La Pasionaria en el teatro de Ignacio Amestoy y Salvador Távora

Un icono en la encrucijada de los imaginarios colectivos

Claire Dutoya

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/5237>

DOI: 10.4000/agedor.5237

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Claire Dutoya, « La Pasionaria en el teatro de Ignacio Amestoy y Salvador Távora », *L'Âge d'or* [En línea], 12 | 2019, Publicado el 01 octubre 2020, consultado el 15 octubre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/5237> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.5237>

Este documento fue generado automáticamente el 15 octubre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

La Pasionaria en el teatro de Ignacio Amestoy y Salvador Távora

Un icono en la encrucijada de los imaginarios colectivos

Claire Dutoya

- ¹ Se trata de abordar el tema de las representaciones sociales y de los imaginarios colectivos según un enfoque literario, cuestionando la representación social de una figura histórica, la de Dolores Ibárruri, a través de su representación literaria y escénica. El análisis se puede revelar tanto más interesante cuanto que la figura histórica de Pasionaria se ha ido convirtiendo en una figura mítica. Dicha dimensión mítica se construye mediante la superposición de distintas capas de significado, de índole biográfico, político, ideológico, y simbólico. Dolores Ibárruri se caracteriza por ser un icono histórico de la resistencia republicana durante la Guerra Civil española, y más ampliamente un icono de la lucha antifascista. Se la conoce particularmente por su militancia en el Partido Comunista Español. En la introducción a su biografía *El único camino*¹, María José Capellín Collada subraya que “[...] quizá uno de los aspectos más sugestivos de la personalidad de Dolores Ibárruri sea esa capacidad de simbolizar, de representar” y sitúa durante la Guerra Civil el momento de “fortalecimiento de esta mujer mito”². Como figura mítica, el aura de Pasionaria supera los límites temporales de la Guerra Civil y los límites ideológicos comunistas³. El análisis de Mary Ann Dellinger pone de realce dos facetas del mito, muy polarizadas políticamente, durante la Guerra Civil y el Franquismo: por un lado, la madre unificadora y libertadora de la resistencia antifranquista, y por otro, la diabolización de la figura política en el entorno franquista. Dellinger completa el análisis de esta figura dual entre fascinación y repulsión relacionándola con el ideal femenino bajo el Franquismo construido en torno a dos arquetipos antagónicos que son Eva, la pecadora, y la Virgen María, salvadora. A través del análisis de la ficcionalización de la figura histórica que lleva a cabo Dellinger, se afirma como una constante la representación de Pasionaria como figura materna, de ideología comunista, que defiende a los oprimidos y en particular los derechos de la mujer⁴.

- 2 En literatura, la figura de Pasionaria primero se encuentra poetizada para rendir homenaje a su compromiso político. Ya en 1937, Miguel Hernández canta la fuerza cósmica de esta “mujer, España, madre en infinito”⁵, capaz de alentar la lucha republicana. En 1950, en un poema dedicado a Luis Carlos Prestes, Pablo Neruda la cita al lado de Modesto, Lister y Lorca entre “los nuevos héroes, los que en España luchan”⁶ para tejer una genealogía común de héroes españoles y latinoamericanos, símbolos del combate por la libertad de su tierra. La figura histórica, transformada en madre por excelencia, representada a través de su voz y de su poder metonímico para simbolizar la clase obrera, sigue su camino en los versos de Rafael Alberti⁷ y de Nicolás Guillén⁸. Manuel Vázquez Montalbán se apodera del icono en un ensayo, *Pasionaria y los siete enanitos*⁹, que se propone descifrar el mito gracias a la proyección del esquema del cuento de hadas en el análisis de las relaciones de Dolores Ibárruri, Blanca Nieve gigante, con distintos hombres de la política y la cultura que se asimilan a siete enanitos.

- 3 En cuanto al teatro, el dramaturgo ruso Aleksandr Afinogenov, miembro del Partido Comunista soviético, director literario y empresario del Proletkult Theater¹⁰, es el primero en teatralizar a la figura de Pasionaria. Representa en 1936 a Dolores Ibárruri en un drama en dos actos titulado *¡Salud, España!*¹¹, estrenado en Moscú con música de Shostakovitch. La británica Pam Gems con *Pasionaria* en 1985 también se acerca teatralmente al mito. En su “obra con música en dos actos”¹², Pam Gems propone una condensación de la trayectoria biográfica de Dolores Ibárruri, desde su infancia hasta su progresiva ascensión política como diputada de Asturias en 1936. Si la representación teatral del icono político puede adquirir especial resonancia en un momento de huelga de los mineros británicos en el 85, la dramaturga nunca se refiere al contexto británico en el que se crea la obra. Privilegia una estética realista y una construcción cronológica para homenajear a una mujer comprometida convertida en figura mítica de la lucha social. La teatralización emprendida en 1993 por el dramaturgo contemporáneo Ignacio Amestoy y el director de escena Salvador Távora, titulada *¡No pasarán! Pasionaria*¹³ en su versión textual y *Pasionaria ¡No pasarán!* en su versión espectacular se inscribe pues en una densa producción literaria que intenta acercarse a la figura mítica.

