

Del texto a la representación teatral: espacios alegóricos de la inmigración en *La puerta estrecha* de Eusebio Calonge

Oswaldo Sandoval

Michigan State University

Resumen: De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (INE), España registró en el año 2000 el mayor aumento de su población en los últimos treinta años. El 96% de los más de 617 mil habitantes registrados, que viene en alza desde 1998, fue producto de la inmigración, según el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). A estas cifras oficiales le faltan aquellos inmigrantes no empadronados que viven en las sombras. Por su parte, el año 2000 marca la oficialización y el apoyo institucional de las excavaciones y exhumaciones de miles de cadáveres desaparecidos clandestinamente durante la Guerra Civil y el Franquismo. De acuerdo con el último registro de 2016, más de seis mil cadáveres, de los más de cien mil asesinados durante el periodo de la represión, han sido desenterrados. Asimismo, en el año 2000, el dramaturgo español Eusebio Calonge estrena su obra *La puerta estrecha*, bajo la dirección de Paco de la Zaranda y el grupo La Zaranda. Esta obra presenta la historia de la Calaca, un personaje “ilegal” que abandona su lugar de origen en busca de un nuevo porvenir, pero lo único que encuentra en su viaje es la muerte y la incineración clandestina de su cuerpo. Este ensayo propone una mirada crítica a las estrategias textuales y escénicas que negocian y desafían un contexto sociopolítico recurrente a prácticas represivas del pasado, tales como la tortura y la desaparición clandestina de cadáveres. De esta manera, la cuestión en este análisis radica en examinar escenarios alegóricos que reactivan la memoria histórica a través del problema de la inmigración ilegal y los efectos en el sujeto desplazado.

Palabras clave: teatro, alegoría, memoria histórica, Franquismo, tortura, inmigración.

El exilio como una forma de desplazamiento forzado generalmente acarrea un fuerte sentimiento nostálgico y hasta cierto punto fatídico, en el que la idea del regreso puede convertirse en un factor fundamental de subsistencia. Regresar al lugar de origen después de un desplazamiento no significa necesariamente la reconstitución de la pérdida original en términos de pertenencia a un entorno específico con prácticas y costumbres culturales acorde, ni mucho menos reconstituye parte de la identidad individual que automáticamente se diluye con el pasar del tiempo. Esta situación de pérdida, quizá irre recuperable, se magnifica cuando el desplazamiento inicial del sujeto surge a partir de un contexto de violencia sociopolítica o económica que fomenta el terror dentro de la población afectada.¹ Los sujetos desplazados pierden o les

1 Ver *Reflections on Exile and Other Essays* (2000) de Edward Said, el cual señala que el desplazamiento del exilio en su función de movimiento, cambio, traslado o desalojo crea una discontinuidad irre recuperable en el estado de la persona desplazada. Más allá de la sobrecarga política que acarrea la palabra “exilio”, como bien lo detalla Giorgio Agamben en *Política del exilio* (1996), el énfasis al usar el “exilio” yace en una separación del alma del cuerpo, una emigración forzada, un abandono y una

arrancan de raíz su tierra y su pasado, lo cual eterniza su búsqueda constante en vías de reconstituir sus estados personales, sus vidas deshechas y así, se ven en la necesidad de integrarse a una comunidad ajena.

A través de la obra dramática *La puerta estrecha* (2000), del dramaturgo español Eusebio Calonge, este ensayo propone una mirada crítica a las estrategias textuales y escénicas que negocian y desafían un contexto sociopolítico recurrente a las prácticas represivas del pasado dictatorial más reciente en España, tales como la tortura y la desaparición clandestina de cadáveres. Una de las cuestiones en este análisis radica en desenmascarar escenarios alegóricos que reactivan la memoria histórica a través del problema de la inmigración. Para esto, la obra de Calonge muestra tanto el rechazo como la manipulación de individuos aparentemente indeseables, extraños o ajenos a un determinado entorno. El personaje “extranjero” en esta obra huye de un pasado marcado por la violencia para llegar a un presente que se encarga de resucitar el trauma del pasado. A raíz del análisis textual y escénico de la obra, este ensayo provee alternativas a la forma de cómo se representa, verbaliza o visibiliza el dolor de un cuerpo físicamente herido y torturado. Asimismo, se observa hasta qué punto la cicatriz de la tortura trasgrede el cuerpo físico y redefine la identidad del individuo desplazado. Eusebio Calonge no solamente emprende la difícil tarea de matizar estos escenarios de destrucción, sino además muestra el contraste entre los personajes que presencian y hablan del dolor del *otro* y de los personajes que hablan de su propio dolor. La representación de este dolor, o sufrimiento perpetuado, se agudiza más cuando han transcurrido años de la acción traumática que corrompe la integridad física del sujeto, ya que su reflejo (o el producto de la trasgresión al cuerpo físico) puede figurar ante la mirada ajena como un cuerpo en descomposición y por lo tanto amenazante.

*La puerta estrecha*² presenta una serie de personajes marginalizados en cuatro actos y veintitrés escenas que habitan el microcosmos de una casa alegórica, cuyo espacio desempeña una doble función. Por una parte, la casa funciona como refugio para vagabundos, prostitutas, mendigos, ciegos e inmigrantes. Por otro lado, en el espacio interior de la casa se devela un sistema que reproduce

huida ante la muerte.

2 Calonge escribe la obra en el 2000 y se publica en el 2004. Se estrena por primera vez el 29 de junio de 2000 en el Duke Theatre de la ciudad de Nueva York bajo la dirección de Paco de la Zaranda y el grupo Teatro de la Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja, también llamado Teatro Inestable de Ninguna Parte). La Zaranda ha representado continuamente esta obra a partir de su estreno, destacando las representaciones en el Festival de Otoño de Madrid, FIT de Cádiz, el Festival de Vitoria, el Festival de Caracas, XXV aniversario de Fitei en Oporto, el Festival de Puerto Rico, el Festival Internacional de Miami y Temporada en Buenos Aires, donde recibió premios al mejor espectáculo internacional por parte del *International Theater Institute* y el Diario Clarín.

de cierto modo la exclusión y opresión hacia los seres vistos como indeseables y problemáticos que habitan en este lugar. El refugio, como un lugar de encuentro y alivio temporal entre los grupos marginalizados, se convierte en el punto alegórico que responde a una demanda social dentro de los parámetros que delimitan la aceptación y el rechazo de ciertos individuos. A esta casa llega el personaje moribundo de la Calaca, cuya historia se desarrolla a partir del segundo acto. Toda la trama gira alrededor de este personaje, cuyo cadáver es descubierto en el primer acto por algunos de los residentes de la casa, la Chancla, la Pájara y Don Saturno. Éste último es el encargado de la casa y por lo tanto comienza su agobio en torno a la posibilidad de que las autoridades o los vecinos se enteren que en esa casa alguien sin “papeles” ha muerto. Esta cuestión de la residencia ilegal de un extranjero es el producto de la lamentación de Don Saturno, ya que en todo momento se recrimina haber acogido a una persona “indocumentada” e incapaz de cubrir los gastos de la renta. Por esta razón, Don Saturno, y los demás comienzan a hurgar las pertenencias de la Calaca en busca de algo provechoso. Sin embargo, lo único que encuentran son restos de muñecas, viejas fotografías, botellas vacías y maquillaje barato. Estos objetos, como se describen en el segundo acto, simbolizan el pasado de la Calaca, la cual fue violada sexualmente, torturada y forzada al exilio. Debido a la violación sexual, pierde a su hijo. La historia de la Calaca se presenta en forma de un monólogo interior, lo cual evita que el resto de los personajes conozcan su pasado. A través de las memorias de la Calaca, la obra presenta el viaje fallido hacia nuevos horizontes que en teoría representan un suspiro de esperanza. La realidad con la que se enfrenta la Calaca rompe con estas expectativas a través de la recreación alegórica de aquello que causa su huida en primera instancia. Esto es, el personaje aquí exiliado llega precariamente a una casa en la que sus residentes, consciente o inconscientemente, no solo recrean la prisión y el cuarto de tortura, sino que además se deshacen del cuerpo de la Calaca como si se tratara de un cuerpo clandestino y sin derecho a un velorio por la falta de papeles. Bajo una intensa fiebre y recordando la ilusión que en algún momento le causó el mar, la Calaca muere en el baño sola, sin un hogar, sin un nombre y sin identidad alguna. Al final de la obra, Don Saturno decide quemar el cadáver de la Calaca. En ese momento aparece el Jarabe, el ciego que estuvo dispuesto a casarse con la Calaca para otorgarle la estadía legal, e irónicamente recupera la vista para ver las llamas que encienden del cadáver y dice “¡Veo el fuego del infierno! ¡Estoy en el infierno! ¡Estoy en el infierno!” (99).

A lo largo del análisis, se tendrá en cuenta la definición del término tortura establecido en 1984 por la Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes:

[...] todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella

o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. No se considerarán torturas los dolores o sufrimientos que sean consecuencia únicamente de sanciones legítimas, o que sean inherentes o incidentales a éstas. (Artículo 1)³

El tema de la tortura durante el Franquismo en España (1939-1975) ha sido una materia ampliamente estudiada y recapitulada sobre todo con la documentación de los testimonios de las víctimas y las iniciativas artísticas que rechazan el olvido y promueven asimismo la lucha y prevención contra la tortura. Cabe destacar la colección “Represión franquista” del Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE), creado en 1980 y dirigido por Victoria Ramos Bello. El AHPCE recoge en esta colección documentación relacionados a la persecución y represión que sufren los militantes del Partido Comunista Español (PCE) en España desde el final de la Guerra Civil hasta abril de 1977 cuando se legaliza el PCE. Por su parte, el Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo, cuya accesibilidad a los archivos históricos se amplía al público después de la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007, provee a los ciudadanos documentos relativos a las víctimas de la Guerra Civil, el exilio y la represión durante la dictadura franquista. Se reconoce también una de las iniciativas más importantes en las últimas décadas bajo la Coordinadora para la Prevención de la Tortura en el Estado Español, promoviendo prácticas para prevenir la tortura, los tratos inhumanos o degradantes en cárceles, comisarías y centros de retención de emigrantes.⁴ Por otro lado, el Born Centre de Cultura i Memòria en Barcelona fue sede en 2016 de la exposición “A mi això em va passar. De tortures i d’impunitats (1960-1978)” dirigida por el profesor Javier Tébar. Esta muestra artística, que consta de fotografías, documentos y testimonios de personas que vivieron y sufrieron la tortura, además de aclaraciones de carácter histórico, jurídico o social, intenta visualizar la sistematización de la tortura durante el régimen franquista y además pretende desenmascarar la

3 La convención se lleva a cabo en 1984, pero entra en vigor hasta 1987. Este acuerdo le da seguimiento a la Declaración sobre la Protección de Todas las Personas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes, aprobada por la Asamblea General en 1975.

4 La Coordinadora para la Prevención de la Tortura surge de una campaña para que el gobierno español firme, ratifique y ponga en marcha el Protocolo Facultativo (PF) contra la tortura aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 2002. La Coordinadora se ha encargado de documentar informes sobre la tortura desde 2004.

visión histórica y el mito que se tiene del tardofranquismo como un régimen blando. La importancia de esta exposición recae en el debate que entrelazan hechos recientes con el pasado. En primer lugar, se siguen exponiendo los fallos de la Transición española en cuanto a la Ley de Amnistía que garantizó la impunidad de los torturadores. Esto conlleva, en segundo lugar, a la discusión de la convivencia entre víctimas y represores en la temprana democracia que se extiende hasta años recientes.⁵ Finalmente, la exposición evoca los paralelismos entre el franquismo y otros escenarios de violencia política durante la democracia que violan los derechos humanos.⁶ Si bien se mencionan anteriormente algunas de las iniciativas, testimonios y documentos historiográficos que tratan la tortura durante el Franquismo, la intención aquí no es presentar un listado exhaustivo sobre todo lo que se ha escrito del tema, sino más bien se trata de comprender y desentrañar la complejidad que trae consigo tanto hablar de los efectos postraumáticos de la tortura en el individuo como el enfrentamiento a los mecanismos repetitivos de una realidad posdictadura que intenta eludir dicha cuestión. Estas situaciones que incitan el recuerdo de los mecanismos de represión durante la dictadura se reflejan en *La puerta estrecha*. La historia de la Calaca hace eco a la sistematización de una violencia que no solamente apunta al abuso de la integridad física de la persona exiliada, emigrada o refugiada, sino que se legitima este abuso (y se intenta silenciar, como lo sugieren los otros personajes en la obra al decir que a nadie le importa el pasado) a través de la invisibilidad que se le otorga al personaje sin papeles. Esta obra expone la falta de atención a casos de violaciones y torturas que infringen la totalidad del ser humano. En vez de presentar resoluciones, los personajes en esta obra deciden voltear la mirada para evitar represiones por parte de la policía, ya que han albergado a una indocumentada.

