



PEDRO EL CRUEL, COMPENDIO DE LA POSMODERNIDAD, Y UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE AGUSTÍN GARCÍA CALVO*

PETER THE CRUEL, A COMPENDIUM OF POSTMODERNITY, AND
AN APPROXIMATION TO THE WORK OF AGUSTÍN GARCÍA CALVO

Ana Rita Gonçalves Soares
Universidad Complutense de Madrid
anaritag@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-4855-3715>

Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad Complutense de Madrid
rebecasb@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-4720-2446>

Recepción 30-03-2023 – Aceptación 17-05-2023

Resumen

Durante siglos, la figura ambigua del rey don Pedro ha servido para definir la tiranía, la justicia, la seducción amorosa y la locura de una época. Este artículo se centra, concretamente, en lo que ha supuesto ese imaginario colectivo para la contemporaneidad, partiendo del estudio de la obra *Baraja del rey don Pedro*, de Agustín García Calvo, ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática en 1999. Interesa en particular analizar cómo esta pieza de teatro ayuda a entender tres conceptos importantes para la estética posmodernista y para el Medievalismo contemporáneo: el rechazo del archivo *último* y *verdadero*, la atracción libidinosa de lo grotesco y las estrategias intensivas del lenguaje planteadas en la teatralidad contemporánea.

* Este trabajo nace de una comunicación plenaria, titulada «Pedro el Cruel, compendio de la Posmodernidad, y una aproximación a la obra de García Calvo», impartida por Rebeca Sanmartín Bastida en el Congreso Internacional «Using the Past. The Middle Ages in the Spotlight» (Universidade Nova de Lisboa, 2020).

Palabras clave

Medievalismo, Posmodernidad, Pedro I de Castilla, Agustín García Calvo, teatro español contemporáneo.

Abstract

For centuries, the ambiguous figure of Peter of Castile, known as the Cruel, has served to define the tyranny, justice, amorous seduction and madness of an era. This paper focuses specifically on what this collective imaginary has meant for the contemporary world, by analysing the play *Baraja del rey don Pedro*, by Agustín García Calvo, winner of the *Premio Nacional de Literatura Dramática* in 1999. It is of particular interest to examine and explain how this play helps to raise three important concepts for postmodernist aesthetics and for contemporary Medievalism: the rejection of the *ultimate* and *true* archive, the libidinal attraction of the grotesque and the intensive strategies of language put forward in contemporary theatricality.

Keywords

Medievalism, Postmodernism, King Peter I of Castile, Agustín García Calvo, Spanish Contemporary Theater.

[...] dá-se a proliferação das próprias fontes segundas ou terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamavam única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, essas, acima de todas as outras. (Saramago, *História do cerco de Lisboa*, pp. 124-25)

I. INTRODUCCIÓN. DON PEDRO Y EL ARCHIVO

Tal y como sucede con la memoria —incapaz de recuperar el hecho original— la historia del rey don Pedro se reescribe y reinterpreta en cada intento de recuperación.¹ De manera análoga a las lógicas del recuerdo, de la memoria-reescritura

¹ Hay que tener en cuenta que lo que recuperamos, según la neurociencia, nunca es la memoria original. Recordamos la última vez que recuperamos el pasado, es decir, la propia memoria es un recuerdo ya no primario, sino reescrito (véase, para una introducción genérica: Trafton, 2017).

de don Pedro se ha seleccionado lo que ha interesado a los llamados «guardianes del archivo», y esta selección ha variado dependiendo de los gustos estéticos y de las diferentes ideologías.² El Cruel se ha sometido así, como tantos otros monarcas medievales, a la gran narrativa de la Historia y a la ferviente clasificación del archivo y de las fuentes.

Como afirmó Jacques Derrida en *Mal d'archive*, estamos siempre buscando, desde la fiebre del archivo, el arquetipo original, el lugar del comienzo absoluto del archivo. Hasta mediados del siglo xx se ha intentado alcanzar la imagen definitiva del monarca, es decir, la que posee el «aura», en términos benjaminianos.³ Algunos historiadores modernos, incluso siendo conscientes de la parcialidad de su narración —en la medida en la que reconocen la subjetividad de las crónicas de Pero López de Ayala o de Pedro de Gracia Dei—, creen en la posibilidad de hacer escapar a don Pedro de la corrupción historiadora y de reproducir una copia de la figura original, a partir de una utópica restauración de la verdad histórica. En la actualidad, sin embargo, se podría decir que el original pierde fuerza ante el elogio de las *variantes*, aprovechando el término que puso en boga Bernard Cerquiglini (1989) con respecto a la edición manuscrita medieval. De esta forma, don Pedro se ha convertido en un personaje que ilustra muy bien esa fiebre porque su figura ha despertado un proceso de organización, conservación, reorganización, apertura y exclusión de datos —o de *conocimiento*, se podría decir—; actos, todos ellos, relacionados con el archivo.⁴

Como ha demostrado Norman Cantor en *Inventing the Middle Ages* (1991), el pasado medieval surge mediatizado por los movimientos intelectuales sucesivos —atribuido a aquellos investigadores que se han dedicado a su estudio y difusión desde mediados del siglo xvi hasta la actualidad— además de influido por los intereses personales, políticos e ideológicos de las diferentes épocas. En definitiva, la imagen del presente de la escritura/investigación —necesariamente inconclusa

² A los historiadores que escriben sobre don Pedro se les pueden aplicar las palabras de Jacques Derrida (1996, p. 2): «The archons are first of all the documents' guardians. They do not only ensure the physical security of what is deposited and of the substrate. They are also accorded the hermeneutic right and competence. They have the power to interpret the archives». Hayden White (1992, p. 25), de forma complementaria, dirá que «cada narrativa, por aparentemente "completa" que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos, que pudieron haber sido incluidos, pero se dejaron fuera; esto es así tanto con respecto de las narraciones imaginarias como de las realistas».

³ En referencia al concepto de «original», de Walter Benjamin, frente a una copia degradada.

⁴ Para indagar más a cerca de la archivización de la Historia, es muy recomendable la monografía *Dust: The archive and cultural history*, de Carol Steedman. Para una introducción más genérica al tema se puede visualizar el vídeo «Archive Fever – Derrida, Steedman, & the Archival Turn», por Then & Now.

y cambiante— está, pues, inevitablemente integrada en la imagen del pasado que se representa en el relato histórico, condenándola por tanto a ser, en parte, intuitiva y subjetiva, abierta constantemente a modificaciones y variaciones. Si con el Positivismo del siglo XIX se creyó en la posibilidad de trazar el retrato auténtico del rey —es decir, de llegar a conocer una suerte de verdad histórica sobre este personaje poliédrico—, hoy los historiadores reconocen que el archivo está irremediabilmente incompleto. Se ha perdido la fe en el relato seguro.

Sin llegar al extremo de negar la propia existencia efectiva del hecho histórico en beneficio de su naturaleza exclusivamente discursiva, la Historia (aquí en su sentido de historiografía) se plantea como una «ficción verbal».⁵ Hayden White (1973) ya lo señaló inequívocamente en su conocido libro *Metahistory* cuando argumentó que un evento, monumento o documento que pasa a ser materia de un registro historiográfico oficial está sometido a un proceso subjetivo de selección y codificación discursiva.⁶ Para el filósofo estadounidense, la labor historiográfica consiste en gran medida en idear tramas que inevitablemente se correspondan con una prefiguración determinada de los hechos.⁷ Esto implica que, a través de la praxis de la historiografía, se promueven de una manera u otra unos valores ideológicos determinados, creando una serie de necesidades culturales colectivas —impregnadas de ciertas idealizaciones en cuanto a qué identidades deben ser alabadas y cuáles deben ser objeto de rechazo— relacionadas, en última instancia, con la idea de una Historia colectiva basada en el archivo.

De este modo, frente a esta tendencia extendida de buscar al *último y verdadero* don Pedro, la Posmodernidad ha dejado de lado el archivo y ese intento de restauración de la «Verdad». En la ficción más reciente, se podría afirmar que el monarca ha asumido una imagen cambiante y rizomática —como dirían Gilles

⁵ Para la teórica canadiense Linda Hutcheon (1988), la Historia y la Literatura son discursos semejantes en la medida en que construyen sistemas de significado a través de los cuales se puede *sentir* el pasado. Ambas mantienen una relación intertextual con los documentos y testigos que las avalan y les dan autoridad. Ambas son, además, conceptos históricos cambiables, determinados por circunstancias político-sociales, dependientes de la estructura social y de las prácticas culturales. Sin embargo, si, por un lado, la «intención histórica» implica la convención de veracidad —o sea, el intento de producir un discurso unisémico e inequívoco cuya objetividad se sostiene en la relación con los vestigios, las fuentes y los testigos—, la «intención ficcional», por otro lado, asume la subjetivación de la materia histórica y no se somete al mandato de la veracidad.

⁶ Para White (1966, p. 131) «we should recognize that what constitutes the facts themselves is the problem that the historian, like the artist, has tried to solve in the choice of the metaphor by which he orders his world, past, present, and future».

⁷ White (1980, p. 18) observa que toda narrativa histórica «has as its latent or manifest purpose the desire to moralize the events of which it treats».

Deleuze y Félix Guattari (1972)— que ha ayudado en particular a comprender el concepto del mal, la crueldad, e, incluso, la dinámica santidad-pecado.⁸ Asimismo, llama la atención la forma en la que la contemporaneidad se ha apropiado de la Otredad del monarca medieval para invitar a una reflexión anacrónica en torno a la marginalidad. Véase, a modo de ejemplo, el elenco de novelas publicadas en el siglo XXI relacionadas con el Cruel que narran la batalla fratricida entre don Pedro y don Enrique o que recuperan las historias de los amores desgraciados del primero: *Los años malos*, de León Arsenal (2008), *El corazón del rey maldito*, de Graziella Sáenz de Heredia (2009), *El señor de Castilla*, de Blas Malo (2013) o *1369*, de Juan Rey (2017).

También la obra de Agustín García Calvo se queda, justamente, con el simulacro, porque no le importa recuperar la versión última, la pseudo-original. Da la espalda, pues, con gesto desdeñoso, a los guardianes del archivo, y opta por erigir un imperio rizomático del deseo, que pone en pie con un lenguaje arcaizante que descentra la Historia. En definitiva, estamos ante una forma de Medievalismo contemporáneo que ya no busca necesariamente en la Edad Media un referente de estudio o de copia, sino un universo dinámico creado a partir de «perceptions of perceptions (and of distortions), done without a concern for fact or reality» (Robinson y Clements, 2009, pp. 57-62).⁹ En última instancia, ya no se trata de indagar sobre el carácter del monarca —cruel o justiciero— ni tampoco de utilizar su figura para desenmascarar las bases endebles de la pretensión de la ciencia histórica y de la ficción realista al modo del siglo XIX. Como se explicará a continuación, don Pedro se convertirá aquí en el catalizador de una energía iconoclasta que derriba de un golpe el archivo y las categorías hegemónicas de los discursos históricos más conservadores.

1.1. *El cambio en la narrativa y la mirada desconfiada al Archivo*

En la segunda mitad del siglo XIX la ciencia defendía un novedoso interés por la clasificación —por el archivo— y la historiografía se vio influida también por

⁸ Con respecto al tema de la santidad, se puede recordar la figura contrapuesta a don Pedro de María Coronel y la leyenda de su sacrificio para escapar de su lujuria, además de la vida de María García, mujer cuya santidad se presentaba en el siglo XV como resultado de una huida de los amores libidinosos de don Pedro.

⁹ El Medievalismo actual define, en su sentido más amplio, la recepción, interpretación y recreación de la Europa medieval en las culturas posteriores y, en el ámbito académico, el estudio de dichas representaciones.

este impulso positivista. En su intento de convertir la Historia en una narración imparcial de hechos verídicos, los historiadores de la época cuentan el pasado con la asepsia aparente de la investigación metódica, teniendo siempre en mente el supuesto impulso hacia el progreso.¹⁰ En otras palabras, es el historiador decimonónico quien coloca la marca de autoridad en el archivo de don Pedro, es decir, es quien autoriza la circulación del mensaje sobre su figura que persistirá incluso hasta la primera mitad del siglo xx.

Al modo del historiador, el novelista decimonónico también buscó impregnarse de distancia con respecto al objeto o tema narrado al revisar cuidadosamente los archivos —llenándose de notas y de referencias a detalles—, en busca de los datos más seguros para construir una narración aparentemente rigurosa.¹¹ En este sentido, la novela histórica —ampliamente cultivada durante esa época— choca con la misma problemática que la Historia: la narrativa no puede entenderse más que como el paradigma del discurso ideologizante.¹²

Una figura esencial para desenmascarar la aproximación entre novela e Historia de este período decimonónico ha sido el historiador norteamericano Hayden White. Para este investigador, la expresión es tan importante como el contenido, puesto que no son los hechos los que imponen sentido, sino la estructura argumental (el género literario) y la retórica que la configura (el tropo o figura predominante). Dicho con otras palabras, se puede defender que el lector de la Historia se encuentra con una serie de presuposiciones subjetivas —que a menudo asumen la forma de discursos cohesionadores de las sociedades occidenta-

¹⁰ La historiografía filosófica del país vecino a cargo de François Guizot, Edgar Quinet o Alexis de Tocqueville intentará discernir las causas históricas de los hechos. Sus obras invitan al lector a reflexionar sobre el sentido de los acontecimientos, que tienen siempre una dirección. Los historiadores descubrían así unas leyes que desembocaban en la obtención de la libertad y cuya meta era el progreso, a partir de cuyas premisas se aplaude el reinado que favorece a las clases medias desde los postulados del liberalismo. Con la llegada del pensamiento positivista, se procura una distancia con la narración: para el historiador francés Fustel de Coulanges se trata de penetrar en el pasado que se quiere reproducir, de recoger el espíritu de una época. Pero la utopía objetivista no dejará de ser traicionada incluso por sus defensores, ya sean franceses o alemanes (como Leopold von Ranke), a través de la organización histórica y estética que establecen desde su atalaya.

¹¹ Es cierto que la mirada a don Pedro de finales del siglo xix fue un primer paso hacia la desmitificación de la Historia y hacia un sano, por irónico, melodrama, pero nunca se abandonó el desarrollo narrativo del Ochocientos, aunque don Pedro fuera tan atractivo desde el punto de vista teatral y se prestara poco al prosaísmo de lo cotidiano.

¹² Se deben considerar las objeciones por parte de los miembros del grupo de los *Annales* contra el modo narrativo de presentación de la historiografía. Para los *Annales*, la historia narrativa es una historia de la política del pasado, concebida como conflictos y crisis a corto plazo, de carácter dramático, que se presta a representaciones novelísticas más literarias que científicas.

les— construidas formalmente como historias, orientadas por los cuatro tropos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. De aquí se interpreta que el relato histórico (o historiográfico) medieval y la ficción medievalista comparten no solo la materia, sino que ambas se presentan como «ficciones verbales» y que, en última instancia, solo se pueden distinguir por sus *frames*, es decir, a nivel pragmático.

Con la nueva lectura de la Historia que ha impulsado Hayden White, se puede decir que, si hay que distinguir entre un discurso histórico que narra y otro que narrativiza —es decir, entre un discurso que adopta una perspectiva que mira al mundo y lo relata, y otro que hace hablar al propio mundo como relato—, don Pedro se situaría en el segundo.¹³ Se percibe, asimismo, un tercer dominio, teórico y estético a la vez, que se refleja en la conciencia crítica de la naturaleza discursiva que comparten Historia y ficción (Hutcheon, 1988, p. 5). Concretamente, se percibe la interacción de las tres dimensiones citadas arriba insertas en un conflicto de voces que desfamiliariza lo que había sido antes canónico, progresivo o moderno en favor de lo irónico y del espectáculo. Se podría decir, en la línea de lo expuesto anteriormente, que *Baraja del rey don Pedro* es una obra anti-archivística.

2. BARAJA DEL REY DON PEDRO: UNA LECTURA POSMODERNA

Quiero que este objeto-acontecimiento [...] se re-copie, se fragmente, se repite, se imite, se desdoble y finalmente desaparezca sin que aquel a quien le tocó producirlo pueda jamás reivindicar el derecho de ser su amo, de imponer lo que debe decir, ni de decir lo que debe ser.

(Foucault, *Historia de la locura*, p. 3)

La obra *Baraja del rey don Pedro* (1998) ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática de 1999, y la estrenó José Luis Gómez en el Teatro La Abadía, en Madrid, en el año 2000. En esta obra, don Pedro destaca de nuevo, por un lado, por su fuerza erótica —que ya se había planteado en la literatura medieval— y, por otro lado, por su fuerza individualista, recuperando así uno de los rasgos más acentuados de su carácter en la ficción del siglo XIX. Recuérdese en ese sentido la función simbólica y fundacional de la virilidad que acompaña la formación del

¹³ Hayden White (1980, p. 23) se refiere concretamente al «discourse of the real» (Historia) y al «discourse of desire / of the imaginary» (ficción).

mito de los reyes medievales, es decir, la ritualización de un arquetipo asociado al poder regio que materializa en la figura del monarca ese patrón fundador de la cultura occidental medieval.

En la pieza de teatro de Agustín García Calvo, don Pedro es, a la vez, bisexual, pederasta y violador. De esta forma, estamos ante una representación transgresora y *queer* que enfatiza todo lo irracional del personaje —e, incluso, llega a adquirir un punto grotesco en su caracterización— gracias a un lenguaje que produce un enorme extrañamiento en el espectador.¹⁴

Para comprender e interpretar el objetivo último de la imagen grotesca, amoral y depravada del rey hay que poner el foco en la autoparodia, es decir, comprender que se trata de una representación que busca denunciar la sobre-actuación de su masculinidad, que se relaciona a menudo con episodios de violencia y manifestaciones de misoginia. No cabe duda de que el espectador está ante un estilo amplificado y doble, que empaña constantemente el discurso y que busca evidenciar la propia hipérbole que subyace, en este caso, a la construcción del arquetipo regio.

En ese sentido, el extrañamiento y la distancia crítica son dos nociones que, tal vez, sintetizan las principales innovaciones en el acercamiento contemporáneo al Medioevo. Ambas se consiguen gracias, por ejemplo, al efecto indefinidor de la ironía, a las fundiciones de voces y de géneros y a la vuelta a un lenguaje arcaizante.¹⁵ Con respecto a este último, no está de más añadir que se trata de recrear un vocabulario pseudorrealista que trae al escenario no tanto la lengua del siglo XIV, sino un lenguaje lúdico e irreverente que refleja una forma de entender la comunicación como modo de construcción de imágenes y discursos.¹⁶

Aunque la historia de don Pedro tenga necesariamente un hilo narrativo, el texto dramático funciona performativamente, es decir, invita al espectador a prestar atención al instante de la enunciación, en detrimento de la línea argumental (y/o al sentido narrativo). Como se podrá constatar a continuación, la teatralidad de esta obra está articulada en torno a una serie de elementos esenciales que cons-

¹⁴ Se utiliza aquí el término *queer* porque conserva en inglés sus connotaciones de «raro», «extraño» y «excéntrico» aunando, en su sentido más amplio, todo aquello que se aparta de la normalidad, esté o no articulado en figuras identitarias.

¹⁵ Cabe aclarar que el lenguaje arcaizante no implica la representación «arqueológica» que se puede encontrar en los textos de ficción medievalista del Realismo positivista [véase, por ejemplo, *La leyenda del Rey Bermejo* (1890), de Amador de los Ríos].

¹⁶ En esto, Agustín García Calvo se aproxima al modo de afrontar el pasado de su contemporáneo dramaturgo Miguel Romero Esteo. En este sentido, véase el análisis que propone Óscar Cornago Bernal (2003), quien lo plantea desde un paradigma (rupturista) de la Posmodernidad.

tituyen la presencia escénica: el deseo, la materialidad y la corporalidad. Estos rasgos se conjugan poniendo de manifiesto una faceta fundamental de *Baraja del rey don Pedro*: el placer performativo en su dicción y construcción. Dicho de otro modo, se trata de una teatralidad de implicaciones lingüísticas, que se manifiestan en una multiplicación de niveles y articulaciones.¹⁷

Estos niveles se perciben, por un lado, cuando se presentan escenarios paralelos como sucede, por ejemplo, al inicio del acto «Rey de Oros» y los espectadores se encuentran con la escena cortada en diagonal de modo que, con un deslizamiento de cortina, se pasa rápidamente de la semiescena *A* (Alcoba de don Pedro) a la semiescena *B* (Tienda de Duguesclin). Por otro lado, también se hacen evidentes en el uso arcaizante del lenguaje, que adquiere tintes grotescos tanto en el nivel gramatical —«obediente verga» (García Calvo, 1998, p. 25), «me dejar» (p. 30)—, como lexical («mostro», por ejemplo, se repite en las pp. 32 y 48). Se juega además frecuentemente con los arcaísmos en las referencias toponímicas —véase «Sooria», «Oterdesillas», «Guadelquevir»—, en los nexos (uso de «des-que»), en los sustantivos («homnaje», por ejemplo, que se repite en las pp. 32, 37, 43, 124 y 127) e, incluso, con la grafía de los acentos: «áscuas» (p. 17) y «fáutos» (p. 22). Como sintetiza muy bien el personaje Men Rodríguez: «En vuestra real persona/ la gramática se confunde» (p. 21).

Como se explicará a continuación con numerosos ejemplos, la importancia de la condición material de la realidad se subraya así constantemente por medio de la propia palabra. Los personajes acumulan retahílas de insultos —«puta» (p. 31), «zorro doble», «negro bretón», «cabrón» (pp. 120-122)— y es frecuente el lenguaje irreverente y blasfemo: «A Lucifer le besaría el/ culo» (p. 37); «Hasta a los santos este olor [referido a su orina mezclada con las yerbas]/ se lo levanta al cielo el tallo» (p. 95); «Dios cornudo» (p. 98). Asimismo, se multiplican las enumeraciones (pp. 126-127), juramentos, maldiciones —«mal rayo y muere» (p. 123)— y derivaciones —«los que duermen duerman» (p. 23)—, además de los juegos de palabras: «DP: [...] no soy otro/ que el Rey.¹⁸ / ML: El Rey es uno»; «MR: Me honráis de cargo nuevo [...] hasta que me haga cargo» (pp. 21-22). Por otro lado,

¹⁷ Con respecto a esto, véase la noción de teatralidad que defendió Roland Barthes (1981, pp. 158-159): «Une théâtralité qui se rattache à l'idée de mise en scène, au sens presque étymologique de l'expression. [...] une théâtralité fondée sur des mécanismes de combinatoires mobiles, conçus de telle sorte qu'elle déplace complètement, à tour instant, le rapport entre celui qui lit et celui qui écoute». Ya en 1971 Barthes (1971, p. 10) reivindica las articulaciones, las referencias múltiples y las divisiones que se reproducen en un texto.

¹⁸ Este juego de ser el rey tiene su punto culminante cuando le delata Beltrán Duguesclin y don Pedro exclama ante su hermanastro: «yo soy» (p. 121).

algunas frases formularias se llenan de ironía, entre las cuales destacamos, a modo de ejemplo: «tu señora y madre, / dió el alma a Dios» (p. 24). Los encadenamientos de palabras son, por último, una muestra más de un uso del lenguaje más extensivo que selectivo. Un ejemplo claro se da cuando los diálogos se presentan saturados de nombres propios que crean ritmo y aliteración: «Albuquerque y Aguilar / Toro y Tarrazona y Nájara y / Navarrete» (p. 47).

De esta forma, la puesta en escena subraya principalmente la parafernalia de la construcción lingüística y el desarrollo material que pone en práctica el acto de la enunciación, destacando la importancia del ritmo y de las rimas internas. La dimensión performativa se expresa lingüísticamente, además, en los deícticos agrupados, en el ritmo de la frase —de huella mnemotécnica— que se adueña de los términos y los obliga a acabar en rimas consonantes, como sucede en los versos que se leen a continuación (p. 69):

La vara que menguada la diz' el comprador,
Esa mesma sobrada la diz' el vendedor.
El que lança la lança, seméjal' vagarosa,
Pero que al qu'alcança, tiénla por pressurosa.
El sol la sal atiesta e la pez enblandece,
La mexilla faz' prieta, el lienço enblanquece;
E él es esso mesmo así en su altura...

Al tiempo, las construcciones bimembres del lenguaje, muchas de ellas en oposición, revelan la estructura en tensión del texto, es decir, la unión de iguales y contrarios. Véase, por ejemplo, la forma en que se plantea el espacio de las mujeres y de don Pedro, el de este y de don Enrique o, incluso, el de Beltrán du Glesquín y Men Rodríguez. Otro ejemplo muy elocuente es el contraste que se produce entre presencia y ausencia en la escena. En este caso, son especialmente interesantes las dinámicas que se establecen entre madre e hija (doña Toda y Gertrudis) que, en un determinado momento, narran al espectador cómo se desenvuelve la batalla mientras la miran (pp. 48-54) o, más adelante, aprecian los cuerpos respectivos mientras ayudan a don Pedro a desnudar a la otra (pp. 105-106).

Como se explicará a continuación, la propia estructura del texto y los repetidos paralelismos del lenguaje reflejan el planteamiento dialéctico de la narración, que mezcla lo sagrado y lo profano en un mismo espacio, en un juego lúdico de componentes en el que la risa (o risotada) y la violencia verbal y física atraviesan la tragedia que se abalanza. En ese sentido, no es descabellado pensar que el papel de la risa posmoderna pueda ser comparable al que desempeñó, según Mijaíl Bajtín (1974, p. 112), en las sociedades bajomedievales y de la temprana Edad Moderna,

al asumir una función crítica regeneradora. La verdadera risa —ambivalente y universal— contribuye a exiliar el escenario de dogmatismo, unilateralidad, fanatismo, miedo, intimidación y agotamiento. Recuérdese que, para Bajtín, la parodia llega a su máximo esplendor precisamente durante el Medioevo debido al conocido juego desjerarquizador de la vida misma al que denominó «carnavalización». Este proceso de liberación temporal opera todo tipo de inversiones, llevando a la representación de un mundo del revés donde corren libres bufones y criaturas grotescas, donde lo marginal ocupa el espacio. En palabras del propio Bajtín (1974, p. 10), se trata del «mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa [que] se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época».

En el texto de García Calvo, el lenguaje (verbal y no verbal) se hace *corpóreamente* grotesco, y subraya su condición transgresora a través del deseo, que animaliza (o incluso degrada) a los personajes: doña Juana es yegua (García Calvo, 1998, p. 26), don Pedro ruge al alcanzar el orgasmo y la reina doña Blanca se desmitifica deseando revolcarse bajo el peso del rey (p. 26). Analizando el texto a la luz de estos postulados, se puede hablar incluso de una función unificadora y curativa de la risa a través de la cual se exorciza de manera colectiva la ansiedad del desenlace conocido. Como el carnaval medieval, la ficción actual existe, pues, en la frontera consciente entre el arte y la vida (Hutcheon, 2000, p. 72).

También es muy interesante notar la forma cómo, en algunas escenas, el lenguaje sufre una pérdida de justificación comunicativa. En el momento del deseo, don Pedro pierde el fin previamente fijado y vincula su discurso a lo extremo e irracional, es decir, a la risa o a la violencia. Desde ese lenguaje que se aleja de la transparencia de la transmisión de ideas, que antecede en su materialidad a su significado (Barthes, 1971, p. 14 y pp. 43-44), parece dejar de existir la Historia con una función ajena a su propia materialidad. La palabra se vuelve entonces efímera, como cuando el personaje grita en la inmediatez de su enfado o gime por placer. Un caso muy expresivo es tal vez ese doble rugido de don Pedro que suena igual en el orgasmo y en la muerte: «Espasmo con rugido de don Pedro» (García Calvo, 1998, p. 109), «Rugido de don Pedro muriendo, que debe recordar el del «Rey de bastos» (p. 123). Se podría interpretar quizá este ruido-gemido como una expresión de esa unión muerte-orgasmo que ya reivindicó Georges Bataille en el conocido ensayo *L'Erotisme* (1957), donde se refiere a la íntima relación entre el amor y la muerte, los cuales se relacionan directamente con el aspecto no humano —animalesco, se podría decir— de las relaciones sexuales. De una forma u otra, esta voz se opone a la palabra fija, dogmática, del discurso final pronunciado por don Enrique, quien, en este contexto, se plantea claramente como el representante de la racionalidad y del orden (García Calvo, 1998, p. 127):

DE. [...] Pronto pediremos
 en Toledo y Burgos y Sevilla su refrendo
 de nuestra monarquía al voto de los Grandes
 de la Iglesia y los Poderes Públicos; y aun antes
 del año llamaremos Cortes en Medina,
 donde si sus representantes quiere el pueblo
 reconocernos, sólo entonces osaremos
 llamarnos Rey y por el tiempo que Dios mande
 dar al servicio de los súbditos del reino
 nuestros ejércitos, oficina y persona.

Así, frente a la oralidad —que aprovecha su fluidez convirtiendo en placer lúdico el ritmo creativo—, está el discurso oficial, ese discurso de la Historia que realiza Enrique de Trastámara en una larga tirada. No obstante, incluso esta oficiosidad aparece contaminada por la coloquialidad, la ironía y el tono irreverente de lo oral con sus rimas internas, como se puede ver en este fragmento: «lo hundió la ciega / ansia del buche de este buitro» (p. 126).

De esta forma, la palabra efímera se mezcla con la fija y el texto escrito se carga de contenido dramático como cuando Samuel el Leví o don Enrique recitan sus textos. En otras ocasiones, las voces de la oralidad se llenan de sentido doctrinal, como el verso de Sem Tob que, irónicamente, le provoca somnolencia a don Pedro (p. 69). Entre medias, el texto se cuaja de literatura, con alusiones anacrónicas al auto de Pedro Calderón de la Barca —«Acaso / está soñando con un rey que no soy yo» (p. 22)— o a Federico García Lorca, como sucede en un discurso de don Pedro: «Basta. Yo / quiero dormir. Dormir un año» (p. 59). Asimismo, hay diversos momentos en que la oficiosidad del discurso de la Historia se contamina de ficción medieval. Véanse, por ejemplo, los diálogos sobre las hazañas de los caballeros artúricos entre el mancebo Jezabel y el rey don Pedro, o cuando se mezclan la Crónica de Ben-Jaldún —que Jezabel traduce del árabe— y el texto de Sem Tob (p. 68). No está de más mencionar también una serie de motivos típicos de las recreaciones del Medievo que se repiten y parecen querer crear un escenario de cartón-piedra. Entre ellos, destacan la sed y probar la sangre (p. 44) o el llamamiento a que suenen címbalos y atabales (p. 47).

En definitiva, se puede afirmar que la sonoridad y el lenguaje del deseo consiguen desestabilizar el sistema estático que cimienta el poder, el archivo y la organización retórica de la historiografía. Encima del palco, se produce entonces un lenguaje excesivo, que satura el espacio con una partitura de voces que pueden inundar los discursos más solemnes con tintes cercanos a lo *camp* desde el manierismo del disfraz castigador: «son látigos que me istigan / a tu centro», dirá

don Pedro (p. 30).¹⁹ En pocas palabras, la lengua consigue una sonoridad gruesa —con una dicción exuberante y copiosa— donde los atributos despreciativos (y desmesurados) se multiplican. Hay una vinculación entre el instinto sexual y la tendencia a la destrucción, a la monstruosidad y a la muerte, en la que late la fuerza de la pulsión libidinal que se eleva a categoría estética. Como diría Roland Barthes (1982, p. 192), el cuerpo comienza a existir donde está la repugnancia.

En diferentes momentos, el texto deja de producir *plaisir* para crear la *jouissance* o goce (Barthes, 1973, p. 25).²⁰ En su *jouissance*, la obra desestabiliza el cuerpo de la Historia y el fasto verbal hace vacilar las creencias históricas y culturales más rígidas, sin pretender hacer avanzar el conocimiento de los hechos del monarca.²¹ Aquí se ilustra la idea de George Bataille (1985, pp. 118-120), para quien el arte y la literatura son actividades humanas que no tienen finalidad más allá de sí mismas, es decir, son formas improductivas que se constituyen en excesos. Lo grotesco, en particular, consigue unir dos términos opuestos en calidad de contradicción (Harpham, 1982, p. 19). Concretamente, se reivindica lo burlado y el deseo que, ante la ausencia del centro jerarquizador de la Historia, se incorporan mediante la profanación del archivo. Como se puede concluir, la transgresión del texto/espectáculo se expresa a través de una mirada transversal que desestabiliza lo que parecía unívoco mientras recupera la concepción de una realidad abierta y múltiple.

Los fragmentos episódicos, en medio de la estructura lúdica de la baraja metafórica, limitan la producción del sentido del discurso histórico. A don Pedro se le destierra de su ámbito natural —es decir, del universo de la tradición histórica— y, tras pasar por ser rey de copas, espadas,oros o bastos, se transforma en el rey de la nada, en ese abandono de las grandes metanarrativas del que habló Jean-François Lyotard (1979) y que, aquí, se plantea como una reflexión también sobre el abismo del poder y la propia suerte. Como ejemplo, véase la forma en

¹⁹ Lo *camp* define, en términos muy generales, «una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización» (Sontag, 1984, p. 305).

²⁰ Como dirá Roland Barthes (1973, p. 25): «Le brio du texte (sas quoi, en somme, il n'ya pas de texte), ce serait sa volonté de jouissance: là même où il excède la demande, dépasse le babil et par quoi il essaye de déborder, de forcer la main mise des adjectifs —qui sont ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots».

²¹ Entonces el placer del texto «serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phénotextuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique» (Barthes, 1973, p. 30). Barthes (1982, p. 96) pide que la escritura se entienda no como elemento de comunicación sino de significación. La escritura se situaría así en el margen de las finalidades del lenguaje, en el centro de su juego.

que se establece la *gran narrativa* de la batalla de Montiel, magistralmente planteada despojada de solemnidad y en un clímax grotesco. Mientras los hermanos se turnan para estar encima del otro, cada uno habla (García Calvo, 1998, pp. 121-122):

DE. Ella, ella,
que asesinaron en prisión,
celos viejos de la tuya,
busca tu sangre ya sobre mí.
[Vuelta: DP. sobre DE.]

DP. Dile que espere. –Bajo mi panza
aquí te tengo: ¿eres tú,
Juana de Castro, ardiente viuda?
Ven, que te muerda la nariz.
[Vuelta: DE. sobre DP.]

DE. ¡Tuerce, cabrón! ¡Abajo! –Ahora,
Hermano Fadrique, ¡hiere en él!:
al que hiciste tú a mazazos
en tus alcázares matar.
[Vuelta: DP. sobre DE.]

Si, por un lado, Enrique de Trastámara denuncia desde la retórica los crímenes de su hermanastro, don Pedro, por el otro lado, se mueve desde lo irracional y está centrado en la fuerza del sexo. No obstante, en la línea de Michael Foucault (1976), las referencias sexuales no invitan a una reflexión sobre la represión, sino que el interés radica en las relaciones circulares de poder que se ponen en juego y en su mecánica cómplice.

El pasaje de la lucha nos enseña cómo un escenario sobrio se puebla por las estridencias del lenguaje y una gestualidad desmesurada, con don Pedro poniendo en órbita el vocabulario del deseo, en un combate a muerte (des)mitificado (García Calvo, 1998, p. 122):

DP. ¡Chito y vuelta! –Ahí te tengo,
dulce Aldonza Coronel:
dame a palpar la blanca teta,
hasta que dé con el pezón.
[Vuelta: DE. sobre DP.]
DE. ¡Cae, mal rayo y muere! –Fuerza
los muertos que hiciste me la dan,
Juan de Albuquerque y Gutier Fernández y
Pero Núñez de Guzmán.

La historia siempre antecede al escritor y, como diría Roland Barthes, este solo se dedica a mezclar las escrituras (1984, p. 65): «l'écrivain en peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles». En esa línea, se podría argumentar que García Calvo no toma partido en la medida en que no le interesa «la Verdad» sino la estética. Esto se ve claramente en numerosas ocasiones, por ejemplo en el recuento inicial de personajes —cuando el autor permite reducir el número de actores doblando personajes episódicos (García Calvo, 1998, p. 9)—, o en esas canciones eclécticas que inician cada acto donde se mezcla el toque popular contemporáneo o decadentista con motivos clásicos (pp. 63-64), el romance y la canción medieval (p. 94).

Para finalizar, se puede decir que la distancia (humorística e irónica) triunfa. Se trata de una ironía que desestabiliza hasta las palabras amorosas, como cuando don Pedro mezcla en su discurso las diferentes mujeres conquistadas empleando términos de un orden semántico muy diferente, como la gloria y el zumo: «un zumo de verdad / de pasión y lento arrobó, / que las vence, y en su entrega a tí / te arrebató a la honda gloria / que nunca supo el gran amor» (p. 28). En lo que se refiere a la Historia, se deconstruye su aparente firmeza con ironía a través de constantes anacronismos —“él ha bañado en sangre las Españas”, dirá don Enrique, olvidándose de la Corona de Castilla» (p. 88)— o cuando algún personaje se adelanta a la historia escrita, como hace don Enrique: «La Historia lo apellida ya el Cruel» (p. 88).

En todo caso, se podría argumentar que esta desmitificación de la Historia se inicia con la sustitución de la narración heroica por un juego de baraja, lo cual el propio autor deja entrever cuando escribe en las indicaciones iniciales para la puesta en escena: «lo que importa es el ritmo, gestos y pasos de la misma» (p. 11).²² En pocas palabras, la Historia deja de ser un instrumento científico al combinarse con la literatura y el teatro. «Por hoy / toda la Historia no me arranca un / rato de

²² Del mismo modo, García Calvo presenta su intención de alejarse del archivo cuando afirma en las «indicaciones para la representación»: «La mejor escenografía (y vestuario) sería una que no obedeciera ni a la reconstrucción histórica ni a las consabidas exhibiciones de vanguardia, sino que sirviera a la representación» (1998, p. 11). En ese apartado inicial también se sugieren rasgos de dicción en los actores «sin miedo a un cierto anacronismo», animando a un don Pedro con dicción «a la andaluza» (se subrayan las *h* que puedan aspirarse), a un Men Rodríguez con dicción a la sanabresa y a un Duguesclin con un castellano afrancesado y, con su Soldado, con un francés algo arcaico (pp. 69-70). Reconoce además que el castellano tiene siempre un toque arcaizante (el del judío Samuel Leví, de manera particular) y el más moderno el castellano de don Enrique (p. 12).

amor» (p. 98), proclama don Pedro. Las lides del amor, contrapuestas a la guerra, son las de «no cansarse nunca» (p. 102).

3. CONSIDERACIONES FINALES

La obra de García Calvo indaga en la Edad Media a través de uno de los personajes más reconocidos del siglo xiv: el rey don Pedro. Sin embargo, el conocido monarca medieval ya no es evocado a partir de los documentos de su época ni de las interpretaciones de fuentes intermedias; no hay un archivo *último* que recuperar. Como se ha intentado explicar, el juego escénico se convierte entonces en un ejercicio de emancipación de la Historia y del archivo.

Dicho de otra forma, se trata de un acercamiento estético a su figura que, en última instancia, habla más de la Posmodernidad que de la Edad Media. El pensamiento sobre Castilla, la monarquía, la crueldad, los judíos o las mujeres —elementos siempre presentes en una obra u otra sobre don Pedro— se canalizan en un espectáculo donde el rey medieval ya no es un largo personaje textual sino que deviene *hacedor* de la escena posmoderna. Esta forma de retratarlo implica, por un lado, rechazar la búsqueda del inicio de lo Moderno en la Edad Media —es decir, descreer los anhelos típicos del siglo xix— y, por otro lado, conlleva declinar la visión progresista del pasado y rechazar la posibilidad de un fin teleológico.

Agustín García Calvo manifiesta a través de su propuesta escénica que no quiere ser otro guardián más de un archivo incompleto y parcial. La obra se construye de este modo sobre la contradicción del juego-ficción y de la historia-fábula. En ella, los gestos del deseo funcionan como forma de resistencia ante el sistema organizado de la Historia. Es decir, es la palabra teatralizada y su *jouissance* la que destruye el aparato de Estado de la Historia, la que (des)territorializa la «Verdad». En ese sentido, la teatralidad actúa contra los valores culturales y los sistemas de poder. *Baraja del rey don Pedro* mina lo trascendental y cualquier jerarquía con su farsa; se lleva por delante discursos ideológicos y causalidades lineales, desestabilizando sus códigos.

Como se ha intentado demostrar, la propuesta más novedosa de la obra de Agustín García Calvo reside en los mecanismos del uso de lo grotesco y en las estrategias intensivas del lenguaje; la forma teatral está regida, de esta forma, por un dispositivo libidinal donde se juega con estereotipos (el lenguaje masculino de la guerra, la irracionalidad femenina, etc.) y se convierte lo grosero en sagrado y lo burdo en misterioso. De hecho, se podría afirmar que se reinstalan muchos de

los estereotipos acerca de la Edad Media —incluso aquellos que se han intentado rebatir y reescribir desde hace varias décadas— al proponer un universo medievalizante con características extrañas y subversivas, donde lo grotesco —especialmente en su componente más escatológico y sexual— es escenificado continuamente. A modo de conclusión, se podría afirmar que la literatura actual en torno a don Pedro sigue eligiendo resaltar su faceta más grotesca y extraña a la vez que reivindica su otredad e irracionalidad. Al final, el rey *Cruel* pasa de representar pasiones políticas a encarnar el espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arsenal, León, 2008: *Los años malos. La guerra entre Pedro el Cruel y la Reina Blanca*, Barcelona.
- Bajtín, Mijaíl, [1965] 1974: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona.
- Barthes, Roland, 1971: *Sade, Fourier, Loyola*, París.
- , 1973: *Le plaisir du texte*, París.
- , 1981: *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*, París.
- , 1982: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París.
- , 1984: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París.
- Bataille, Georges, [1957] 1985: *L'Erotisme*, París.
- Cantor, Norman, 1991: *Inventing the Middle Ages: the Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, Nueva York.
- Cerquiglini, Bernard, 1989: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, París.
- Cornago Bernal, Óscar, 2003: *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1972: *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Édipe*, París.
- Derrida, Jacques, 1995: *Mal d'archive*, París.
- , [1995] 1996: *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago – Londres.
- Foucault, Michel, [1976] 2007: *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, México D.F./ Buenos Aires/ Madrid.
- , [1961] 1998: *Historia de la locura en la época clásica*, México D.F.
- García Calvo, Agustín, 1998: *Baraja del rey don Pedro*, Zamora.
- Harpham, Geoffrey Galt, 1982: *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton.

- Hutcheon, Linda, 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres – Nueva York.
- , [1985] 2000: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Nueva York.
- Lyotard, Jean-François, [1979] 2006: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid.
- Malo, Blas, 2013: *El señor de Castilla*, Barcelona.
- Rey, Juan, 2017: *1369*, Sevilla.
- Ríos, Amador de los, 1890: *La leyenda del Rey Bermejo*, Barcelona.
- Robinson, Carol y Pamela Clements, 2009: «Living with Neomedievalism», en Karl Fugelso (ed.), *Studies in Medievalism*, XVIII, Cambridge, pp. 55-75.
- Sáenz de Heredia, Graziella, 2009: *El corazón del rey maldito*, Madrid.
- Saramago, José, 1989: *História do cerco de Lisboa*, Lisboa.
- Sontag, Susan, [1966] 1984: *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona.
- Steedman, Carol, 2002: *Dust: The archive and cultural history*, New Jersey.
- Then & Now, 2019: «Archive Fever – Derrida, Steedman, & the Archival Turn», <<https://www.youtube.com/watch?v=uHtXeUH4gnY>>.
- Trafton, Anne, 2017: «How We Recall the Past», <<https://neurosciencenews.com/memory-retrieval-neural-network-7321/>>.
- White, Hayden, 1966: «The Burden of History», *History and Theory*, 5 (2), pp. III-134.
- , 1973: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore.
- , 1980: «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, 7 (1), pp. 5-27.
- , [1987] 1992: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona.