conduce al «vacío» referencia abstracta y supratemporal que refiere la vida eterna.

Este laberíntico espacio expresa la vanidad de las ambiciones humanas y, como tal, está relacionado con el motivo del viaje, símbolo de la vida terrenal y la elección de las distintas sendas:

> *Bajando por unas escaleras y subiendo por otras*[23].

Las indicaciones que aluden a subir y a descender en la obra dramática son innumerables y procuran un juego escénico que pone en valor los tres niveles escenográficos creados: cielo, tierra e infiernos.

La estructura espacio-temporal de la obra también soporta el hilo argumental del texto dramático que no es otro que un recorrido por las dificultades de la vida de nuestra protagonista, la Calaca —prostituta sin papeles— que ante la desesperación se refugia en un lupanar con la única esperanza puesta en sus recuerdos y en sus sueños como único recurso de supervivencia. A través de esta penosa vida se estructurarán los paralelismos existentes entre la Calaca y Jesucristo, exponiéndose las estaciones más significativas del Vía Crucis, desde la aprehensión hasta crucifixión en claro símil con las dificultades del viaje terrenal.

En este punto, es necesario que nos detengamos en los espacios ausentes que funcionan como espacios virtuales y que son presentados como contiguos a la escena, por su capacidad de evocación y de recreación. De este modo, su funcionalidad es mostrarnos los sueños de nuestra protagonista; sueños, devastados por las miserias del ser. Estos espacios son: el manantial, el mar y el barco entre otros.

La añoranza del personaje de esos momentos en los que no existía la vacilación y la certidumbre era plena son rememorados por la Calaca a través del manantial que se ha consignado tradicionalmente, junto con la fuente, como símbolo de la vida eterna[24], de la gracia divina. Igualmente, como elemento simbólico capaz de atravesar los escollos del mundo y del mal, encontramos el motivo del barco, de la nave.

[22] Nos gustaría plantear la definición que en su tercera acepción establece la RAE. «Escombrera, ripio de la saca y labra de las piedras de una cantera».

[23] Calonge, 2004, p. 26.

[24] Browning, 1998, p. 193.

La Calaca […] enterrando la sangre que un día sentí hervir bajo mi sangre, el brote de vida caliente que como un manantial se abría en mí[25].

El barco o nave son elementos que engloban y representan a la Iglesia, a la comunidad. Esta relación queda establecida no sólo a través de la imagen más conocida, el arca de Noé, sino que encontramos dentro de la tradición más naves, como la de Pedro el pescador. De la misma manera, la liturgia de la Misa durante casi cuatrocientos años se celebró de espaldas al pueblo, el motivo, que la Iglesia representaba la nave y, en este caso, era conducida por el sacerdote. El simbolismo del diluvio utiliza el arca de Noé como prototipo de la Iglesia, concebida como nave portadora de la vida[26] botada sobre las aguas del tiempo. El mar, sin embargo, representará el sufrimiento y las calamidades de la vida terrenal, mientras que el agua contenida en pila o barreño —se denominaba «mar de fundición o mar de bronce»— significará la limpieza y la purificación[27], pero también podría ser un símbolo de las aguas del océano sometidas al poder de Dios (*Génesis,* 1,2).

La Calaca a punto de morir en un mísero cuartucho de baño recuerda sus ilusiones y lo hace a través del motivo del barco y del mar, así el personaje expone:

La Calaca Dicen que antes llegaban hasta aquí los barcos. […] Barcos que cuando se acercaban eran tan grandes que casi no cabía en los ojos. Barcos cargados de todo tipo de maravillas […] Ahora sólo pasan a lo lejos, […] Pasan y nunca llegan. Dejando sólo las ganas de irse con ellos a perderse detrás del horizonte[28].

En este fragmento la connotación de la nave pasa del valor positivo a negativo, pues el barco que refiere simboliza las tentaciones mundanas y muestra el entendimiento tardío de la Calaca de que estas tentaciones sólo conllevan el sufrimiento, por eso acaba nuestra protagonista su deseo de «perderse detrás el horizonte». Si embargo, el mar aparece como elemento redentor, como elemento de bautismo y de comunión. De este modo encontramos:

25 Calonge, 2004, p. 67.
26 Browning, 1998, p. 330.
27 Browning, 1998, p. 296.
28 Calonge, 2004, p. 71.

La Calaca Con cuanto menos peso mejor, ya abandoné los recuerdos […]Ahora sé que los barcos no venían a donde venían mis ilusiones. Que no puede ser la tierra prometida aquella en la que no tenemos ni tierra para pudrirnos. ¡Si pudiera volver al mar, aunque solo fuera para mojarme los pies un momento, sólo un momento, antes de que me lleve Dios o el demonio, al cielo o al fuego![29]

Tras este soliloquio la Calaca quedará muerta y con los ojos abiertos.

Además de estos espacios ausentes existen otros elementos que sí son susceptibles de estar presentes en la representación y que, de igual forma, serán configurados para tener una doble significación. Nos referimos al objeto teatral. Normalmente estos suelen ser referidos en el texto, pero con independencia de esto, el valor del objeto es cambiante; significa esto, que obtendrán un valor por estar ahí y que a través del juego escénico se les procurarán nuevos valores y significados.

El valor de los objetos para la creación de espacios escénicos funciona igualmente de forma retórica, y el papel retórico más usual del objeto es el de ser metonimia de una realidad referencial[30].

La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonímicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización en *La puerta estrecha*. La función utilitaria de «la puerta» se transforma en metáfora del paso de la vida a la muerte, siendo este concepto, el peregrinar del hombre en el mundo, lo que refleja tanto el título de esta obra[31] como al epígrafe que la abre: «*La vida es una noche en una mala posada*»[32]. De este modo, el evangelio de Mateo al hablar de la puerta angosta señala las condiciones exigidas para entrar en el Reino de Dios, y este camino será costoso, pero procurará la vida eterna después de la muerte. La parábola de los dos caminos está presente en toda la pieza y toma su representación en esas puertas que se abren y cierran, y en los diferentes caminos por los que transitan los personajes, en ese subir y bajar escaleras. Así, el epígrafe de santa Teresa, consigna la pena del alma en ese desventurado hospedaje al que fue lanzada la Calaca por la mala elección del camino, y en un proceso de resemanti-

[29] Calonge, 2004, p. 92.

[30] Ubersfeld, 1998, pp. 140-141.

[31] *Mateo*, 7, 13-14.

[32] Santa Teresa de Jesús en *Camino de perfección*, cap. 40, 9, expone cómo procurando siempre andar en amor y temor de Dios, iremos seguras entre tantas tentaciones.

zación la puerta de ser «un vano rectangular abierto en una pared» pasa a convertirse, con el juego escénico, en el ataúd que portará el cuerpo de la Calaca.

> *Levantan la puerta, y la cargan con la difunta. Bajan con torpe solemnidad la puerta en andas, reposándola en el suelo*[33].

De igual manera, el juego escénico convertirá la escobilla de la letrina en el hiposo con el que se esparcirá el agua bendita tras la muerte de la Calaca. El, *Officium Defunctorum*[34], subtítulo de lo obra, tendrá su mostración y representación en la escena a través de este objeto.

> *Queda la puerta haciendo las veces de ataúd, entreabierta por el bulto del cuerpo. La Chancla le da a la escobilla con la que riega tratamiento de hisopo*[35].

El juego objetual, permite el uso utilitario de la polvera para exponer un tiempo regresivo en la obra. Adviértase como este objeto en su accidentada manipulación esparce una nube que transporta al lector a un tiempo pasado en el que se le brinda la oportunidad de conocer al personaje principal.

> *Unos pasos preceden una sombra. Se le escapa con susto la polvera de entre las manos a don Saturno. Al caer abajo expende una nubecilla que deja flotando un hálito sobrenatural. Envuelve a la recién llegada, macilenta y cadavérica, que viene lastrada con un maletón del que tira con el cansancio de un éxodo infinito*[36].

Queda expuesto que los distintos espacios constituidos en *La puerta estrecha* son reconocibles por el espectador a través de la manipulación temporal de la obra, así como por el uso de la metáfora y la resemantización de lo objetual.

Todos estos recursos están relacionados y condicionados por una estructura dramática que fija su mirada en el Barroco; esto supone el uso de la técnica alegórica que, sumado a la utilización de fuentes tradi-

[33] Calonge, 2004, p. 35.

[34] Acto litúrgico de la misa de difuntos que se ofrece para alma de los que atraviesan esta purificación o situación transitoria de aquellos que mueren en la gracia de Dios, pero imperfectamente purificados por pecados veniales o por la pena de daño, pero que a medida que van alcanzando la visión de Dios y la felicidad de la gloria, encontrarán la vida eterna, con el apoyo en el sufragio y las oraciones por parte de los que aún peregrinan en la tierra.

[35] Calonge, 2004, p. 37.

[36] Calonge, 2004, p. 50.

cionales, religiosas y literarias, permiten una doble lectura que favorece la creación de espacios contiguos y simultáneos.

Con todo lo expuesto, podemos establecer que esta obra teatral hace que título, subtítulo y epígrafe nos remitan a un espacio real, alegórico y abstracto a un mismo tiempo, convirtiéndose así el espacio creado en *La puerta estrecha* en el tropo fundamental de esta pieza dramática que manifiesta el contenido redentor defendido por *La Zaranda*.

La complejidad y el entramado de cada uno de los elementos que componen la pieza dramática pone de manifiesto la técnica, riqueza y diversidad artística de la que hace gala Eusebio Calonge, erigiéndose como uno de los mejores dramaturgos-poetas de la escena actual española.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 2005.

Arellano, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.

Aristóteles, *Poética,* Valencia, Tilde, 2002.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Edhasa, 1999.

Bobes Naves, María Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco / Libros, 1997.

Calonge, Eugenio, *La puerta estrecha*, Hondarribia, Ed. Hiru, 2004.

Calonge, Eugenio, *Orientaciones en el desierto*, Bilbao, Ed Artezblai, 2012.

Calonge, Eugenio, *Teoría y práctica de lo incierto*, Madrid, La pajarita de papel, 2018.

Durán, Manuel y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.

García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.

García Barrientos, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, csic, 1991.

Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, Fráncfort, Cendeac, 2013.

Parker, Alexander Austin, *El auto sacramental de Calderón*, Madrid, Ariel. 1983.

Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Buenos Aries, Paidós, 2002.

Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950); Tentativa de lo trágico*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2011.

Teresa de Jesús, santa, *Camino de perfección*, Burgos, Monte Carmelo, 2003.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

Colección Peregrina

Este libro nace con el objetivo de ofrecer algunos estudios sobre la ciudad en manifestaciones teatrales de los siglos XX y XXI, un espacio urbano que ha evolucionado muchísimo en estos siglos. Parece productivo dedicar un volumen a analizar la ciudad como un espacio dramático, ya que este espacio urbano es una de las más importantes localizaciones en el teatro contemporáneo, mostrando un abanico muy amplio de temas y perspectivas: la ciudad como lugar de vida en diferentes épocas, la ciudad con sus lugares y sus «no-lugares», la particular visión que de la ciudad presentan los dramaturgos contemporáneos, las diferencias de las urbes reflejadas en la acción dramática... Los artículos recogidos en este volumen muestran cómo ha evolucionado el escenario urbano a lo largo de las manifestaciones dramáticas de estos siglos de la misma forma que han cambiado nuestras ciudades: desde el entrañable espacio costumbrista hasta la invivible distopía moderna.

J. Enrique Duarte, Profesor Titular acreditado, es investigador del GRISO. Su interés se centra en el teatro del Siglo de Oro (Calderón, Tirso, Bances Candamo...), habiendo publicado numerosas ediciones de comedias y autos sacramentales. Es Secretario de *La Perinola. Revista de investigación quevediana* y de su colección de «Anejos».

Kamil Seruga es doctor en Humanidades por la Universidad de Varsovia. Sus principales líneas de investigación abarcan la relación entre el texto dramático y la puesta en escena, la textualidad en el teatro y las obras teatrales de autores noveles españoles. Es autor de artículos que versan, entre otros, sobre la dramaturgia actual y sobre los textos dramáticos de la Edad de Plata española.

Universidad de Navarra | GRISO

IDEA instituto de estudios auriseculares

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares