

Cervantes racial: humanidad, identidad y libertad a la luz de un reparto diverso

Rebeca Rubio
(University of California, Davis)

Los personajes negros han formado parte de las piezas teatrales desde los orígenes del teatro en la península ibérica. Así lo reconoce Miguel de Cervantes en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* cuando nombra los entremeses “de negra” (Cervantes 2001, 53). La presencia de personajes negros informa de la diversidad étnica de España en los siglos dieciséis y diecisiete, y en la que participan otros grupos étnicos igualmente representados en la literatura áurea como moriscos, judíos y gitanos, compartiendo una situación de discriminación amparada legalmente bajo estatutos de limpieza de sangre o la institución de la esclavitud. Sin embargo, su representación sobre las tablas estaba generalmente mediada por la corporalidad de actores blancos pintados y vestidos de negro, y acompañada de una interpretación altamente estereotipada como concluye Baltasar Fra Molinero en *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (25). Frente a esta generalización, el estudioso José María Ruano de la Haza plantea la posibilidad de que las compañías contrataran a actores negros (88). Por otro lado, Nicholas R. Jones ha analizado recientemente la caracterización estereotipada como potencialmente subversiva al permitir la expresión de la africanidad en *Staging Habla de Negros*.¹

Incluso con estas valiosas aportaciones, es innegable el peso de los estereotipos en la construcción de los personajes afrodescendientes, que se pueden resumir en: poseer una condición social de esclavos; hablar un español distorsionado denominado *negroide* o *bozal*; y estar motivados por un deseo sexual exacerbado. De la misma manera, se ha constatado la práctica del controvertido *blackface* como una forma de marginación de los actores negros de los escenarios y que propiciaba la ridiculización de los grupos minoritarios.

A estos aspectos habría que añadir cómo la ausencia histórica de diversidad étnica sobre las tablas, así como la percibida homogeneidad racial de la población española desde el siglo diecinueve hasta la llegada de inmigración en las últimas cuatro décadas, ha resultado en una imaginación escénica del diecisiete mayoritariamente blanca. Esto podría haber estado reforzado por el uso de los textos barrocos durante el franquismo, en el que las autoridades culturales los identificaron como vehículos para forjar una identidad nacional bajo la idea de la regeneración de la raza española. El resultado es la continuación de una deficitaria representación étnica en los escenarios, al interpretar a personajes como Segismundo, Laurencia, o Teodoro; si bien en las últimas dos décadas han surgido iniciativas que buscan diversificar las compañías de teatro clásico.²

¹ Lope de Vega desarrolló el tipo del negro en la comedia nueva e integró innovaciones que suponen un salto cualitativo en la comicidad procaz del personaje en el teatro anterior como son las comedias de santos negros, que Weber de Kurlat consideró “un movimiento de dignificación literaria del tipo, cuya culminación en el siglo XVII serán obras como *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Ximénez de Enciso” en las que los protagonistas negros superan su condición de esclavos y alcanzan puestos notables en la sociedad española (343). Sin embargo, debido a las cualidades excepcionales de los personajes de estas comedias, Fra Molinero, las considera “una justificación de la esclavitud como institución, hecha de forma indirecta” (194).

² Algunos ejemplos son la puesta en escena de *El valiente negro en Flandes*, a cargo de Deamarillo producciones que se puede consultar en <http://deamarillo.es/producciones/valiente-negro-flandes/>; el proyecto “Razas” de la Joven Compañía, con su participación en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares en 2018; y la presencia en el

Sin ser Cervantes un escritor que sobresale en la construcción del tipo del negro, puestas en escena modernas han usado su obra para diversificar étnicamente el panorama escénico clásico. A ello ha contribuido la imagen de Cervantes como un autor que incorpora en sus obras la pluralidad de la España del diecisiete, abordando la problemática social que los individuos étnicamente diversos experimentan como sujetos marginalizados. Constituyen ejemplos de estos personajes el morisco Ricote de la Segunda Parte de *Don Quijote* o los gitanos de *La gitanilla*. Igualmente es un autor comprometido con el asunto de la esclavitud, que vivió en persona en Argel y que desarrolla, además de en la historia del cautivo en la Primera Parte de *Don Quijote*, en sus comedias de cautiverio como *El gallardo español*, *La gran sultana* o *Los baños de Argel*. Si bien no participa de la corriente de colocar como protagonistas de sus obras teatrales a personajes negros, estos sí aparecen como agentes en la resolución de la trama en algunas de sus *Novelas ejemplares*, como son Luis en *El celoso extremeño* y la esclava negra en *El coloquio de los perros*.

En este ensayo analizo dos puestas en escena de obras cervantinas en las que participan intérpretes negros, desafiando la creación estereotípica de los personajes, ofreciendo una imagen étnica menos homogénea de la España barroca y ampliando semánticamente las obras clásicas al hacerlas dialogar con cuestiones raciales. Se trata de *El coloquio de los perros*, producción colombiana del Laboratorio Escénico Univalle, dirigida por Ma Zhenghong y Alejandro González Puche, con recepción internacional entre 2013 y 2017; y de *Pedro de Urdemalas*, a cargo de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico (JCNTC) española, dirigida por Denis Rafter, que se estrenó en el Festival de Almagro en julio de 2016 y posteriormente estuvo en cartel en el Teatro de La Comedia de Madrid hasta enero de 2017. Ambas historias comparten una aparente materia picaresca que posibilita el encuentro con numerosos estratos sociales, incluyendo a las clases populares y a personajes marginados, pero que más allá del relato picaresco sirven a Cervantes para explorar temas trascendentales como la afirmación de la humanidad, la libertad y la búsqueda identitaria, claves en la formación de la conciencia antirracista actual. Asimismo, la construcción metateatral de ambas escenificaciones induce a la reflexión sobre el papel del teatro a la hora de abordar la representación racial y contribuir a una imagen diversa de las sociedades, tanto barrocas como contemporáneas.

A la hora de analizar la representación contemporánea de obras clásicas en las que participan actores negros he tenido en cuenta varios aspectos: 1) Cómo funciona el reparto a la hora de asignar los personajes, considerando que formas de casting no tradicional (en concreto el llamado *color-blind casting*), desarrollan una labor crucial en la superación de estereotipos raciales, no solo al ampliar el tipo de personajes disponibles para las personas de color, sino también porque se activa la contestación a la reproducción de los estereotipos por parte de los intérpretes. De igual manera, al incrementar la representación de la diversidad social del pasado barroco, se contribuye con una imagen más exacta de la demografía del periodo y visibiliza la contribución de los distintos grupos étnicos, en una revisión histórica necesaria; 2) De qué forma se aborda la raza en el montaje: si se hace de forma explícita y verbal, de tal manera que transmite la posición de la compañía con respecto al asunto y se invita al público a una reflexión en esa línea, o por el contrario, no se trata directamente y se plantea como un asunto visual abierto a la ambigüedad y la descodificación del público, resultando en una reflexión más difusa; 3) Con qué temas presentes de la obra dialoga la cuestión racial a nivel semántico, de manera que la raza de los personajes facilite la producción de nuevos significados, visibilice la novedad de

Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de compañías de todo el mundo como el montaje de *Fuenteovejuna* por una compañía de Costa de Marfil en la edición de 2019.

algunos de sus planteamientos, o potencie determinadas lecturas de la obra. En este aspecto, he incorporado un marco teórico postcolonial, en cuanto las categorías raciales han sido centrales en procesos coloniales como la esclavitud, la deshumanización y la marginalización.

El coloquio de los perros (2014): renuncia al blanqueado y estrategias de humanización

El Laboratorio Escénico Univalle ha sido pionero en la diversificación racial de la escena clásica, ya que la compañía colombiana cuenta regularmente con actores afrodescendientes, y como afirma su director González Puche, “hemos luchado por que el negro no sea el criado, el gracioso” (González Puche 2020). Un ejemplo fue su puesta en escena en 2003 de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina en la que el personaje protagonista, Paulo, fue interpretado por el actor afrocolombiano Nestor Durán, en un montaje cuya intención fue “reconciliar dos sólidas tradiciones: el teatro del Siglo de Oro Español y la cultura popular colombiana, específicamente el Folklore del Pacífico Colombiano” (González Puche 2007). La compañía también ha contribuido a la reflexión académica sobre el asunto a través de la organización de congresos como el titulado “Moros y negros en el teatro: de marginados a protagonistas,” celebrado en Cali (Colombia) los días 20 y 21 de marzo de 2014, donde, además de a las ponencias teóricas, los congresistas asistieron a la representación de *El coloquio de los perros*, objeto de este estudio.

El coloquio de los perros ha gozado de una vida escénica mayor que muchas de las comedias de Cervantes.³ En la versión de Univalle destaca el reparto de los casi sesenta personajes entre siete representantes, lo que hace que alguno de ellos acumule hasta once personajes distintos a lo largo de la función. El resultado es un espectáculo que ofrece al público la sensación de haber pasado varias horas en la vibrante plaza de una villa. La variedad de oficios y formas de vida se interconectan con la natural diversidad étnica del reparto, en el que sobresale la presencia escénica de la actriz Johanna Robledo. A su cargo está la creación de diez personajes: el perro Cipión, Doña Clementa Bueso, la bruja Cañizares, la esclava, y la enfermera del Hospital de la Resurrección, entre otros. La diferencia de estratos sociales que atraviesan los personajes que interpreta corresponde con una técnica de reparto no tradicional, en la que una actriz negra puede representar papeles que fueron originalmente concebidos como blancos. Sin embargo, en la producción de Univalle, esto no significa que se establezca un pacto de neutralidad racial, en el que los espectadores tengan que asumir que el personaje sigue siendo blanco, sino que abre la posibilidad de examinar las dinámicas raciales dentro de la historia.

La presencia de Johanna Robledo es transversal al interpretar tanto a uno de los perros protagonistas, como al encarnar los diferentes personajes de las historias contadas. Como Cipión, está encargada de recibir la narración de Berganza y de guiarlo a través de ella. Al configurarse como la receptora inmediata de la historia, amplía la concepción de los destinatarios de esta, sin delimitarlos a una caracterización homogéneamente blanca. Esto también implica la proyección de la puesta en escena hacia un auditorio diverso étnicamente, en cuanto que modela la recepción de la fábula. Asimismo, a través de su actuación en cada una de las historias (entre los pastores, los soldados, los titiriteros, etc.) se transmite la idea de una sociedad en la que participan activamente las personas negras, afirmando una contribución negada históricamente, y que constituye una de las fuerzas de esta forma de reparto teatral.

³ Una rápida búsqueda en la web teatro.es da un resultado de nueve montajes teatrales de la novela en España desde 1999, entre las que se incluyen, además de la tratada aquí, la producción del Teatro de la Abadía en el 2010, la de Morfeo Teatro Clásico en el 2011, o la conjunta de Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y Els Joglars en 2013.

La invitación a considerar el papel que la raza ha jugado en las prácticas escénicas en torno al teatro clásico se encuentra desde la primera escena de la obra, en la que abordan de forma visual la cuestión de la percepción de este teatro como un espacio mayoritariamente blanco. Vestidos y maquillados de blanco impoluto aparecen en escena los personajes de *El casamiento engañoso*, la novela que funciona de marco narrativo de *El coloquio*, realizando una interpretación rígida y acartonada.

La actuación ampulosa constituye un lugar común en la parodia de la tradición escénica del repertorio barroco y sugiere que la actitud de reverencia hacia los autores clásicos limita la imaginación sobre el periodo, resultando en un teatro vacío de contenido y vigencia. Sin embargo, la propuesta de Univalle, al introducir el elemento de la blancura a la manida parodia, produce un efecto de extrañamiento, ya que a una representación historicista suele acompañarle un vestuario vistoso. Por contraste, el color blanco, más allá de la obvia asociación con el vaciado de contenido, lo expande hacia el asunto racial. Las caras pintadas de blanco suponen una inversión de la dinámica del *blackface* como forma de ridiculización, y evidencia la idea de Jones de las características raciales funcionando como vestuario escénico y que estaba reforzado por el hecho de que para representar a negros en el teatro premoderno se usaban ropas negras, maquillaje, máscaras, guantes, y otros tejidos para imitar el color de la piel (Jones, 35). La imagen inversa que ofrece Univalle resalta la buscada comicidad y deshumanización que produce tal práctica.

Todas estas cuestiones traspasan el lenguaje visual y son abordadas verbalmente a los diez primeros minutos de espectáculo con la inclusión de una escena metateatral. Tras un olvido de texto u otro fallo en la actuación, los actores se suspenden, piden luz de trabajo y abandonan sus personajes para pasar a una discusión sobre la artificialidad con la que están ensayando a Cervantes. Aquí, cada intérprete expone las razones por las que no se encuentra a gusto con el montaje: desde la dificultad del texto y la incomodidad del vestuario hasta “las horas que empleo maquillándome de blanca porque como soy negra no puedo ser la señora de la casa,” expresada por Joanna Robledo (*El coloquio de los perros*). Esto supone un reconocimiento explícito, más allá del simbolismo del color del vestuario, de una concepción del teatro clásico que ha excluido a los actores y actrices de piel negra y los ha relegado a los personajes de baja condición social.

Esta manifestación sobre la discriminación racial en el teatro fue recibida por el diverso público del International Siglo de Oro Festival 2015 de El Paso (Texas), con una unísona y larga carcajada, e incluso algunos aplausos, constituyendo una muestra de sintonía con el debate sobre representación racial en las sociedades del siglo veintiuno. Para añadir más leña a la cuestión, la actriz Tatiana Toro exclama seguidamente, en tono defensivo: “a mí el papel no me lo dieron por ser blanca, a mí me lo dieron por talento,” lo que constituye un argumento clásico en la negación de los privilegios raciales aplicado a todos los ámbitos sociales: la eterna apelación a los méritos sin considerar la desigualdad en las barreras que las personas de color tienen que superar para llegar a ocupar posiciones básicas para los privilegiados (*El coloquio de los perros*).

A partir de este reconocimiento del papel que la raza ha jugado en el teatro, se organiza el marco de interpretación de la *verdadera* representación a la que asistimos en adelante. Mientras los actores se quitan las ropas blancas y se desmaquillan, en lo que representa una renuncia a usar la raza como disfraz, mantienen una discusión sobre “qué es Cervantes” en la que rechazan asociarlo con los autos sacramentales de Calderón y los poemas de Góngora, a favor de algo “más visceral, más popular, es otra cosa, es marginal, personajes del vulgo, es de plaza...” (*El coloquio de los perros*). Esta aparentemente vaga enumeración contiene la concepción de la obra cervantina como un espacio de diversidad donde se palpa la realidad. Se trata de un traspaso

escénico de las ideas de la dirección del montaje acerca de Cervantes, ya que, según González Puche, este autor “te permite encontrar en ella muchas situaciones diferentes, vivencias y personajes variados donde verte reflejado” (Marín). Así lo manifiestan los actores sobre el escenario, quienes, negándose a seguir con la empolvada representación de *El casamiento engañoso*, deciden cambiarla por *El coloquio de los perros*, ya que las andanzas de Berganza responden mejor a la premisa de variedad social. No deja de resultar paradójico que rechazan al Cervantes de *El casamiento* por el de *El Coloquio*, dos novelas que están íntimamente conectadas, pero a las que la compañía consigue oponer mediante la atribución de valores casi contrarios a través de su representación.

Existe también un criterio de género en el reparto, al ser elegidas las actrices Diana María Valencia y Johanna Robledo para los papeles de Berganza y Cipión, respectivamente. Tras lo que parece una reacción improvisada a un insulto machista (Robledo expone en un alegato semántico que “si es perro, es astuto, ¿cierto?, pero si es perra ¡es una vagabunda!”), se esconde una decisión de reparto meditada, explicada por el codirector del montaje en los siguientes términos:

queríamos invitar al público a descubrir la sabiduría de dos perros a través de ellas, ya que por lo general las virtudes de los animales son mostradas a través del carácter masculino, y en femenino suelen parecer peyorativas, como zorro y zorra. (Marín)

Univalle plantea la elección y reparto de la obra como una superación espontánea y democrática de una crisis de la compañía con los previsibles conflictos que surgen al tratar de representar textos clásicos del barroco español teniendo en cuenta problemas sociales contemporáneos como la justicia racial y la igualdad de género. El hacerlo explícito ante el público al comienzo, a través de la metateatralidad casi inevitable en Cervantes, establece un pacto escénico con los espectadores que les proporciona un nivel de reflexión sobre estos asuntos para la sucesión de escenas de *El coloquio*. Es una forma de invitarlos a considerar aspectos como la raza y el género a lo largo de la función, a través del reconocimiento de las desigualdades que existen en el tratamiento de las personas en función de estos.

Nos encontramos con un ejemplo de *color-blind casting* que actúa de dos formas diferentes a lo largo de la puesta en escena. Por un lado, funciona como un mecanismo para dotar de mayor representación racial al teatro clásico, ampliando el catálogo de personajes que una actriz negra puede encarnar, sin que el color de su piel constituya un hecho discriminatorio, sino superable con naturalidad gracias a la convención teatral. Por otro lado, esta estrategia de reparto, lejos de neutralizar la raza, permite considerar la dinámica racial entre los personajes en algunas de las anécdotas. En este sentido se expresa la propia actriz cuando explica:

Yo veo personas en escena y soy una persona más, y evidentemente según la obra, el contexto, y demás, ser negro, verde o azul, puede resignificar las cosas dependiendo del contenido, pero no siempre y no todo está atravesado por lo racial. (Robledo)

En efecto, la interpretación de Robledo resignifica algunos episodios de la novela ejemplar, mientras en otros su raza no desempeña un papel semántico relevante. Entre los significativos, en primer lugar, observamos su transformación del personaje de Doña Clementa Bueso en Cipión a través del vestuario. A diferencia de otros cambios de personaje, este proceso tiene lugar en escena a la vista del público. Así, pasa del ridículo guardainfante blanco, el maquillaje de mimo y la molesta postura altiva de la señora de la casa, a un cómodo vestuario compuesto por

pantalón y camiseta negros, con su piel desmaquillada y la libertad de movimientos propios de un perro, incluyendo, ocasionalmente, el andar a cuatro patas. La producción de Univalle trabaja con la idea de que “race functions as a costume that can be put on and taken off but never really abandoned” (Jones, 35). La correspondencia del color de la piel de Robledo con el vestuario supone un cambio drástico del personaje anterior y sugiere la adquisición de libertad artística para crear al personaje desde su realidad y sus herramientas actorales. Paradójicamente, al tratarse ahora de dos perros, la raza se revela como la categoría absurda que es, ya que, como comenta Robledo,

al interpretar a Cipión, un perro, no me preguntaba cuál es la diferencia entre un perro blanco y uno negro. Creo que inconscientemente e intuitivamente uno le aporta a los personajes desde su humanidad. (Robledo)

Nótese de nuevo la paradoja de construir un personaje animal desde la humanidad de la actriz, pero es precisamente el misterio sobre la posible humanidad de Berganza y Cipión una de las preguntas que plantea la novela de Cervantes. La interrogación sobre qué nos hace humanos revela como significativo el análisis racial debido a las consecuencias deshumanizantes de los procesos de racialización.

La exploración de la humanidad en los perros empieza desde el momento en que se encuentran dotados de habla, si bien prefieren no perderse en disquisiciones sobrenaturales y emplear su recién adquirido lenguaje en el pragmatismo terapéutico de contar la propia historia. El aspecto psicoanalítico constituye una aportación de la puesta en escena de Univalle, al introducir la recepción histórica de la novela que hizo Sigmund Freud, “quien utilizó a Cipión como primer seudónimo en su correspondencia y consideró este diálogo como un modelo excepcional de la relación entre el terapeuta y el paciente” (Laboratorio, 2). Esto se observa en el carácter asustadizo de Berganza en cuanto a la actuación del trauma, y cómo Cipión le ofrece que cuente su historia como una forma de manejar su miedo y ansiedad.

La confusión entre humanos y animales aparece en varios episodios, como el de los pastores-lobos, pero adquiere la relevancia que nos interesa en este trabajo cuando Berganza, en casa del mercader rico, vive en cautiverio compartido con la esclava y su amante. Se trata de uno de los momentos más bajos en la vida de Berganza, ya que después de haber tenido libertad para cambiar de amos y escapar de situaciones que le disgustaban, se encuentra ahora atado con una cadena, apartado de la parte noble de la casa y privado de las caricias de los niños. A la hora de explorar el tema de la humanidad, la esclavitud se convierte en un asunto crucial, dado que su justificación moral se construyó a base de negar la humanidad de los sujetos esclavizados, argumentando criterios raciales. Esto sin olvidar el carácter cómico y degradante con el que los personajes de los esclavos fueron representados en el teatro.

En la puesta en escena de Univalle, se produce una ligera inversión en el orden narrativo del episodio, al adelantar la presentación de los compañeros de Berganza en la casa del pudiente mercader. La aparición en escena de su nuevo y rico amo queda vinculada visualmente a la posesión de los esclavos, ya que aparecen a la vez que él, siempre sirviéndole. Los personajes de los esclavos están interpretados por Jesús David Valencia y Johanna Robledo. Aunque en el texto original se trata de un negro y una negra, (“la negra de casa estaba enamorada de un negro, asimismo esclavo de casa”) sobre el escenario el personaje masculino es musulmán, como denotan su forma de rezar y el gorro asociado a esta fe (Cervantes 1995, 288).

Según el texto de Cervantes, los esclavos son presentados a los lectores mucho más tarde que el mercader, después de que Berganza haya gozado de la vida de estudiante con el hijo de su

amo y destituido de nuevo a la guardia de la puerta. Este adelanto en la introducción de los esclavos de la adaptación escénica produce la equiparación de la situación de Berganza con los mismos desde el primer momento que entra en esa casa y visibiliza la lamentable condición de la esclavitud. Un ejemplo de esta focalización es la forma en que el hijo del mercader es transportado a la escuela sobre una silla colocada a la espalda del esclavo, que, no por ser tratada con comicidad escénica, deja de constituir una ilustración de explotación humana que añade la representación teatral. El mismo hecho cómico se convierte en una sutil crítica hacia la forma en que los estamentos privilegiados se beneficiaron de la esclavitud, cuando el profesor de latín es llevado en la silla sobre la espalda del esclavo luciendo su sotana, con notable esfuerzo físico del ser humano usado como animal de carga.

La presentación temprana de los esclavos, en la escenificación de Univalle también ofrece más espacio para que se desarrolle la historia de amor entre ellos, ya que, al aparecer en varias de las escenas, vemos cómo pasan de tímidas miradas, a intercambiar notas y, finalmente, a sus encuentros nocturnos, para los cuales la esclava compra con carne el silencio de Berganza. La sutil evolución de su idilio es una eficaz forma de humanizarlos y neutralizar el estereotipo de la hiper-sexualización con el que son caracterizados en la novela, ya que, si bien Berganza menciona el amor, también incide en la persistente motivación sexual (“Bajaba la negra, como has oído, a refocilarse con el negro”) (Cervantes 1995, 291). Antes de la representación de la cópula, los vemos brevemente tratando de comunicarse y aprender una lengua y de interesarse por la cultura del Otro, lo que implica la atribución de intelectualidad, superando el estereotipo del negro que habla un español roto y una representación basada únicamente en el instinto sexual.

Estas estrategias de representación inactivan los prejuicios con los que se describe a los negros en la novela “insolencia, ladroncio y deshonestidad,” debido a que, para el momento en que Berganza inicia su rivalidad con la negra y decide estorbarle en sus encuentros sexuales, ya se ha establecido una complicidad entre el público y la esclava, reforzada por la interpretación de Johanna Robledo (Cervantes 1995, 290-91). La actriz explica que, para la creación de este personaje, “me preocupé por construir a esa mujer esclavizada y marginada que ama en secreto” (Robledo). Por lo tanto, sobre la marginalidad y la esclavitud, emerge el noble y humano sentimiento del amor, así como su agencia para llevar a cabo sus deseos de una forma clandestina. La escenificación de Univalle pone de relieve el pasado esclavista de España y permite observar el tratamiento inhumano que reciben los esclavos, similar al de un animal, a la par que ofrece una representación humanizada a través de estrategias en la adaptación escénica, como la atribución de características intelectuales y el espacio para desarrollar una breve pero potente historia de amor.

Sin embargo, el momento en que Berganza es confrontado con su posible humanidad es en la escena de la bruja Cañizares, interpretada igualmente por Johanna Robledo. Es esta mujer vieja y marginada, que en este caso también es negra, quien le revela a Berganza que nació humano, pero fue convertido en perro por una hechicera. Es una mujer que le llama “hijo,” y lo abraza, atribuyéndole naturaleza humana a través de actos afectivos que antes le habían sido negados. La revelación del secreto de la humanidad de Berganza se hace a través del lenguaje, ya que ella le habla como a un ser capaz de entendimiento, y es el don que permite la existencia de la historia. Es en este encuentro con la otredad extrema, con una hechicera negra que mantiene tratos con el demonio, cuando se produce la afirmación de humanidad de Berganza, y se le proporciona un origen en el vientre de la Montiel. La aserción de la humanidad constituye un acto subversivo por parte de un ser marginalizado, que afirma su naturaleza humana por encima

de las apariencias y el control que la violencia social ejerce sobre ella. A pesar de las características antihumanas que la sociedad les ha atribuido, ella es consciente de su humanidad, y así se la declara a Berganza.

Anteriormente hemos visto cómo la puesta en escena de Univalle restablecía la humanidad de los esclavos que el tratamiento cruel había tratado de negarles, ahora observamos cómo Cañizares considera la humanidad una cualidad indeleble por derecho de nacimiento, que permanece a pesar de su intento de anulación por actos violentos. La bruja negra fue testigo en el parto de Montiel y, por lo tanto, posee el conocimiento de la humanidad de Berganza, una realidad inalienable a pesar de su piel animal. Igualmente, Cañizares confía en el poder de la transmisión de este conocimiento en la construcción identitaria de Berganza, siguiendo la máxima de que *ser es conocer*. Sin embargo, la humanidad de Berganza procede de la humanidad de la Montiel y la Cañizares, y por muy poderosas que sean las palabras de la bruja para la identidad interna del protagonista, en un nivel externo, el contacto de Berganza con ella lo transforma en un animal rabioso, y lo contagia en apariencia de los mismos atributos demoniacos que sirven para marginalizar a la bruja, lo que le llevará de nuevo a la huida.

Si bien Cervantes ya coloca el misterio de la humanidad de Berganza custodiado por un personaje que acumula características que la convierten en blanco de prácticas deshumanizantes por parte de las instituciones sociales como son el ser mujer, vieja, fea, sin vínculos familiares, la producción de Univalle le añade el color de su piel, y por ello hace todavía más radical la afirmación de humanidad y la transmisión de este concepto a Berganza.

Pedro de Urdemalas (2016): raza e identidad en el actor de teatro

La otra propuesta de teatro cervantino que analizo en estas páginas es *Pedro de Urdemalas* de 2016, en la que el director irlandés Denis Rafter dirigió a la JCNTC, y tuvo como protagonista al actor afrodescendiente Jimmy Castro. Existen ciertos elementos en la programación de esta obra que sugieren una emulación de la Royal Shakespeare Company (RSC) por parte de la JCNTC: 1) la compañía inglesa había realizado la anterior producción de *Pedro de Urdemalas* en 2004; 2) en enero 2016 la RSC llevó a escena un *Hamlet* protagonizado por Papa Essiedu, la primera vez en la historia de la compañía que el personaje recaía sobre un actor negro; y 3) el encargo de la dirección a Rafter, un experto en materia shakespeariana que comparte lengua materna con el dramaturgo inglés. De hecho, en la puesta en escena se incorporaron algunos versos originales de Shakespeare, e incluso la canción tradicional *Greensleeves*, cantada por el personaje del rey es un guiño a la leyenda de su composición por Enrique VIII para su amante Ana Bolena, apropiada para identificarlo con el monarca cervantino en su deseo hacia la gitana Bélica. Teniendo en cuenta que en 2016 se celebraban sendos centenarios de la muerte de los autores nacionales, se observa la aspiración de equiparación entre las dos compañías nacionales clásicas por parte de la política cultural española, y cómo las decisiones acerca de la dirección y reparto de la obra forman parte de un plan superficial.

Un ejemplo del sistema de organización bajo un plan cultural a cargo de la entonces directora de la CNTC Helena Pimenta es la asignación de la adaptación textual de la comedia cervantina a Jerónimo López Mozo, quien asegura que:

Quando recibí el encargo [...] solo supe que sería representada por la Joven Compañía. Ni siquiera sabía quién la dirigiría. Hice la versión y, tras entregarla, Helena me comunicó que la llevaría a escena el director irlandés afincado en España Denis Rafter. (López Mozo)

Debido a estas condiciones, el adaptador no introdujo el aspecto racial en su labor, dado que desconocía el reparto, y confiesa que según vio a Castro construir su personaje en los ensayos de la compañía no se planteó “ninguna reflexión acerca de la presencia de un actor negro en el reparto de una comedia cervantina,” si bien aprovecha la oportunidad de la pregunta para “defender la idea de que todo actor pueda interpretar cualquier papel sin que su nacionalidad o raza sean un inconveniente” (López Mozo). Esta defensa de principios igualitarios y antidiscriminatorios hecha a posteriori es una muestra de la consciencia de que existen más pasos por delante para contribuir proactivamente al debate de la representación escénica de las minorías en el teatro clásico español.

Con Jimmy Castro al frente de *Pedro de Urdemalas* nos encontramos con un intento de *color-blind casting*, que en este caso se extiende también al género al recaer el personaje masculino de Maldonado, príncipe de los gitanos, en la actriz Natalia Huarte. El director explica las decisiones de reparto en términos de talento: “Hice el reparto de *Pedro de Urdemalas* como siempre, buscando el mejor actor por cada personaje” (Rafter). Sin embargo, aquí no se produce un reconocimiento de la raza ni el sexo de los representantes de forma explícita como sucedía en el montaje de Univalle. Al contrario, en lugar de invitar al público a reconocerla para negociar posibles significados se confía en que la convención teatral consiga neutralizar el color de la piel:

Al principio de la obra puede que su color atraiga atención, pero es una reacción positiva e interesada. Después de unos pocos minutos el público está enganchado a su personaje e interpretación y el color de su piel queda en segundo plano. (Rafter)

Aunque el director reconoce que la raza de Jimmy Castro es notada por el público, rechaza un papel prioritario y consciente en la resignificación de la obra de Cervantes, que admite sí actuaría a un nivel secundario. Sin embargo, este “segundo plano” de significación no es abordado abiertamente sobre el escenario y coloca toda la responsabilidad de su descodificación en el criterio del público, quien, si no es animado a considerarlo, puede optar igualmente por obviarlo, algo probable al tratarse de un tema incómodo e ignorado por la sociedad española del siglo veintiuno a la que se dirige la obra. Por otro lado, conceder demasiada importancia al color de la piel cuando es percibido como un tema ajeno a la obra de Cervantes, puede considerarse un acto discriminatorio al aplicar un doble rasero sobre el trabajo actoral, ya que no se resaltaría si el actor fuera blanco, como se desprendía de las palabras citadas del escritor López Mozo.

Efectivamente, por un lado existe la reivindicación de que no todo lo que un actor negro hace en escena constituye un acto político y no todas sus actuaciones tienen una lectura racial, ya que esta actitud lo reduce al color de su piel, constituyendo una deshumanización e infravaloración de sus capacidades artísticas (Acquah). Por otro lado, si la raza de un personaje escrito para un actor blanco no es abordada en la interpretación, la práctica del *color-blind casting* puede forzar a los actores a asumir e imitar que son blancos para encajar en el mundo de la obra, limitando de esta forma la capacidad de crear al personaje desde su realidad física, emocional y experiencial (Emeka, 95).

El riesgo de moverse en este terreno inestable en el ámbito artístico español, ocasionó una postura correcta pero conservadora por parte de la JCNTC, limitando toda explicación a una cuestión de talento, desaprovechando la oportunidad de afirmar que no solo Jimmy Castro era un actor con sobrados méritos para el personaje, sino que, además, había superado toda una tradición problemática en cuanto a la representación racial en el teatro clásico y obstaculizadora en el acceso a papeles protagonistas de actores no blancos. Recordemos que en la producción de

Univalle sí hay un reconocimiento explícito de este hecho, e incluso la crítica al argumento del talento cuando se trata de hablar de procesos de acceso igualitarios a ámbitos culturales.

Las dificultades del equilibrismo entre: reconocer el impacto positivo y necesario de apostar por repartos diversos en el ámbito teatral, asumiendo la responsabilidad que las artes escénicas tienen en la representación social; y el riesgo a ser percibido como racista si se resalta la condición étnica de los profesionales, dada la incomodidad en el tratamiento de la diferencia, llevaron a que tanto los participantes en el proyecto como la mayoría de las publicaciones acerca del montaje de la JCNTC no abordaran el asunto abiertamente. Esto confirma cómo la ausencia de asertividad de la puesta en escena facilitó la desvanecida recepción del hecho por parte del público. De las veinticinco reseñas y críticas que he recopilado, en tan solo dos se menciona la raza de Jimmy Castro, aunque como el actor afirma, “Los principales medios sí que recogieron y hablaron de Pedro de Urdemalas, colocando mi foto junto al artículo” (Castro). Esto supone un reconocimiento visual del hecho, si bien constata la falta de análisis. Manifiesta una disociación entre la confianza plena en el poder de la imagen y la falta de desarrollo a nivel textual, que delimita el impacto de la decisión de reparto a un estadio preverbal, sobre un asunto que existe, que se ve, pero del que no se habla.

Entre las dos reseñas que sí lo tratan en su texto, la anónima del blog *El universo de A*, confirma la percepción errónea del pasado imperial de la península ibérica como un territorio con total ausencia de población de origen africano:

Así pues, entre los actores nos encontramos a un hombre de raza negra haciendo el papel protagonista de Pedro de Urdemalas, que es un personaje del siglo XVI en los Reinos de las Españas... por lo que no tiene credibilidad posible a nivel físico... y la monotonal interpretación de Castro tampoco facilita en absoluto que consigamos autoengañarnos y ver al personaje. (Anónima)

El que el autor de la crítica conciba como imposible la presencia de una persona negra en suelo peninsular durante el siglo dieciséis es la constatación del triunfo de la versión histórica negacionista sobre la participación de España en el tráfico de esclavos africanos y la institución de la esclavitud. El argumento está basado en un error resultado del desconocimiento histórico, y este no es inocuo, sino que produce el rechazo de Castro como protagonista aduciendo criterios de verosimilitud. La negación se convierte en una forma de discriminación, al objetar el reparto, y expresar una actitud en contra del acceso de actores negros a la representación de personajes de la literatura áurea.

A su vez, representa una muestra de que no para todos los espectadores la raza pasó a un segundo plano, como pretendía el director, ya que este espectador declara no conseguir “autoengañar[se] y ver al personaje,” impugnando la capacidad de la convención teatral en cuanto a este asunto. Tras esta afirmación, se encuentra un sesgo racista del crítico, quien, cegado por su prejuicio, no es capaz de concebir a un Pedro de Urdemalas negro, incluso teniéndolo a escasos metros sobre el escenario. Su oposición es tan rotunda que no le permite albergar una mínima duda acerca de la presencia de personas negras en España durante el barroco, que le motivara a investigar sobre ello antes de la escritura y publicación de su crítica, salvándolo del error. La calificación de “monotonal” a la actuación de Jimmy Castro también se revela como conflictiva en términos raciales, ya que el término alude a un solo color y supone la resistencia a reconocer el valor de la representación étnica que Castro aporta a la compañía y a la obra de Cervantes.

Esta apreciación difiere mucho de la que aporta Javier Vallejo en su crítica publicada en *El País*, y que constituye la otra mención encontrada a la raza del actor protagonista. En ella, se refiere a Jimmy Castro como “expresivo actor de origen nigeriano,” en claro contraste con la monotonía con la que describía su actuación el crítico anterior, y resaltando la expresividad del actor ligada a su etnicidad, en una valoración positiva de la diversidad que incorpora. Sin embargo, Vallejo observa que “se erige en coprotagonista de un esforzado trabajo coral, salpicado de canciones, que acaba desplazando la figura de Urdemalas a un plano general” (Vallejo). La percepción del crítico pone de relieve el rebajamiento de la figura de Pedro de Urdemalas en la puesta en escena, del personaje principal indiscutible que es en la obra original, a compartir su protagonismo con su creador y escritor de *Don Quijote*, al que vemos como personaje sobre el escenario.

El énfasis en el aspecto coral entabla relación con la concepción de Cervantes como un autor que da cabida en su obra a la expresión de la diversidad social. Así lo recoge no solo esta crítica, sino la mayoría de las publicaciones, haciéndose eco de las palabras del director en el programa de mano: “Prefería crear personajes del pueblo de la vida real de la España de entonces” (Compañía). Obsérvese cómo la formulación de esta idea es prácticamente idéntica a la reflexión que hacían los actores de *El coloquio de los perros* en cuanto a la caracterización y vigencia de la obra cervantina.

La variedad social como seña de identidad en Cervantes se presenta de nuevo como el resquicio para diversificar étnicamente el reparto. En escena vemos a Don Miguel afanado en la escritura del *Quijote* cuando en su imaginación se cuelan una serie de personajes populares entre los que se encuentra un Pedro de Urdemalas negro, quien consigue distraerlo para que escriba su historia y retrase la del caballero andante. Es una representación de la imaginación de Cervantes, y, por tanto, paradigmática de la España de los siglos dieciséis y diecisiete en la que tiene cabida un personaje popular negro y constituye una forma sutil y brillante de reformular el imaginario colectivo mayoritaria y erróneamente blanco.

Sin embargo, hay un intento de asimilación del personaje entre los demás, de no dejarlo que destaque en demasía, como indica la observación de Vallejo de desplazar “la figura de Urdemalas a un plano general,” que está en consonancia con la pretensión de la dirección del montaje:

Mi objetivo con *Pedro de Urdemalas* era presentar una interpretación coral y para eso hace falta equilibrio, que además implica armonía. La presencia de Jimmy Castro aportaba mucho en este aspecto; daba color sin destacar su color. (Rafter)

Las palabras de Rafter van encaminadas a ofrecer una idea de integración del actor en el conjunto, y mitigar el papel de la raza en la interpretación de la obra, sin negarla por completo. Para el director, Pedro de Urdemalas se configura como el elemento equilibrador y necesario para conseguir la armonía, y en esta función diferenciadora, está destinado a sobresalir.

Pedro es el agente que, con su ingenio, resuelve los desequilibrios en las diversas situaciones sociales, sobre todo en las escenas de campesinos de la primera jornada. Aunque el personaje viste como ellos en ese intento asimilatorio externo, su movimiento escénico es siempre periférico, rodeando la escena, entrando y saliendo del foco, en una oscilación que propicia el cuestionamiento sobre su lugar en el mundo. Esta dislocación de Pedro de Urdemalas, de sujeto que no ha encontrado la posición social en la que se encuentra cómodo, se observa cuando, reunido el consejo de la aldea en torno al Alcalde, se distribuyen los asientos de acuerdo a sus cargos, quedando Pedro el único sin él. Aunque en el texto el Alcalde le asigna un asiento

detrás suyo: “y tú Pedro, estarás bien / a mis espaldas” (I, 278-79)⁴, en la puesta en escena este queda de pie y con movilidad para ponerse a un lado u otro de los litigantes, en una operación de distanciamiento de los mismos. Igualmente, en su papel de celestino en la noche de San Juan, Pedro ayuda a los aldeanos en sus conquistas amorosas, pero sin tener él un deseo que perseguir, lo que marca su no pertenencia, que lo diferencia del resto. Esta marginalización del personaje está apoyada también por el color de su piel, lo que resignifica la búsqueda de identidad y de espacio social de Pedro de Urdemalas, y lo encuadra en el conflicto entre la asimilación de la diferencia en la sociedad y la lucha por defender la libertad individual basada en esos elementos diferenciadores.

Si en *El coloquio de los perros*, la raza dialoga de una forma semántica relevante con aquellos personajes en los que se produce una reivindicación de la humanidad, en *Pedro de Urdemalas* la relevancia se encuentra en las escenas que abordan la cuestión de la libertad identitaria en tensión con la integración social. En este contexto aparece otro de los grupos étnicos históricamente marginalizados, los gitanos, brindando a Pedro la posibilidad de unirse a ellos. Para ello, Maldonado expone las bondades de estar ajenos a las convenciones de la sociedad: “Mira, Pedro: nuestra vida / ez zuelta, libre, curioza / ancha, holgazana, extendida” (I, 550-552), en un colectivo que ha preferido la libertad a ceder a las presiones sociales. Maldonado contrapesa la preponderancia de la libertad de su estilo de vida y, valorando las capacidades de Urdemalas, le ofrece un pacto de iguales del que es muestra la invitación para cortejar a Belica, siendo el matrimonio una forma de acceso a una pertenencia comunitaria.

La oferta del príncipe de los gitanos implica el reconocimiento de la marginalidad de Pedro dentro de la aldea, y representa una alternativa para un personaje con un periplo de vida heterodoxo. Este es un análisis compartido por Jimmy Castro e incorporado a su interpretación de Urdemalas:

Del mismo modo que en el día a día, es fácil reconocerse entre personas que hemos sufrido discriminación por ser lo que somos, creo que Pedro y los gitanos se encontraron, se reconocieron y se comprendieron. (Castro)

Efectivamente, como afirma Castro, el reconocimiento es recíproco, ya que Pedro retribuye la oferta de Maldonado eligiéndolo confidente de la narración picaresca de su vida, en el emblemático romance que empieza “Yo soy hijo de la piedra / que padre no conocí” (I, 600-601). Al igual que sucedía con Cipión en la escenificación de Univalle, que, interpretado por Johana Robledo y colocado como destinatario, modelaba una recepción diversa de la narración de Berganza, sucede en la puesta en escena de la JCNTC, al ser el líder de los gitanos, encarnado por Natalia Huarte, quien recibe y filtra la vida contada del protagonista de la comedia cervantina. Así, proyecta la marginalidad de los personajes y del relato sobre los espectadores, invitándoles a colocarse en una posición periférica socialmente para escuchar las vivencias de Pedro de Urdemalas, situadas ahora en el centro.

El monólogo representa la encrucijada vital que vive el personaje, al que ya hemos visto prestando sus servicios a los aldeanos mientras experimenta una búsqueda identitaria que le lleva a unirse a los gitanos, confiando en Maldonado sus vicisitudes pasadas. A pesar de encontrarse al borde de un nuevo cambio de identidad, con su relato de vida anterior, Pedro expresa una personalidad estable que le permite transitar por los sucesivos cambios vitales:

⁴ Todas las citas de *Pedro de Urdemalas* son de la edición de Jean Canavaggio, con acto y versos entre paréntesis.

Pedro's subject centered speech embraces plurality of expression but is not indicative of a fluid or inconsistent personality. It is, rather, a dynamic expression of stable selfhood, grounded in something more substantial than appearance. (Henry, 145)

En la puesta en escena de la JCNTC existe una distinción patente entre los elementos de vestuario y utilería usados para mostrar los cambios de grupo social de Pedro de Urdemalas y el color de su piel. Esta nunca funciona como caracterización externa. Efectivamente, aunque ahora aparezca vestido de torero bandolero para su transformación exterior en gitano, su piel actúa aquí como un elemento interno, ligado íntimamente al constante ejercicio de su libertad, debido a compartir la condición de permanente y constituir el espacio límite entre el mundo y uno mismo, que sirve como entrada al mundo exterior y una delimitación del espacio interior. Es esta unión entre su negritud y la libertad con que actúa el personaje la que resulta revolucionaria para la puesta en escena de Cervantes, al ofrecernos una representación de una persona negra del siglo dieciséis español, que, pese a encontrarse en continua transformación y búsqueda, resiste las presiones para conformar su personalidad y limitar sus objetivos a los deseos de los demás.

En *Pedro de Urdemalas*, por tanto, no se produce la alienación que Javier Irigoyen García describe que sufre el protagonista de *El valiente negro en Flandes*, por el que Juan de Mérida, en su ascenso social corre el riesgo de convertirse “en el Otro de los Otros,” esto es, de suprimir su identidad para asimilarse con la estructura de los poderosos (Irigoyen García, 152). Pedro de Urdemalas resiste todo intento de coerción.

Esto se pone de manifiesto a la hora de abordar el compromiso sentimental con Belica propuesto por Maldonado, que es descartado fácilmente por interponerse en las ambiciones de ambos: Belica porque tiene deseos de adquirir un elevado estatus social; y Pedro, porque por encima del matrimonio se encuentra la fuerte motivación de perseguir la variedad de destinos que le auguró Malgesí: “hijo, que habéis de ser rey / fraile, y papa y matachín” (I, 750-751). La gran posibilidad de desarrollo social que aporta la profecía constituye una consigna de empoderamiento para las personas que pertenecen a colectivos para los que hay bajas expectativas sociales, quienes se tienen que enfrentar a todo tipo de trabas como los comentarios desempoderantes que afirma haber recibido Jimmy Castro a lo largo de su infancia: “De pequeño me decían que en España no podría ser actor por ser negro” (Castro).

En la puesta en escena de la JCNTC el momento en que Pedro de Urdemalas reflexiona sobre lo que le supondría perseguir sentimentalmente a Belica, está ilustrado musicalmente con la interpretación de una canción de Lee Fields por el protagonista. Se trata de una aportación del actor, que eligió el tema *Faithful Man* porque en el estribillo dice:

“I've always been a faithful man till you came along” me vino a la cabeza en unos ensayos y le propuse a Denis Rafter cantarle mis emociones a Belica. Con esa canción Pedro podría expresar cómo la presencia de Belica descuadraba todos sus planes. (Castro)

La canción habla de una ruptura de la fidelidad, que, en el caso de Pedro de Urdemalas solo puede permanecer “fiel a sí mismo a través de sus disfraces sucesivos, pero sus experiencias lo colocan al mismo tiempo en el marco de la experiencia viva” (Canavaggio, 56). Pretender a la gitana le supondría renunciar a esa parte de sí mismo más estable y a la vez a las experiencias vitales que el personaje intuye le acercan al encuentro de su propia identidad. La tensión que se ha establecido entre la búsqueda de un lugar social y la expresión de su propia idiosincrasia se revela como algo indisoluble.

El Pedro de Urdemalas creado por Jimmy Castro realiza este descubrimiento a través de un tema de blues, un género relacionado íntimamente con la experiencia de vida de muchas personas negras: “The Blues shaped a worldview born out of the legacy of survival of the physical, mental and spiritual bondage that Black people experience in America” (Emeka, 91). Aunque el director y el actor han definido este hecho como una casualidad no buscada, que responde únicamente a lo que el personaje experimenta en escena, la conexión existe y produce una reflexión sobre la apertura de significados que un reparto étnicamente diverso aporta a un clásico si se trabaja con unos parámetros de libertad artística como los que estableció Denis Rafter con la JCNTC, que permitieron a Castro incorporar un tema musical que conecta con una tradición cultural negra.

Como ya antes se había separado de los aldeanos, Pedro se aparta de los gitanos, huyendo de una situación en la que peligra su libertad, ya que los celos justificados de la Reina hacia Belica habían provocado la orden de apresarlos. Mientras vemos a Urdemalas con un nuevo disfraz, ahora de estudiante, tratando de convencer a un campesino para que le dé sus gallinas con el falso argumento de que es una donación a la liberación de cautivos en Argel, se produce su encuentro con los farsantes, llegando al final de su búsqueda identitaria. La variedad de destinos ansiada por el personaje y augurada por el adivino se condensa en el oficio de actor, en una operación metateatral que dirige el análisis de la comedia hacia la reflexión sobre la conexión entre el teatro y la vida y la función social de los representantes.

En este momento, el Pedro de Urdemalas negro que propone la JCNTC se integra y se asimila entre la compañía de actores, obteniendo la buscada “interpretación coral” del director del montaje. Si traemos la reflexión acerca del oficio del actor existente en la obra a la actualidad de la producción, vemos que la integración de Pedro de Urdemalas en la compañía teatral funciona como una propuesta de diversidad étnica en las compañías de teatro clásico, que aprovecha los versos de Cervantes para defender formas de reparto no tradicionales:

Sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos. (III, 525-528)

En este preámbulo a la enumeración de las habilidades del actor se encuentra una formulación cervantina de los beneficios de la diversidad actoral, concretamente en el verso “tan raros como infinitos.” Podemos entender que la rareza se refiere al valor de la diferencia y la infinidad a la capacidad de creación a partir de ella. Entre los requisitos que Pedro declama se encuentran: la “gran memoria” (III, 529); la “suelta lengua” (III, 530); el “buen taller” (III, 533); el volverse “en la figura / que hace de todo en todo” (III, 543-544); y el saber “a los versos dar / valor” (III, 545-546). En definitiva, las cualidades que hacen que Jimmy Castro fuera elegido como el protagonista por Denis Rafter: “El papel de Pedro necesitaba un actor versátil, con carisma, físicamente ágil y con una preparación y técnica de voz capaz de dar claridad y belleza a las palabras de Cervantes” (Rafter). Efectivamente, ni en los requisitos de Cervantes ni en los muy similares del director irlandés hay ninguna mención al color de la piel, lo que unido a la negritud de Castro supone la interpretación del pasaje como un hecho consumado y plantea la JCNTC como un espacio ideal, en el que, al igual que en el mundo cervantino, lo que predomina es la constancia y el esfuerzo del individuo para triunfar. En este sentido, la reflexión acerca de la función social de los actores se observa en cómo Jimmy Castro asume la responsabilidad de “abrir paso para las nuevas generaciones,” siendo consciente de que debe superar lo “anecdótico”

para que “este país y el mundo viva como la norma la multiculturalidad encima del escenario, reflejo del mundo en el que vivimos.”

La magia de Cervantes y de este montaje consiste en que sin que la adaptación lo tuviera en cuenta y se produjeran conversaciones sobre cómo abordar el tratamiento de la raza sobre el escenario, el propio tránsito del personaje por los distintos espacios sociales, en busca de un lugar en que expresar su identidad, acaba precisamente en una reivindicación de la figura del actor. El comediante entendido como un sujeto cuya experiencia de vida debe ser lo más rica y variada para poder erigirse como representante de diversos grupos, tanto étnicos como de clase, nos permite valorar de una forma tremendamente positiva la interpretación de Jimmy Castro, cuyo color de piel visibiliza la relevancia social de las personas marginalizadas, tan valorada en la obra de Cervantes.

La vida escénica frente a la estatua

Las escenificaciones analizadas de *El Coloquio de los perros* y *Pedro de Urdemalas* nos informan de la posición privilegiada de la obra de Cervantes para su representación dramática contemporánea. Su especial tratamiento de la materia picaresca en estas piezas, que incluye tanto la gran variedad social de la Península como la focalización en temas que dialogan con la humanidad, la libertad, y la búsqueda identitaria, propone su obra como capaz de contener asuntos sociales vigentes. La metaficción inherente a su trabajo constituye una forma apropiada para un teatro de reflexión sobre lo que sucede en el escenario y en estos dos casos sirve para defender prácticas que favorecen la expresión identitaria de las minorías y la necesidad de una representación que supere los estereotipos raciales. Estas dos producciones cervantinas ofrecen sendos ejemplos de cómo representar a Cervantes incorporando actores diversos étnicamente y contribuyendo al diálogo sobre la diversidad, sin eludir cuestiones incómodas como la participación histórica de España en la esclavitud.

El 19 de junio de 2020, la estatua de Cervantes situada en el Golden Gate Park de San Francisco fue vandalizada, en el contexto de las manifestaciones por la justicia racial surgidas a raíz del asesinato de George Floyd. Ante la lluvia de reacciones, con este artículo (aunque su génesis es muy anterior), contribuyo a la corriente de pensamiento que defiende que “Para Cervantes, *Black Lives Matter*” ya que su obra tiene la capacidad para colocar las vidas negras en el centro “y nos obliga de nuevo *a ver* a los negros, a escucharlos” (Jones y Leahy). Precisamente esto es lo que consiguieron los montajes cervantinos del Laboratorio Escénico Univalle y la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, al colocar en el centro el trabajo actoral de Johanna Robledo y Jimmy Castro.

Obras citadas

- Acquah, Nichole. "Why can't a black body be just a black body on stage?" *Exeunt Magazine*. 17 de mayo de 2017.
<http://exeuntmagazine.com/features/cant-black-body-just-black-body-stage/>. Último acceso 1/07/2020.
- Anónimo. "Crítica express. *Pedro de Urdemalas*." *El Universo de A*. 10 de enero de 2017.
<https://universodea.wordpress.com/2017/01/10/critica-expres-pedro-de-urdemalas/>.
 Último acceso 1/07/2020.
- Canavaggio, Jean. "Introducción." *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Madrid: Taurus, 1992. 9-65.
- Castro, Jimmy. *Entrevista personal*. 1 de mayo de 2020.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. Jean Canavaggio ed. Madrid: Taurus, 1992.
- . *Novelas ejemplares*. Vol. 2. Rosa Navarro Durán ed. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- . *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Florencio Sevilla Arroyo ed. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico. Programa de mano de *La comedia famosa de Pedro de Urdemalas*. Archivo pdf.
<http://teatroclasico.mcu.es/2016/06/22/pedro-de-urdemalas/>. Último acceso 12/07/2020.
- El coloquio de los perros*. Laboratorio Escénico Univalle. Dirigida por Alejandro González Puche y Ma Zhedong. El Paso, Texas. 20 de marzo de 2015.
- Emeka, Justin. "Seeing Shakespeare Through Brown Eyes." In Sharrell Luckett and Tia M. Shaffer. *Black Acting Methods. Critical Approaches*. New York, NY: Routledge, 2017. 87-105.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- Henry, Melanie. *The Signifying Self: Cervantine Drama as Counter-Perspective Aesthetic*. London: Modern Humanities Research Association, 2013.
- Irigoyen García, Javier. "Ascensión social y enfrentamiento entre negros en 'El valiente negro en Flandes' de Andrés de Claramonte: una aproximación postcolonial." *Afro-Hispanic Review* 24.2 (2005): 151-164.
- González Puche, Alejandro. *El Condenado por desconfiado*. 30 de marzo de 2007.
alejandropuche.blogspot.com/2007/03/el-condenado-por-desconfiado.html. Último acceso 01/07/2020.
- . *Entrevista personal*. 1 de junio de 2020.
- Jones, Nicholas R. *Staging Habla de Negros. Radical Performance of the African Diaspora*. University Park, PA: Penn State University Press, 2019.
- Jones, Nicholas and Chad Leahy. "Cervantes y la materia de las vidas negras." *Ctxt. Contexto y acción*. 3 de julio de 2020.
<https://ctxt.es/es/20200701/Firmas/32774/cervantes-estatua-black-lives-matter-nick-jones-chad-leahy.htm#.Xv-AP3yZqAk.twitter>. Último acceso 12/07/2020.
- Laboratorio Escénico Univalle. "Dossier de *El coloquio de los perros*." Grupo de creación e investigación. Departamento de Artes Escénicas. Facultad de Artes Integradas. Archivo pdf.

- Pedro de Urdemalas*. Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirigida por Denis Rafter. Madrid. 21 de enero de 2017.
- López Mozo, Jerónimo. *Entrevista personal*. 16 de abril de 2020.
- Marín, Cristina. “En el teatro hay atmósferas que no se encuentran en literatura.” *El Norte de Castilla*. 23 de julio de 2014.
<https://www.elnortedecastilla.es/culturas/201407/23/teatro-atmosferas-encuentran-literatura-20140723123245.html>. Último acceso 01/07/2020.
- Rafter, Denis. *Entrevista personal*. 3 de mayo de 2020.
- Robledo, Lady Johanna. *Entrevista personal*. 15 de mayo 2020.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Vallejo, Javier. “El pícaro Urdemalas.” *El País*. 15 de diciembre de 2016.
https://elpais.com/cultura/2016/12/14/actualidad/1481733355_439480.html. Último acceso 01/07/2020.
- Weber de Kurlat, Frida. “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del Siglo XVI.” *Romance Philology* 17.2 (1963): 380–391.