La forma en que la obra de Calonge expone el rechazo del individuo marcado por la tortura contesta a las estrategias sociopolíticas en el contexto posdictadura que, consciente o inconscientemente, redirigen el imaginario colectivo por las vías del aperturismo al exterior que ofrece, por ejemplo, una sociedad neoliberal. De esta manera, las obras exhiben la separación de cuerpos ambiguos, extraños y enfermos que dañan la imagen de la nación. Vidas indignas de ser vividas, cuerpos en función de objetos centrales en los conflictos políticos,

5 Ver el artículo “España debe extraditar o juzgar a responsables de abusos de derechos humanos, dicen expertos de la ONU” (2015). A pesar de que hayan pasado décadas desde el regreso a la democracia, declara la jueza María Servini, nunca es tarde para terminar con la impunidad que la Transición trajo consigo y el olvido que se le impuso a las víctimas.

6 Ver el informe de la *Amnistía Internacional* de 1984 que denuncia la práctica de la tortura en España a casi más de nueve años de la muerte de Franco. Los ejemplos en este informe se añan a los cientos de casos de tortura que ha documentado la Coordinadora desde 2004 hasta 2017.

cuerpos apresados en un dispositivo biopolítico (nuda vida), y por ende, la politización del sujeto, son algunos de los planteamientos de Agamben en *Homo Sacer* (1998). En la democracia moderna, según Agamben, “el nuevo sujeto de la política no es ya el hombre libre, con sus prerrogativas y estatutos, y ni siquiera simplemente *homo*, sino *corpus*; la democracia moderna nace propiamente como reivindicación y exposición de este ‘cuerpo’: *habeas corpus ad subjiciendum*, has de tener un cuerpo que mostrar” (157). La cuestión en el contexto de las obras de teatro radica en lo que el cuerpo muestra ante la esfera pública y descifrar cómo los discursos del olvido, del nuevo renacer y de la integración global sutilmente repiten los ejercicios de exclusión y marginalización. Cuando Agamben habla de la pérdida de libertades del individuo, quedando así reducido a la materialidad de un cuerpo politizado, también expone que la democracia tiene la necesidad y obliga a la ley a responder y preocuparse por ese cuerpo. La ambigüedad reside cuando la obligación del Estado responde a la exhibición de cuerpos enfermos y con heridas, “considerados perdidos sin posibilidad de curación y que, en plena consciencia de sus condiciones, desean absolutamente la liberación” (Agamben 175). De esta forma, tanto en la dictadura como en la posdictadura se observan distintos métodos que disciplinan y fabrican cuerpos sometidos o “dóciles”, ampliamente desarrollado en el análisis de Michel Foucault en *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (1975).⁷ La docilidad del cuerpo, según Foucault, se refiere a la disociación “del poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una ‘aptitud’, una ‘capacidad’ que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta” (142). Si bien Foucault observa los cambios disciplinarios y las técnicas que imponen docilidad en instituciones como hospitales, escuelas y cuarteles militares a partir del siglo XVIII, también se percibe la continuidad de estos mecanismos de control tanto en la dictadura como en contextos recientes; sobre todo teniendo en cuenta estos lugares disciplinarios como campos de concentración que se transmutan al espacio puro de la excepción, según Agamben (170).⁸

7 Ver la sección “El arte de las distribuciones,” cuyas primeras dos secciones hablan del encierro de los vagabundos y de los indigentes, así como las distribuciones de los individuos por grupos para mantener el orden establecido (Foucault 145). En cuanto a los mecanismos de la tortura de estos grupos marginalizados, ver *The Body in Pain* (1985) de Elaine Scarry y el estudio de Edward Peters, *Torture* (1985). Para un análisis sociológico en base a las emociones y la respuesta del cuerpo a situaciones de sufrimiento y dolor, ver “The Expressive Body: A Common Ground for the Sociology of Emotions and Health and Illness” de Peter E.S. Freund.

8 Varias obras de teatro desarrollan su acción en lugares simbólicos que aluden a campos de concentración, hospitales psiquiátricos y refugios para vagabundos. Destacan dentro de este contexto las obras de los españoles Paloma Pedrero con *En el túnel un pájaro* (2013), *Caidos del cielo* (2015) y *Magia café* (2015), Jerónimo López Mozo con *Combate de ciegos* (2000) y Alfonso Vallejo con *El escuchador de hielo* (2010). Estas obras

Cuerpos vulnerables: la materialización del cuerpo deforme

La reconfiguración del *yo* en *La puerta estrecha* no puntualiza directamente las acciones de la tortura en el pasado que dirigen al personaje a su estado actual. A pesar de que se alude a las múltiples violaciones sexuales cometidas contra la Calaca, la obra no presenta un retorno real que confronte directamente a los actantes de la tortura. La estrategia que utiliza Calonge para ejemplificar los efectos postraumáticos de un renacer yacido sobre la persecución es a través de la alegoría de la “casa” en tanto centro de detención como fosa común. Los mecanismos y las acciones de los personajes en esta casa reproducen irónicamente las prácticas de marginalización y exclusión que ellos mismos sufren en la sociedad que habitan. La significancia de la alegoría en esta obra se basa en el hecho de sugerir y comparar las prácticas recurrentes de marginalización y tortura que no necesariamente deben estar vinculadas al pasado dictatorial reciente. Es cierto que estas prácticas recurrentes de violaciones a los derechos humanos activan la memoria del pasado reciente y por ende es inevitable que el lector/espectador se remonte al pasado y compare temporalidades. No obstante, uno de los propósitos que observo en la obra de Calonge, utilizando el tema de la inmigración ilegal, es la reflexión acerca de cómo convive el pasado dictatorial, (por ser el más reciente en cuanto a la magnitud de la violencia), y un presente que enmascara problemas como los que se viven en la casa de Don Saturno, pero que forman parte de un contexto real y pertinente al momento que se estrena esta obra. El año 2000 es una fecha clave en el contexto español en cuanto a las excavaciones y exhumaciones de cientos de cadáveres enterrados clandestinamente durante la Guerra Civil y el franquismo. Asimismo, este año registra su mayor aumento de población en los últimos treinta años, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (INE), debido a la inmigración (96% del crecimiento). Este incremento desmesurado de alguna manera produce un desbalanceo y descontrol, pero sobre todo provoca un sentimiento de amenaza a los bienes comunes de la población residente. Esta amenaza orilla a prácticas de exclusión y extorsión, incluso dentro de los mismos grupos marginalizados en su lucha por sobrevivir. Es así como la obra de Calonge cuestiona, por su parte, las políticas de cambio (desde la Transición hasta el contexto actual de la obra) que, en vez de suscitar oportunidades para los grupos menos privilegiados, enmascaran todo aquello que ensucie la marca España. A esto se le aúna la dificultad por superar uno de los idealismos franquistas en cuanto a una España única y que, por casi cuarenta años, el país limitó la entrada de lo “diferente”, del “extranjero”. La Calaca, por lo tanto, es víctima de una doble marginalización

reproducen en algún momento espacios que disciplinan el cuerpo enfermo (en su mayor parte vistos como vagabundos), y asimismo encierran cuerpos que desarrollan una “locura” causada por la violencia en el pasado.

e interminable reconfiguración de su *yo* tanto por el trauma del pasado como la repetición alegórica de ese mismo pasado en el presente.

De este modo, algunas de estas prácticas recurrentes, que inevitablemente hacen que el lector/espectador se transfiera a los momentos siniestros de la dictadura, son el encierro, la tortura y la desaparición del cadáver. En primer lugar, la Calaca huye de su lugar de origen, buscando la libertad que se representa por medio del viaje en el mar. No obstante, logra salir de un encierro y termina cautiva en aquella casa para refugiados que en realidad es una casa de vagabundos y sirve además como hospicio de prostitución. En segundo lugar, la tortura se repite simbólicamente al momento que Don Saturno, la Pájara y la Chancla, según indican las acotaciones, “(*La arrastran como a un pelele escaleras arriba, devolviéndola al rellano que figura ser su cuarto, y allí la atan*)” (80). Luego de atarla, intentan bajarle la fiebre a la Calaca con remedios caseros que incluyen, entre otras cosas, ponerle una plancha caliente sobre el cuerpo, haciendo que el cuerpo de la Calaca se retuerza de dolor. Finalmente, la desaparición del cadáver, sin nombre ni identidad, figura la clandestinidad con la que se trataron los cuerpos de las víctimas para no dejar rastro alguno de las muertes. De hecho, el arribo a la casa se observa como la entrada a la tumba de la Calaca. Los símbolos se presentan desde un principio con el título de la obra y el subtítulo *Officium Defunctorum*.⁹ La puerta estrecha se refiere a la puerta del baño donde muere la Calaca. El énfasis de lo “estrecho” significa que no hay espacio para sacar el cadáver de la forma en que queda posicionado.¹⁰ En un principio, colocan la puerta encima del cuerpo en forma de ataúd. Más adelante utilizan esta misma puerta como base para acarrear el cadáver que al final será incinerado.

Sin embargo, más allá del encierro, la tortura y la desaparición del cadáver, el enfoque reincide con el tratamiento y manipulación del cuerpo de la protagonista. Si bien la huida de este personaje en un principio juega con el anhelo de un renacer, tal como lo apunta en el monólogo de la Escena Séptima, la llegada a la casa rompe con cualquier expectativa de cambio. Las fracturas emocionales con las que este personaje se presenta ante la mirada del dueño de la casa y el resto de los habitantes hacen que la Calaca se convierta en un prototipo de marioneta. Las dos preocupaciones principales de Don Saturno son la indocumentación de la Calaca y el pago de la renta. De este modo, la Pájara y la Chancla se encargan, primeramente, de buscarle un marido para que le

9 Composición musical para difuntos escrita por el compositor español Tomás Luis de Victoria en la cumbre del Renacimiento.

10 La referencia a la puerta estrecha también contiene un significado religioso, tal como se observa en los siguientes versículos del Nuevo Testamento: “Entren por la puerta angosta, porque ancha es la puerta y espacioso el camino que conduce a la ruina, y son muchos los que pasan por él. Pero ¡qué angosta es la puerta y qué escabroso el camino que conduce a la salvación! y qué pocos son los que lo encuentran” (*Biblia Latinoamericana*, Mateo. 7.13-14).

arregle la residencia legal. Tras el fallo del matrimonio, introducen a la Calaca al mundo de la prostitución y como último intento, la sitúan como limosnera. Es así como el cuerpo de la Calaca se convierte en un negocio para los demás. El Jarabe acepta casarse con la Calaca a cambio de dinero. Más adelante, la Pájara se encarga de maquillar y vestir a la Calaca para que esté presentable y le recomienda que se olvide del pasado, ya que esa cara de angustia suele espantar a los clientes. Una vez que le llega la fiebre, queda con una cara desfigurada, lo cual suscita el enojo de Don Saturno:

D. SARURNO. ¿Quién iba a sospechar que venía podrida por dentro? Esto me pasa a mí por lo que me pasa. ¡De bueno que es uno, es tonto! Pero de los apaleados salen los escarmentados.

LA PÁJARA. Siempre hay algún borracho que se va con lo primero que se le acerca. D. Saturno. ¿De qué sirve una puta que da miedo?

LA PÁJARA. También puede dar lástima. Con sacarla a una esquina a que le dé el aire y ponerle una lata en la mano, tiene su negocio. Ya que ha venido hasta aquí no le va a dejar marchar sin ganarle unos duros. (87)

Todas las transacciones que se hacen con el cuerpo de la Calaca son para el beneficio de Don Saturno, incluso cuando su cuerpo devela un tipo de degradación debido a la enfermedad. En este contexto, el negocio del matrimonio y la forma en que manipulan el acto de pedir limosna se aúnan a la prostitución en el sentido de vender el cuerpo para el beneficio económico de la figura simbólica del poder en la obra, Don Saturno.

Otro aspecto en cuanto al rechazo del personaje marginal se manifiesta por medio de las constantes referencias a la podredumbre y suciedad. Su cuerpo se reduce a una materia en descomposición que además es contagiosa y por ende hay que eliminar. La estrategia retrospectiva que utiliza el autor permite que el lector/espectador asimile desde un principio el trato del individuo y su cadáver. La obra gira en torno al descubrimiento del cadáver de la Calaca en el baño. El simbólico desentierro del cadáver presenta dos cuestiones. En primer lugar, comienzan los problemas para Don Saturno, ya que pone en riesgo algún tipo de represión por parte de la policía. El cadáver incomoda y desestabiliza el hogar; atrae moscas portadoras de más enfermedades. Por esta razón, es necesario deshacerse tanto de la peste que produce el cadáver, con desinfectantes que se usan para el ganado, como del cadáver mismo, ya que delataría el acoso de una persona ilegal, tal como lo expresa Don Saturno con su queja, “en cuanto registren y no encuentren papeles nos llevan a todos por delante. Esto me pasa a mí por apiadarme de estos tirados...sin nombre” (35). Tras incinerar el cuerpo, Don Saturno, en su obligación como jefe de la casa, se

ocupa del cadáver y a su vez se preocupa por mantener la normalidad y la calma de los demás habitantes. En segunda instancia, el cadáver comienza a contar su propia historia que irónicamente está rodeada de pestilencias y referencias que minimizan las cualidades humanas del personaje. El Acto II se remonta a la llegada de la Calaca por primera vez a la casa, cuyas primeras acotaciones la describen como “*maliciente y cadavérica... Trae sus zapatos de tacón en una mano y sus ojos enterrados en la prófuga maleta. Queda bajo las miradas escrutadoras de los otros con el abandono del Cristo ante Pilatos...*” (50). Cuando le preguntan su nombre, La Calaca responde, “No lo he dicho. No creo que a nadie le importe. Ya hace mucho que nadie me llama por mi nombre de pila” (54). La Pájara le propone entonces que se ponga un nombre bonito, adecuado para su profesión, pero la respuesta de la Calaca es indiferente y dice, “cualquiera será bueno, total acabarán llamándome como a los perros, de cualquier manera” (54). Desde su llegada a la casa, la Calaca se presenta como un cuerpo sin nombre, sin identidad, y con un pasado desconocido e irrelevante para los demás. De este modo, llega a la casa un cuerpo más para cumplir su función de objeto sexual. La interrogante surge cuando se devela un control superior sobre estos cuerpos. Es decir, Don Saturno es claramente el poder simbólico de la casa, pero no se esclarece quien manda a estos indigentes, tal como lo expresa su queja, “mira que les tengo dicho que no me las manden sin papeles. ¡Quieren acabar conmigo a disgustos! Si no traes papeles te vuelves por dónde viniste” (51). Claramente existe una mafia que en este caso se encarga de repartir cuerpos “extranjeros”, sin papeles, para conseguirles una labor dentro de una nueva sociedad. Irónicamente, Don Saturno le recuerda a la Calaca, “(*Escrutándola como un aduanero*) Aquí los días se pagan por adelantado. Nada de escándalos, esta es una casa de orden. Aquí podrás abrirte un porvenir. Si ganas dinero y haces lo que se te diga no tendrás problemas. Aquí somos gente honrada y no nos gustan los jaleos...” (53). Asimismo, la casa funciona como un centro de adoctrinamiento o sometimiento del cuerpo. En el caso específico de la Calaca, la adoctrinan para satisfacer al *otro* y la someten a la higienización:

LA CHANCLA. Razón tiene Don Saturno en decir que no parece sino que te acaban de bajar de un cerro. Vete quitando esos trapajos que te vamos a componer como si fueses una persona. ¿No tienes lengua?

LA PÁJARA. Harto hará agradecerle que a cambio de tan poco pueda seguir teniendo un techo. ¡Tiene usted un corazón de oro!

D. SATURNO. Lo hago porque me ha parecido buena trabajadora, pero si no cumple ya sabes, que se vuelva por donde vino, que aquí nadie la llamó. De momento habrá que adecentarla que parece que vino arrastrándose. ¡Todos son gastos!

LA CHANCLA. ¿Usted cree que esto le va a ganar dinero?

D. SATURNO. La probaremos ya que ha venido hasta acá.

LA CHANCLA. Parece que está montuna, ni siquiera habla.

D. SATURNO. Mejor, pero no te apures que ya irá aprendiendo. (56)

Estas conversaciones se van dando después de que la Chancla ducha a la Calaca para quitarle la pestilencia. Las referencias a la domesticación y a la enfermedad continúan a lo largo del acto, hasta que surge la primera y única muestra de humanidad por parte de la Calaca visible ante los demás. Esta situación surge durante la negociación del matrimonio. Así, la Calaca estalla, “¡Tendrán su dinero! Podrán restregar contra mí su cansancio, su asco, hasta reventar ese deseo que los arrastra como a perros, hasta el fondo de su alma... Ya he vendido mi cuerpo muchas veces, ahora si no sirve puedo venderles también mi destino...” (64). Con esta reacción, los demás dejan de verla simplemente como un cuerpo y ahora la observan como un cuerpo trastornado. La degradación del cuerpo de la Calaca llega a tal punto de convertirse en “una puta que da miedo”, según Don Saturno. Es entonces cuando la someten a una esquina a pedir limosna con tal de conseguir dinero. Mientras la Pájara exige compasión por “dos sombras que nadie ve” y reclama la indiferencia de aquellos que las “esquivan como apestados”, la Calaca comienza el discurso de su muerte próxima, “(*Balbucea en una mueca que le retuerce la cara*) ¡Apiádate de los que estamos perdidos, de los que estamos pisoteados por la desesperación! Tú nos reconoces en nuestros destinos destrozados, en el miedo que nos paraliza por dentro. Apiádate...” (88). Al final de la obra, la Calaca no cumple con las expectativas ni logra encajar con los estatutos de la casa, ya que su cuerpo exhibe cicatrices que poco a poco la deforman y separan de los demás. Esto es, su cuerpo fracasa tanto como objeto de placer como objeto de lástima. Al fallar el adoctrinamiento o sometimiento, que podría considerarse asimismo como un acto de resistencia, el personaje queda a la deriva. Durante las dictaduras, se somete al cuerpo por medio de la tortura para producir listas de nombres y para controlar a los subversivos que están en contra el régimen. En la obra de Calonge, se sitúa otro tipo de sometimiento que también cumple con la función de producir algo. De este modo, el cuerpo de la Calaca acaba en un estado mayor de vulnerabilidad, con el riesgo de ser desechado, como si nunca hubiera sido digno de una vida.¹¹

11 De acuerdo con Foucault, “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido [...] este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico” (*Vigilar y castigar...* 33).

La disfunción del cuerpo en escena

La puesta en escena de *La puerta estrecha* que se analiza en este artículo está a cargo de la compañía teatral española *La Zaranda*, dirigida por Paco de la Zaranda. Esta producción se lleva a cabo en el Teatro Pavón durante el Festival de Otoño 2001 en Madrid.¹² Escenificar la palabra escrita en el acontecimiento teatral, de acuerdo con Santiago Trancón en su *Teoría del teatro* (2006), “no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no solo debe analizar la actividad artística, sino también el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino también la producción y recepción” (88). La representación teatral pretende recuperar la palabra viva, física y corporal para lograr el punto de unión entre cuerpo y conciencia tanto de los creadores del hecho teatral como de sus receptores. Jorge Dubatti, en *Introducción a los estudios teatrales* (2011), observa la importancia de un vínculo compartido entre autores, directores, escenógrafos, actores y audiencia en el teatro como parte fundamental del acontecimiento teatral. La gran diferencia del teatro con la literatura, apunta Dubatti, “es que no existe teatro *craneal, solipsista*, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto...El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento” (35). La producción en el teatro es lo que Dubatti llama acontecimiento *poético*, lo cual hace referencia en gran medida a la *Poética* aristotélica en cuanto a la fabricación, elaboración y creación de objetos específicos pertenecientes al arte, como la música, la danza, la literatura o el ditirambo. La *poíesis*, del término griego que significa “creación” o “producción”, no representa un concepto fijo o dicho, sino que ese concepto tiene la capacidad de ser creado o modificado hasta llegar a un valor absoluto. En el análisis de Dubatti, la *poíesis* teatral basa la producción del “hacer” lo “hecho”. Es decir, la *poíesis* “involucra tanto la *acción de crear* —la fabricación— como el *objeto creado* —lo fabricado— ” (38). A partir de esta observación, la actuación y el valor que se recrea a partir de la acción corporal, por ejemplo, permite identificar alternativas al significado del texto dramático (objeto creado). Esto se observa en la representación teatral de *La puerta estrecha*, ya que los movimientos corporales reemplazan gran parte

12 El grupo *La Zaranda* se crea en 1978. Desde entonces se ha mantenido la colaboración entre dirección y autoría, ya que Eusebio Calonge es uno de los fundadores de la compañía. Una de las constantes de *La Zaranda*, explica Calonge, “ha sido la de negarse a encorsetar las ideas teatrales bajo la tiranía de un texto cerrado. En el proceso creativo el texto se adapta y transforma sobre el escenario, confundándose y desarrollándose con las imágenes, formando una unidad indisoluble desde el mismo momento de su gestación...No significa esto la renuncia del teatro del autor, todo lo contrario, significa su implicación total con un trabajo colectivo, siendo una pieza de construcción de la obra junto, en espacio y tiempo, con los actores y el director” (*La puerta estrecha* 8).

del texto escrito, lo cual da libertad absoluta para la interpretación y redefinición del texto original. La palabra escrita y oral, en el caso de *La puerta estrecha*, se distingue en el escenario como una palabra muda que resuena con las acciones corporales que le acompañan y el espacio físico que le rodea. La fabricación de lo fabricado es una de las características principales en las representaciones teatrales de las obras de Calonge, ya que la actuación va creando una forma alternativa de narrar la historia ya escrita. Esto, por lo tanto, acrece el valor del teatro posmoderno (o de destotalización y multiplicidad como prefiere llamarlo Dubatti) que en este caso la negociación es entre lo dicho/escrito de la obra y sus variantes en escena.¹³

En la escenificación de *La puerta estrecha* destacan dos estrategias en la manera de representar la tortura. Primero, las actuaciones se alejan de un teatro testimonial, cuya oralidad, muchas veces en forma de monólogo, es la parte central del acto. El cuerpo substituye la función del testimonio oral. Con esto, la obra no pretende restarle importancia al poder sociopolítico de cambio que tiene el testimonio de los sobrevivientes a la tortura, sino que ofrece una alternativa de expresión cuando faltan las palabras al intentar contar las historias traumáticas. La estrategia de tatuar simbólicamente el cuerpo con palabras puede observarse como un elemento que devela la imposibilidad de transmitir oralmente el trauma de la tortura.¹⁴ En segundo lugar, el espacio escénico recrea simbólicamente un cuarto de tortura y las prácticas de extorsión como espectáculos de poder durante las dictaduras. Dichos espectáculos de represión exhibían el dolor físico para implantar el miedo, el orden y el sometimiento hacia el régimen.¹⁵

13 La relación del teatro con las artes visuales es precisamente el quehacer escénico al tratar de comunicar algo; no es implemente articular las palabras, sino el modo de visibilizarlas, tal como lo redondea Oscar Cornago en *Ensayos de teoría escénica: Sobre teatralidad, público y democracia* (2015). Cornago agrega en su estudio que la palabra no debe “reducir toda la realidad escénica a un relato...La palabra nunca es solo la palabra, sino la acción que le acompaña y la situación a la que da lugar. El planteamiento hay que hacerlo no en términos de palabra o no palabra, sino del tipo de acción que genera” (83).

14 Para el acto simbólico de escribir sobre el cuerpo, ver *Disappearing Acts* (1997) de Diana Taylor, la cual utiliza los conceptos como “writing the body” o “writing on the body” para denotar cómo el cuerpo de la víctima cumple la función de papel y sus cicatrices sirven de texto (Taylor 153).

15 Amalia Gladhart observa en *The Leper in Blue* (2000) cómo “the difficulty lies in how to make theater about torture without recreating its dynamics, without parroting a regime’s deliberate use of torture as spectacle...In determining how to represent torture, the playwright faces a quandary: too ‘realistic’ a portrayal may invite charges (possibly legitimate) of exploitation; a presentation that is not ‘realistic enough’ is open to charges of evasion and sentimentality” (193). La representación teatral de la tortura y el terror, junto con los espacios performáticos, no necesariamente se basa en la recreación de una imagen exacta, sino en el potencial para concientizar,

La representación teatral de la obra de Calonge parodia de cierto modo la tortura como espectáculo de poder al convertir la escenografía paradójica y metateatralmente en un escenario performativo. Los habitantes de la casa llevan maquillaje en forma de fanteoches, actúan de una forma caricaturesca, con movimientos toscos y tonos de voz exagerados. El escenario se conforma de una escalera y cuatro puertas que además de servir como las cuatro paredes de un cuarto por su posicionamiento, servirán al final de ataúd para La Calaca. Esta casa, en contraste con el texto dramático, tiene la apariencia de un camerino, pero desolado y en ruinas.

Tanto la práctica corporal como la escenografía sustituyen casi por completo el texto original, pero sin abandonar la esencia del mensaje final. Algunos detalles que destacan son la ausencia de los nombres de los personajes y su función en escena; el Ciego, por ejemplo, es el guía de la Calaca en su viaje. La acción es lineal, en contraste con los saltos temporales en los actos del texto. El final es más ambiguo y cambia casi en su totalidad; en este caso, la Calaca también muere, pero enseguida despierta, como de un sueño, y continúa su viaje, con una vela apagada y al lado del Ciego. Lo que se mantiene es el símbolo de la tumba y el cuerpo/cadáver de La Calaca como eje central de la acción dramática. No obstante, la presentación de la Calaca no alude a un cuerpo enfermo, cadavérico, moribundo o en estado de descomposición, como lo señala el texto. La representación de la Calaca revierte en este caso la interpretación de ser ella el cuerpo que contamina el microcosmos del hogar. Al contrario, el hogar y sus habitantes se encargan de romper las ilusiones, la esperanza y la vitalidad que muestra la Calaca antes de cruzar la puerta al principio del espectáculo. Esta idea coincide con una posible interpretación de entrar al mundo de los muertos; como si al cruzar la puerta hubiera cruzado el umbral que divide la vida y la muerte. Sin embargo, en este mundo fantasmal, ella sigue siendo diferente al resto de los espectros. Por lo tanto, la Calaca no logra encontrar ese espacio alternativo capaz de alimentar su esperanza, la cual es recitada en su monólogo inicial y que corresponde a la parte del texto cuando alude al mar y a los barcos como símbolos de escape a un nuevo porvenir. Conforme avanza la representación, se pueden observar los mecanismos que se utilizan en escena para aludir al castigo del cuerpo. Los habitantes de este mundo atan y posicionan a la Calaca como una prisionera, le vendan los ojos y luego la cuelgan de una cuerda en lo alto de una escalera, simulando así la ejecución de su cuerpo. En el ritual del entierro, casi al final de la representación, los personajes/espectros convierten las cuatro puertas móviles en una tumba. Enseguida posicionan el cuerpo de la Calaca en esta tumba, aun con la venda en los ojos, la cubren de mantas y caminan alrededor de su cuerpo ya sin vida, como un objeto de admiración. Justo arriba de la tumba hay un espejo que permite reflejar el cadáver hacia el público para así convertirlos en testigos activos. A diferencia del texto, en esta

transmitir y visibilizar tanto lo real como lo irreal.

representación no hay referencias explícitas de ninguna índole en cuanto al problema de la inmigración legal o la violencia en el pasado de la protagonista que provocan su aislamiento, su miedo por la persecución y su terror a la oscuridad. La representación de esta obra se enfoca por completo en el daño físico, psicológico y emocional del individuo a través del simbolismo de la tortura en un contexto del aquí y ahora, pero con la plena libertad de interpretar cualquier temporalidad en el pasado o presente.¹⁶

La reconstrucción de espacios que sirvieron/sirven como símbolos de la tortura se dificulta a la hora de querer evitar la imitación del uso deliberado de estos mecanismos como espectáculo durante las dictaduras. A su vez, se cuestiona la manera adecuada de representar estos escenarios que bien pueden alejarse demasiado de la realidad o que no alcancen la precisión necesaria para lograr el efecto catártico con la audiencia. Sin embargo, es necesario hacer visible la violencia y sacarla del archivo. Una de las preguntas que Taylor se hace al principio de *Acciones de Memoria: Performance, historia y trauma* (2012) consta en cómo es posible entender y asimilar lo que pasó en un lugar ajeno a nuestra experiencia y en el que los causantes ya han desaparecido o se mantienen ocultos de la mirada pública. Taylor enfatiza la necesidad de visibilizar la “otra” violencia, aquella que sigue invisible ante nuestros ojos y que las políticas económicas siguen justificando y así posibilitando el desmembramiento de cuerpos que siguen vivos, pero lejos de la mirada. Ahora bien, la reconstrucción casi exacta de celdas, de cuartos de tortura y de las armas de exterminio, por ejemplo, no basta para crear un sentimiento emotivo de aquellos años funestos, sobre todo cuando la audiencia no experimentó directamente esa violencia. Para Taylor, alejarse de esas reconstrucciones y acercarse a los símbolos performáticos (actuación) ayudan más a imaginar e identificarse con el pasado. Es decir, a través de las zonas de escenificación mental e imaginaria, se pueden llenar los vacíos e interiorizar así la violencia que se intenta representar ante la mirada de los receptores.

Comentarios finales: imágenes de cuerpos desarraigados

La puerta estrecha, así como su complementación en escena, presenta cuerpos aparentemente olvidados o indignos de ser aceptados. Sin embargo, gracias a su visibilidad en las obras, estos cuerpos tienen la posibilidad de hablar por medio de las historias que precisamente cuentan sus cuerpos y hacen valer su presencia para dejar de ser simplemente números o estadísticas. El testimonio, en todo

16 El efecto catártico se produce tal como Antonin Artaud se refiere en *The Theater and Its Double* (1958), exhibiendo la realidad en su forma más cruel, grotesca y real. Es necesario poner al público enfrente de un cuarto de tortura, con la víctima atada y recibiendo electroshocks, para crear un efecto que apele más a la sensibilidad del espectador.

caso, lo representa el mismo cuerpo bajo las cicatrices no visibles del dolor. El testimonio, por ende, se convierte en una imagen visual. El dolor se manifiesta como un lenguaje y el cuerpo es capaz de traducirlo.¹⁷ El abandono de cualquier identidad que le otorgue vida al cuerpo de la víctima provoca que el individuo quede expuesto a una reconfiguración involuntaria, al rechazo y al sometimiento. El cuerpo sobrevive, de esta manera, en un estado de vulnerabilidad, políticamente sujeto a la disciplina en lugares que simbólicamente subsisten como campos de concentración. El cuerpo sólo es útil cuando es productivo o sometido por instrumentos de violencia que no necesariamente son producto del terror o de las armas. El espacio simbólico tanto en el texto como en la representación teatral de la obra de Calonge se convierte en un campo de concentración, de exclusión, y de disciplina, ya que obligan a personajes/víctimas a estar alerta de lo que pasa a su alrededor, a vivir siempre en las sombras, escondidos y alejados del mundo de afuera. A través del análisis textual se pueden observar los planteamientos iniciales en cuanto a la manera de representar lo irrepresentable, lo cual cobra vida en escena. La lectura sobre el trauma de las víctimas cobra más fuerza al momento de poner en práctica la memoria a través del ejercicio de la actuación para de este modo desafiar y desenmascarar los discursos que apelan al olvido y/o a la superación del pasado, tomando en cuenta la repetición alegórica en cuanto a las prácticas de violencia, exclusión y marginalización que se siguen dando en el Estado democrático. Tanto la dramaturgia de Calonge como la dirección de De la Zaranda dan cabida a la creación de espacios alternativos con el objetivo de seguir desafiando el “más allá” de la resolución. Esta dramaturgia lidia con la problemática de representar cuerpos diferentes que desentonan con un aspecto de la realidad que se desentiende de problemas tan actuales como las políticas de la inmigración. Como se percibe a lo largo de este análisis, el sujeto torturado subsiste atrapado en un cuerpo que fue objeto de destrucción y además pierde su identidad, su alma y su motivación.

Finalmente, cabe reconocer el contraste que existe entre texto y escena acerca de la búsqueda de la esperanza. La odisea en busca del lugar utópico que aleje al personaje de una sociedad caracterizada por la miseria humana, la inmoralidad, la opresión y la enfermedad se manifiesta como un círculo vicioso en el texto dramático, ya que la Calaca se da cuenta que llega a un lugar igualmente distópico. Por su parte, la puesta en escena deja la duda de lo que hay más allá de la puerta que logra cruzar al final. La esperanza se presenta con el despertar del sueño (o de la muerte) para seguir adelante con su viaje, curiosamente sin su maleta y sin el muñeco decapitado, objetos con los que aparece por primera vez en escena. Asimismo, antes del oscuro final, el Ciego hace de la puerta estrecha una puerta ancha, cuestionando así la cita bíblica

17 Para un aproximamiento psicológico, literario y cultural de la representación del dolor y el trauma del sujeto inmigrante, ver *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture* (2009) de Madeline Hron.

que se menciona al principio. Sus últimas palabras enuncian que no existe nada que detenga a todos aquellos que sueñan con algo. Sin embargo, a pesar de las expectativas positivas en ese último momento antes del telón, queda un pesar amargo cuando se logra concientizar la realidad que se esconde detrás del escenario, caracterizado por el momento efímero que se experimenta en el teatro cuando termina la obra. La sensación que produce la irresolución es una de las condiciones del sujeto desplazado, cuyas circunstancias están propensas a la repetición indefinida justamente por el sentimiento de no-pertenencia y la división que existe entre el “nosotros” y los de “afuera”. En esta obra, se hace presente uno de los muchos grupos marginalizados y encapsulados en esa categoría de los de “afuera”, cuyos protagonistas representan a las víctimas directas ya sea de la persecución o de la tortura.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Daniel Heller-Roazen. California: Stanford UP, 1998. Impreso.
- . *Política del exilio*. Trad. Dante Bernardi. Barcelona: Archipiélago, 2006. Impreso.
- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Trad. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958. Impreso.
- Bello, Victoria Ramos. *Archivo Histórico del Partido Comunista de España*. Universidad Complutense de Madrid and la Fundación de Investigaciones Marxistas, 1980. Web. 20 nov. 2017.
- Biblia Latinoamericana*. Paulinas: San Pablo, 1972. Web. 19 ene. 2018.
- Calonge, Eusebio. *La puerta estrecha*. Hondarribia: Hiru, 2004. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996. Impreso.
- “Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes”. *Iniciativa sobre la Convención contra la Tortura*. ONU, 26 jun. 1987. Web. 17 nov. 2017.
- Cornago, Oscar. *Ensayos de teoría escénica: Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Godot, 2011. Impreso.
- “España debe extraditar o juzgar a responsables de abusos de derechos humanos, dicen expertos de la ONU”. *Noticias ONU*. 27 mar. 2015. Web. 4 nov. 2017.
- Freund, Peter E.S. “The Expressive Body: A Common Ground for the Sociology of Emotions and Health and Illness.” *Sociology of Health & Illness*. 12.4 (1990): 452-77. Web. 14 oct. 2018.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. 1975. Trad. Aurelio Garzón del Campo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- Gladhart, Amalia. *The Leper in Blue*. North Carolina: U of North Carolina P, 2000. Impreso.
- Hron, Madeline. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. Toronto: U of Toronto P, 2009. Impreso.

- La puerta estrecha*. Dir. Paco de la Zaranda (Francisco Sanchez). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Centro de Documentación Teatral, 2001. Web. 18 ago. 2017.
- López Mozo, Jerónimo. *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. Impreso.
- Pedrero, Paloma. *Caídos del cielo*. Madrid: SGAE, 2015. Impreso.
- . *En el túnel un pájaro. Pájaros en la cabeza*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Catedra, 2013. Impreso.
- . *Magia Café*. Madrid: SGAE, 2015. Impreso.
- Peters, Edward. *Torture*. New York: B. Blackwell, 1985. Impreso.
- Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo*. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Web. 20 nov. 2017.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Massachusetts: Harvard UP, 2000. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford, 1985. Impreso.
- Taylor, Diana. *Acciones de Memoria: Performance, historia y trauma*. Lima: Fondo editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012. Impreso.
- . *Disappearing Acts*. North Carolina: Duke UP, 1997. Impreso.
- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos, 2006. Impreso
- Vallejo, Alfonso. *El escuchador de hielo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Web. 15 sep. 2017.