- 4 Ignacio Amestoy, dramaturgo de origen vasco, y Salvador Távora, director de escena andaluz, escriben conjuntamente la obra teatral a partir de unos monólogos escritos por Amestoy para la actriz Ana Lucía Billate, y apoyándose en el trabajo de la compañía vasca Teatro Gasteiz con la que Amestoy ya había trabajado. En esta “tragedia irónica en siete episodios con prólogo y epílogo”, se pone en escena a Dolores Ibárruri, Virgen Dolorosa, muerta en 1989 y vuelta a la vida bajo una forma fantasmal. Pasionaria va a recoger a su hijo, Rubén Ibárruri, muerto en Stalingrado y resuscitado, para emprender un camino hacia el País Vasco, tierra de los orígenes. En este vía crucis, Rubén, nueva figura de Cristo, se presenta como el posible redentor del comunismo.

- 5 Se tratará de demostrar que el texto teatral, al condensar distintas analogías en el personaje de Pasionaria, supera la trayectoria biográfica para llevar a cabo cierta desmitificación de la figura histórica que se encuentra de nuevo mitificada en parte por las condiciones de trabajo colectivo entre Ignacio Amestoy y Salvador Távora. Pasionaria se sitúa en la encrucijada de los imaginarios colectivos, el de un dramaturgo y una tropa provenientes del País Vasco, el de un director de escena andaluz, y el imaginario todavía más imposible de circunscribir, todavía más cambiante, del público

que llega con un horizonte de esperas al ir a ver la representación. ¿Cómo la dimensión mítica adquirida por Pasionaria la convierte en un posible espacio de proyección de los imaginarios colectivos?

Entre desmitificación y re-mitificación del icono: de la Pasionaria a la madre Virgen

- 6 Aunque se apoyen en un sustrato referencial, los dos creadores, Amestoy y Távora, se alejan completamente de una representación realista y biográfica fiel de Dolores Ibárruri. Seleccionan algunos rasgos precisos que se intensifican para construir el personaje teatral. El personaje se construye en una lógica de superposición, de acumulación de capas de significado. Entre los tres rasgos estructurales del mito mencionados por Dellinger, Amestoy y Távora sólo retoman los dos primeros reapropiándoselos de manera original. De hecho, su forma de representar a Dolores Ibárruri se inscribe en una tensión intrínseca a la representación teatral del personaje histórico, o sea “trabaja[n] en la doble perspectiva de la fidelidad a un modelo y de la distancia respecto a ese modelo”¹⁴. Amestoy, quien firma la autoría del texto publicado, conserva algunas de las características referenciales más fuertes del personaje histórico, pero las altera para apuntar hacia la desmitificación.
- 7 Pasionaria conserva su apariencia física habitual, vestida de luto y peinada con un moño. El personaje teatral aparece en escena cubierta con “un gran velo negro, como su clásico atuendo”¹⁵, aunque su primera aparición se hace en el prólogo textual bajo la forma de una figura fantasmal. La vuelta a la vida de una Dolores Ibárruri muerta ya desrealiza la presencia del personaje en escena, alterando ese primer rasgo referencial.
- 8 Conservando el segundo pilar de la figura mítica de Pasionaria destacado por Dellinger, el personaje teatral se nos presenta como una líder de masa que defiende la clase obrera, pero una líder que contempla su trayectoria desde el fracaso de la ideología comunista. Por un lado, se pueden identificar en el texto varios fragmentos de discurso comunista en las escenas tercera, cuarta y séptima. En particular, se nota el recurso puntual al teatro documento con la inserción de un fragmento auténtico de su famoso discurso del 19 de julio de 1936 en el que pronuncia la frase “No pasarán”, en la escena cuarta cuando dialoga con el periodista americano William Verónica. Se da especial importancia a las frases célebres de Dolores Ibárruri que casi funcionan con un poder metonímico: las dos frases más famosas “No pasarán” y “El pueblo español prefiere morir de pie que vivir de rodillas” reaparecen en el diálogo pronunciadas sea por la misma Pasionaria, sea por algunos personajes con los que se encuentra en el camino. El soldado que vigila el sepulcro de Rubén anuncia la llegada de Pasionaria a su hijo diciendo: “Mi teniente, ha venido su madre. ¡Pasionaria! ¡No pasarán!”¹⁶. Más tarde en el vía crucis, el Arzobispo alude a la otra frase: “[...] ‘Más vale morir de pie que vivir de rodillas’, dijiste”¹⁷. Colocar esas frases en boca de otros muestra la reapropiación de las frases ya pasadas a la historia: pierden parte de su contenido original, de lucha republicana, para cobrar un sentido más universal y hacer referencia a la evolución de la figura en el imaginario colectivo. Cuando Pasionaria pronuncia el “No pasarán” por segunda vez, lo hace en forma interrogativa para constatar el fracaso de su proyecto: “¿No pasarán? Todos sabéis que han pasado. El enemigo nos cerca”¹⁸, lo que demuestra la alteración a la que los creadores someten cada rasgo referencial del personaje histórico. No sólo se retoman referencias al contenido político republicano y comunista

de los discursos sino también la forma de transmitirlos por la radio. Desde el principio del recorrido, Pasionaria afirma su voluntad de “volver al micrófono”¹⁹, voluntad que se concreta durante la tercera escena cuando se dirige a sus oyentes declarando: “¡Aquí Radio España Independiente, Estación Pirenaica! ¡Por una España libre y democrática, viva la República! [...]”²⁰.

- 9 Aunque se identifique explícitamente su compromiso político, desde la distancia temporal que implica su forma fantasmal el personaje expresa cierto desengaño frente al entusiasmo resistente de la época pasada. En el presente de la acción teatral, predomina la desilusión. Pasionaria reconoce así que “Los dirigentes comunistas [han] cometido muchos errores”²¹. En el enfrentamiento con Marta y Magdalena, se formula de manera explícita el fracaso del proyecto comunista liderado por Pasionaria cuando Marta declara a Pasionaria: “Tu utopía ha muerto, como tú”, “Dolores, tu revolución ha pasado a la historia”²². Aunque su parlamento final deja vislumbrar un atisbo de esperanza, Dolores Ibárruri asume la desilusión de los que se sitúan del lado de “los que [han] fracasado”²³. La construcción del tiempo y del espacio basada en el anacronismo y en el onirismo, otorga a la figura mítica una distancia irónica y una conciencia histórica de la evolución de su propia figura e ideología.
- 10 La representación teatral del icono pasa además por un principio de vuelta a los orígenes de la figura, principio que tira más hacia una nueva mitificación del personaje. Al mismo tiempo que se reconoce la proyección internacional del personaje ya que la identifican todos desde el soldado ruso pasando por el periodista americano hasta el juez, hay una afirmada voluntad de volver a situar a Pasionaria en su País Vasco natal. La meta de su acción, su obsesión también, es volver al País Vasco para sacrificar a su hijo redentor y enterrarlo en su tierra. La historiadora Mirén Llona, al analizar la figura de Pasionaria en la Segunda República y en la Guerra Civil, considera que: “La representación de Pasionaria como madre heroica y sufriente, encarnación de la virtud y convertida, de alguna manera, en mito y talismán de la identidad española, contribuía a consolidar a la República como la más auténtica de las expresiones nacionales españolas”²⁴. En el texto teatral, se pierde por completo esa “españolidad” que podía representar la figura histórica en tiempos de guerra para inscribir su representación en un imaginario colectivo vasco, rasgo que se intensifica en el espectáculo.
- 11 La teatralización del personaje propone una visión más intimista de Dolores Ibárruri como madre. Se parte de Dolores Ibárruri, madre de los comunistas, gran “madre protectora y sufridora”²⁵ durante la Guerra Civil para devolverle su carácter original de madre, el de madre de Rubén Ruiz Ibárruri. Se puede encontrar algún indicio de esa imagen de gran madre asumida por el personaje de Pasionaria al declarar al final de su discurso para dirigirse a sus camaradas: “Os siento como a mis hijos” o “os hablaré de vuestro hermano Rubén”²⁶. Si el lenguaje retórico recuerda esa dimensión de madre Patria, su acción se centra en su papel de madre de Rubén Ibárruri, protegiendo a su hijo y llorando su trágica muerte.
- 12 Amestoy y Távora deciden mostrar una Pasionaria, figura marial que emprende el camino de la pasión acompañando a su hijo hacia el País Vasco. Vuelven al origen onomástico de su pseudónimo: “pasionaria”. Juan Avilés Farré e Isabel Belmonte recuerdan en *Pasionaria: la mujer y el mito* a propósito de su religiosidad original que, según lo que decía Dolores Ibárruri: “Le emocionaba sobre todo la imagen de la Dolorosa, es decir de la Virgen que sufre ante su Hijo yacente. Volveremos a esa devoción por la Virgen de los Dolores cuando haya que explicar por qué, perdida ya la

fe, eligió en 1919 el seudónimo que le acompañaría toda la vida: Pasionaria”²⁷. Cuando analiza los orígenes del mito Pasionaria hasta 1939, el historiador David Ginard i Ferón también subraya que el pseudónimo que utiliza para firmar sus artículos en *El Minero Vizcaíno* durante la Semana Santa de 1919 sirve para conectar con la religiosidad de algunos sectores populares expresando su admiración por la Virgen Dolorosa. Eso remite además a “la flor ‘pasionaria’ [que] alude a un tipo de planta herbácea de género pasiflora, dotada de un círculo a la manera de corona de espinas, facilitando la asociación simbólica con el vía crucis cristiano”²⁸. Los creadores teatrales explotan para la teatralización de la figura “la transposición al léxico revolucionario de términos religiosos como el martirio y la esperanza [que] constituía un recurso retórico habitual en el movimiento obrero español de la época”²⁹, según el análisis de Juan Avilés, devolviéndole su sentido original.

- 13 La vuelta al origen onomástico no significa una representación ortodoxa de la religiosidad inicial, muy al contrario. El vía crucis al que asistimos respeta varias de las estaciones bíblicas (la traición, el juicio, el encuentro con las mujeres) pero hibridándolas con una modernidad heteróclita y sacrílega. La analogía estructural con la figura marial se acompaña de críticas a la Iglesia y a sus representantes. Pensamos especialmente en el personaje del Arzobispo, en la escena sexta, a quien se le reprocha “[haberse puesto] de rodillas ante todos los tiranos”³⁰. Más ampliamente, se propone una visión sincrética del vía crucis cristiano. El vía crucis acaba en una escena de aquelarre que combina referencias bíblicas y discurso comunista. Se mezclan el milagro de la multiplicación de los panes emprendido por Rubén, figura crística, con un aquelarre en el que el mismo Rubén, rodeado por dos brujas (las anteriores Marta y Magdalena), sacrifica al macho cabrío. El sincretismo de la escena final se cristaliza en el largo parlamento de Rubén: el hijo de Pasionaria califica la escena a la vez de “feliz aquelarre” y de “sagrada cena”³¹, y entreteje crítica del capitalismo europeo, desilusión comunista y homenaje a la Luna protectora de los débiles. El clímax se sitúa en la unión de Pasionaria y Rubén, “entre el grito de las Brujas y el vuelo inquieto del Arcángel”³². El anuncio trágico de la muerte de Rubén por su madre también opera la síntesis entre las distintas capas mítica, bíblica, y biográfica que se han acumulado a lo largo de la obra refiriéndose tanto a Pilatos y a la traición de Judas, como a la muerte como un bajar a la mina.
- 14 Paralelamente a esta tendencia a renovar la mitificación de Pasionaria pasando de un mito revolucionario a una figura mítica cristiano-sincrética, en el texto teatral, el empleo de procedimientos distanciadores apunta hacia el personaje como una representación social y mediática. Por lo tanto, incitan a tomar distancia con el imaginario colectivo que se construye alrededor de la figura. Entre esos procedimientos, figura la presencia fantasmal de Dolores Ibárruri que reaparece después de su muerte contemplando su trayectoria política desde la distancia de la actualidad. La construcción del espacio y del tiempo también participa de las estrategias distanciadores: se caracteriza por el uso de anacronismos que llegan a mezclar unas escenas bíblicas con el presente de la representación (elementos tecnológicos como la televisión, el reportaje en directo). La progresión de los personajes durante el viaje a la tierra natal se desrealiza por completo. Su itinerario crepuscular se inscribe en un tiempo y lugar onírico, suspendido, pasando en unos minutos de Stalingrado, a Minsk, Estraburgo, París, entre otras ciudades. Además de la construcción espacio-temporal, es particularmente interesante la introducción del personaje de William Verónica, periodista americano, en la cuarta escena titulada “La

TV americana se interesa por el recorrido de Rubén”³³. Constituye un personaje metaespectacular que comenta la acción que se está desarrollando. Actúa como un intermedio entre el escenario y el público evidenciando que la construcción de Pasionaria como personaje pasa por los medios de comunicación. William Verónica se dirige directamente a los espectadores teatrales recordándoles que “¡Esto es un teatro!”³⁴. Se alude a la proyección internacional de la figura histórica gracias al interés que manifiesta la televisión americana. También se ofrece una reflexión sobre la cultura de las imágenes, y la corrida hacia la exclusiva³⁵.

- 15 El recorrido espiritual y político del personaje de Rubén/Cristo se encuentra mediatizado en directo. El dramaturgo utiliza el humor y la ironía con esa caricatura de periodista que permite mezclar referencias con tintes bíblicos como “Si no se ve, no se cree”³⁶ con algunas críticas a lo que se denomina “civilización icónica”. El periodista que fabrica las imágenes declara que “Detrás de una imagen verdadera pueden ir todas las mentiras...”³⁷. El texto teatral propone un ojo crítico sobre la propia representación que se está construyendo y mostrando en escena. La dimensión icónica de Pasionaria se cuestiona de manera irónica. El periodista hasta se convierte en director escénico colocando a Rubén en distintas posturas, “las más tremendistas”³⁸, utilizando una corona de espinas como accesorio, dándole indicaciones como “¡Camine, camine! ¿Un poco más rápido? ¿Puede mirarme? ¡Míreme!”³⁹. Pasionaria tampoco se libra de la puesta en escena del periodista que le pide “que soltara alguna proclama de las suyas”⁴⁰. El texto teatral, a la vez “pre-texto” y “pos-texto” como lo recuerda Amestoy⁴¹, navega entre desmitificación de los rasgos más tópicos de la figura histórica convertida en figura mítica y nueva mitificación que, a través de la vuelta a sus orígenes, superpone de manera analógica capas biográfica, ideológica, y mítica religiosa. A través del procedimiento de superposición sincrética toma cuerpo y forma una Pasionaria teatral, maleable por su índole mítico, reveladora del imaginario que los creadores proyectan en la figura histórica.

La re-mitificación de Pasionaria acentuada por la puesta en escena

- 16 Aunque la obra haya sido fruto de la colaboración estrecha entre Ignacio Amestoy y Salvador Távora, la comparación entre el texto publicado y alguna grabación del espectáculo⁴² permite darse cuenta de la diferencia estructural y de la alteración estética que existe entre el texto y el espectáculo. La puesta en escena de Távora intensifica la nueva mitificación del personaje emprendiendo una reterritorialización de Pasionaria. En el espectáculo, se depura el texto suprimiendo escenas enteras y personajes para privilegiar la plasmación de un vía crucis visual en catorce estaciones que recuerdan las catorce estaciones bíblicas, acentuándose la estética a la vez pictórica y ritual de la obra. De las siete escenas con título que tiene el texto, pasamos a catorce cuadros identificables y apuntados en el programa de mano del espectáculo⁴³, lo que Pedro Barea ha llamado “estructura en sarta o en medallones”⁴⁴. El número de movimientos escénicos aumenta para insertar canciones y danzas, pero la extensión del texto pronunciado en escena se reduce efectuando cortes en la mayoría de las réplicas y escenas. La comparación estructural entre escenas textuales y movimientos escénicos se podría sintetizar de la siguiente forma, evidenciando el proceso de mitificación cristiana y ritual que lleva a cabo el espectáculo.

Texto	Espectáculo
Prólogo	Obertura y fuego
1. No me llames camarada	Ha resucitado
2. Rubén tiene que hacer el recorrido	Danza de los amarrados
3. De Moscú a Praga	Pasionaria, Rubén y el juez
4. La TV americana se interesa por el recorrido de Rubén	Pasionaria
5. Rubén es tentado por París	Los amores de Rubén
6. El arzobispo de París y el arcángel	Pasionaria y la iglesia
	Jerusalén
7. Muerte en el akelarre	Akelarre y traición
	El prendimiento
	Rubén ante el juez
	La danza de los cuchillos
Epílogo	El llanto de Pasionaria
	La internacional y las tres Marías

- 17 Además de los numerosos cortes textuales, se suprime la mayoría de los procedimientos de distanciamiento que tenía el texto. El personaje del periodista, guiño crítico a la mediatización extrema de Pasionaria, desaparece. William Verónica se transforma en el personaje femenino y bíblico Verónica. Este personaje de origen bíblico, presente en la sexta estación del vía crucis de Jesús Cristo, le ofrece su velo para enjugarse. En el espectáculo, Verónica, fiel a su papel bíblico, se arrodilla al lado de Rubén/Cristo y le enjuaga la frente. Pero su representación teatral cobra un sentido político de defensa del comunismo obrero. Las palabras de Verónica asemejan cualquier trabajador a Cristo: “Conservaré siempre este pañuelo sagrado para que las generaciones futuras sepan que son Cristos también los que caen bajo las máquinas, en los surcos de los campos, y bajo la espada de las metralletas”⁴⁵ En el paño blanco con el que enjuga la cara de Rubén, se imprime la imagen de Che Guevara. La reflexión que proponía el texto teatral respecto a la construcción mediática de la figura de Pasionaria se sustituye por una escena sincrética que acentúa la ritualidad del itinerario emprendido por Rubén y Pasionaria. También se suprime el personaje de Neire Falcón, una reconocible Irene Falcón, fiel acompañante de Pasionaria a lo largo de su recorrido en el texto. Con el personaje de Neire, desaparecen el prólogo y el epílogo, y sus papeles metateatrales que instauraban una estructura trágica circular y una distancia reflexiva hacia lo que se iba a representar.

- 18 En su trabajo de dirección del primer espectáculo en el que no dirige la Cuadra sino Teatro Gasteiz, Salvador Távora emprende una reterritorialización de la figura mítica hacia el País Vasco a través del uso del folklore vasco y minero. El espectáculo se enriquece de elementos escenográficos, musicales y coreográficos que dan cuerpo a unos cuadros totales que aumentan la plasticidad y la ritualidad de la acción teatral. El espectáculo se inscribe dentro de la línea de la llamada “poética de los sentidos” que Távora busca en su trabajo con la Cuadra, desde la perspectiva de su “ser andaluz”⁴⁶. Se concibe como un “arriesgado poema físico y sonoro”, según las palabras de Távora. La línea de la vuelta a los orígenes en la representación de Pasionaria, también perceptible a través del viaje de vuelta a la tierra natal, se conserva y se intensifica mediante la introducción de referencias al mundo laboral y minero en el espectáculo. Távora sostiene la idea que sólo se puede entender el personaje histórico volviendo a sus raíces y, ante los periodistas, insiste en que: “No hay que olvidar [...] que son las minas de Euskadi y no las de otro lugar las que marcan su vida desde niña.”⁴⁷ La escenografía incorpora una hormigonera que aparece en el cuarto movimiento del espectáculo titulado “Pasionaria, Rubén y el juez”. Situada del lado derecho para el espectador, la hormigonera está en permanente funcionamiento durante la escena y produce un ruido sordo de piedras que giran en su interior. Dicho elemento recuerda el mundo laboral e industrial del que proviene el personaje histórico de Pasionaria. La hormigonera parece ser un leitmotiv que simboliza el mundo obrero en los decorados de Távora ya que ya había utilizado su potencial simbólico en *Herramientas y sensaciones como signos de comunicación para un teatro de trabajadores* (1977)⁴⁸. Se nota además una alteración comunista y minera del final del encuentro con el juez porque en el texto, el juez como Pilatos se lava las manos con agua, ayudado por Neire, mientras que en el espectáculo, se lava las manos en un cubo lleno de cemento o piedras que proviene de esta hormigonera y que le traen unos obreros/mineros vestidos de rojo, símbolos del comunismo. Asimismo, el “tablón o [un] madero”⁴⁹ que tiene que traer Rubén a espaldas, según el texto, es este mismo cubo de hormigón: la cruz de Cristo se convierte en símbolo industrial para emprender el vía crucis, lo que Rubén llega a llamar “la cruz del trabajo”. La presencia de un pebetero que en algunos momentos se parece a un brasero viene a completar ese recuerdo permanente al ambiente laboral y también crepuscular de la puesta en escena.
- 19 El espectáculo se enriquece de canciones, danzas y deportes propios del folklore vasco. El movimiento de obertura pone en escena a dos *aizkolaris* o hacheros: dos hombres que se han subido en un trozo de madera lo golpean con un hacha en el espacio entre sus dos pies. Efectúan este movimiento de manera repetida y rítmica. La presencia inicial de los *aizkolaris*, deporte tradicional de fuerza vasca, puede recordar el origen de esta práctica en la época de desarrollo de los astilleros en el País Vasco y de la tala intensiva de árboles⁵⁰. Se utiliza este elemento folklórico vasco a la vez como componente estético y rítmico del espectáculo que completa el ritmo impuesto por las tamborradas, y como elemento reivindicativo de una identidad vasca. Durante la continuación del recorrido, la escena del aquelarre tiene especial importancia en esa dinámica de reterritorialización de Pasionaria por el folklore vasco. Si el texto ya convertía la escena final del vía crucis en un festivo aquelarre “con brujos y brujas”⁵¹, el espectáculo celebra todavía más la mitología de brujería vasca. La figura del macho cabrío⁵² (*aker* en euskera) acaba fusionando con el personaje de Rubén Cristo que al final del aquelarre lleva la máscara de una cabeza de macho cabrío. Se pasa de una cena orgiástica en la que Rubén reparte trozos de macho cabrío en el texto, a una asimilación total con el

principio masculino que representa el macho cabrío en el espectáculo. La mezcla sincrética y sacrílega de la última cena de Cristo en el Monte de los Olivos con un aquelarre vasco se puede explicar por una búsqueda exacerbada de ritualidad en la teatralización del personaje histórico.

- 20 La música y la danza folclóricas vascas vienen a completar la reubicación vasca del personaje y su hijo. Se eligen músicas muy heterogéneas, no todas vascas para ritmar el recorrido de los protagonistas: se puede citar la Internacional para la veta comunista, el Aleluya de Haendel, y un Sanctus, música religiosa orientada también hacia la ritualidad. Dentro de la música vasca, se oyen canciones populares muy dispares. El “Ara Num Diram”, canción de José María Iparraguirre, cuyo título original significaría “Mi regreso a la tierra querida”, probablemente se escoge por ser una canción emblemática del retorno del exilio que canta los paisajes vascos, temática que permite el paralelo con la vuelta de Pasionaria y su hijo desde su exilio ruso al País Vasco. El espectador también escucha el “Eusko gudariak”, himno del ejército vasco durante la Guerra Civil española; el “Hator-Hator” de Jesus Guridi, un villancico tradicional (también llamado “Hator, hator mutil etxera”) que celebra el reencuentro familiar alrededor del fuego; y la Tamborada de San Prudencio, santo patrón de la provincia de Álava. Para completar la estética sincrética impulsada por Távora a través de la mezcla heterogénea de canciones, se añaden dos danzas: la danza de los amarrados y la danza de los cuchillos, que corresponden respectivamente a los movimientos escénicos tercero y dodécimo. Pasionaria y su hijo nunca participan de esas danzas. Constituyen pausas rítmicas y simbólicas en el recorrido que sintetizan tanto la necesidad de liberación del pueblo como el regreso al territorio vasco. En la danza de los amarrados, parece recuperarse los *dantzaris* vascos y su energía, pero danzan esposados, posibles símbolos de los trabajadores explotados. Por su parte, la *ezpata-dantza*, “danza de los cuchillos”, remonta, según Oier Araolaza Arrieta, al siglo XV y suele formar parte de las ceremonias rituales y religiosas en particular en Guipúzcoa, en el momento del Corpus Christi⁵³. Como se ve en la obra, los bailarines llevan espadas cortas y ejecutan figuras que se caracterizan por saltos, cabriolas, levantamientos de pies. Además de su puro valor estético folklórico, se podría explicar la presencia de dicha danza en la última parte porque se encuentra al cruce entre tradición religiosa cristiana y práctica popular.
- 21 En esta acumulación de componentes folklóricos vascos cuya justificación no es siempre fácil de dilucidar, aparece la proyección de una identidad regional vasca sobre una figura mítica que, paradójicamente, alcanza desde los primeros años de su aparición en el escenario político una dimensión internacional. De ahí la idea de reterritorialización de la figura de Pasionaria en esa voluntad estructural y estética de volver a situarla en la tierra vasca que parece acentuada por la dirección de Távora. El espectáculo se sitúa, según lo afirma Távora en el programa de mano, en el “debate por un teatro de los pueblos con identidad y contenido propios”⁵⁴, debate en el que se solidarizan todos los participantes a la creación desde el autor, el director pasando por la compañía y el productor, Carlos Gil. En esta voluntad, resulta todavía más sorprendente pensar que probablemente el miembro del equipo creativo que más acentúa la faceta vasca de Pasionaria es el único no vasco. La manera cómo se reivindica una identidad vasca del personaje puede explicarse por ser esencialmente la visión por parte de alguien exterior, en este caso, la visión por parte de un director andaluz del imaginario vasco que pasa por algunos estereotipos vascos. En efecto, aunque existe una voluntad por parte de Teatro Gasteiz y también de Amestoy de

reivindicar una identidad vasca a través de su teatro, sólo en esta obra se hace de manera tan heteróclita y total, siguiendo la estética teatral de Távora.

Un objeto cultural complejo que divide la crítica

- 22 Se analiza por último las principales características de la recepción del espectáculo a través de unos setenta artículos de crítica teatral, examinando cómo chocan el imaginario de los creadores con el horizonte de esperas del público y su imaginario personal acerca de la figura de Pasionaria. El espectáculo, que se estrenó el 16 de septiembre de 1993 en el Teatro Arriaga de Bilbao, fue una coproducción entre el Teatro Arriaga, el Teatro Barakaldo, el Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz y el Aula de Cultura de Getxo, coproducción dirigida por Carlos Gil y subvencionada por el Ministerio de cultura a través del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y por el departamento de cultura del Gobierno vasco, con un presupuesto excepcional de casi seis millones de pesetas. También se mencionan como colaboradores la Diputación Foral de Álava y la Fundación Caja Vital Kutxa. El espectáculo circuló por España gracias a una importante gira que pasó por Molina de Segura, Lebrija, Sevilla, Madrid durante el Festival de Otoño, Santander (V Muestra de Teatro), Lleida, San Sebastián, Santiago de Compostela, Barcelona y Girona. Según el productor Carlos Gil, se hicieron casi setenta representaciones.
- 23 Al leer los artículos antecríticos y críticos publicados entre el 5 de febrero de 1993 y el 17 de mayo de 1994 en la prensa española tanto nacional como regional, se confirma la idea de la proyección del imaginario vasco que tiene un sevillano sobre la figura mítica maleable de Pasionaria. En su crítica en *El País*, Joan de Sagarra concluye: “No es un espectáculo vasco: es un espectáculo sevillano con contenido vasco.”⁵⁵ Los rasgos estéticos de Távora, o sea la práctica de un teatro ritual y total, parecen haberse impuesto sobre el tema durante el trabajo con la compañía vasca. De hecho, Jesús Vigorra le reprocha al director haber aplicado una fórmula habitual tanto en lo tocante al folklore como en lo que concierne el decorado, fórmula que suele practicar con la Cuadra escenificando la cultura andaluza⁵⁶. En sus entrevistas con la prensa, Távora insiste en presentar la obra como un espectáculo de temática vasca y de forma vasca. En esa búsqueda de adecuación plena entre contenido y forma, los sorprendentes términos “forma vasca”⁵⁷ corresponderían pues a los elementos populares de reivindicación de la identidad vasca, a los componentes folklóricos. Hay que situar a Távora y este espectáculo dentro del desarrollo del teatro autonómico democrático y de lo que él llama “un Teatro de las Nacionalidades” y define como “un teatro para poder exhibir los productos teatrales enraizados en la cultura de los pueblos”⁵⁸. Es el proyecto que lleva a cabo con la Cuadra y la cultura andaluza, y que quiere adaptar a la cultura vasca con este espectáculo, de manera más o menos lograda según las críticas. Hay quienes elogian la poética sensorial vasca que emociona al receptor (Enrique Centeno, por ejemplo), y, al contrario, otros como Lorenzo López Sancho que afirman que constituye “una agresión insoportable al pueblo vasco que debería pedir cuentas del absurdo derroche a sus representantes políticos de todas clases”⁵⁹. Esta búsqueda del “lenguaje de los pueblos”⁶⁰ en el teatro pasa por una indagación en la cultura del pueblo pero también en el imaginario colectivo e identitario que se tiene de este pueblo. El imaginario abigarrado que proyecta el director sobre la figura histórica no convence de manera unánime.

- 24 Si pasamos de la recepción general de la estética folklórica que quiere reflejar el “entorno cultura” de Pasionaria a la recepción más precisa del personaje histórico de Dolores Ibárruri escenificado, se mantienen las divisiones de la crítica, casi tan polarizada como lo es la figura mítica. Desde las primeras líneas de presentación del texto, Amestoy precisa que el espectáculo engendró una “fuerte polémica sobre las tablas”⁶¹. La polémica se centra en particular en la religiosidad que impregna el espectáculo convirtiendo a Dolores Ibárruri en una figura marial y en la lectura política que uno puede hacer de la obra. Según lo formula Távora en sus entrevistas con la prensa, su intención en cuanto a Pasionaria era “sublimar su figura, que es de todos los que creen en el compromiso”⁶². Superando la aproximación biográfica, la Pasionaria interesa el equipo creativo por su poder de simbolizar la defensa de una utopía a toda costa. De la recepción del espectáculo surge una interrogación: ¿hasta qué punto se puede exacerbar la religiosidad y despolitizar una figura histórica tan vinculada al comunismo sin que choque con el referencial histórico que el receptor tiene en mente? La crítica de Roberto Herrero en *El Diario vasco* evidencia el desajuste y choque entre su representación de Pasionaria y la que propone el espectáculo cuando escribe:

Lo peor de todo es la utilización de la figura de Pasionaria, mostrada más cerca de una fanática de El Palmar que otra cosa, y de lo que ella representa. No sé si una persona católica puede sentirse molesta o no. Creo que quienes respetamos a los que lucharon por unas ideas que buscaban la igualdad, sí podemos estarlo.⁶³

- 25 A pesar de reconocer algunas interesantes escenas, la crítica condena de manera tajante la transformación del icono político en sacerdotisa de una escandalosa “misa laboral”⁶⁴. De forma más matizada, Pedro Barea coincide con Herrero subrayando la confusión del mensaje político y simbólico que ofrece la obra. Habla de una “Ibarruri idealizada” que, por la “matriz vasca” y la “matriz piadosa”⁶⁵ que dominan los símbolos en la obra, se aleja de la figura histórica. Aunque repare en la dimensión innovadora del montaje, insiste en la confusión política e interpretativa creada por la excesiva acumulación de símbolos diciendo: “Pero en este festín Pasionaria es devorada por Távora y se come al tótem [...]”⁶⁶. El uso del término “tótem” hace hincapié en esa dimensión mítica del personaje, casi sagrada, pero que aquí parece desbordar los límites permitidos para la resemantización, como si los creadores hubieran vampirizado al icono, si seguimos el pensamiento del crítico.
- 26 El reproche que más eco tiene es sin duda la lectura política del espectáculo. En los artículos de antecrítica, las afirmaciones tanto de Carlos Gil como de Salvador Távora oscilan entre hablar de una obra que se sitúa más allá de los partidos políticos, que por lo tanto pueda gustar tanto a gente de derechas como de izquierdas, y reivindicar una ideología izquierdista expresada en una forma también de izquierda. Considerando el discurso político de Pasionaria y su hijo en la obra, el espectáculo apunta hacia una crítica del neoliberalismo y del capitalismo a ultranzas. Si no se reivindica un renacer del comunismo, por lo menos se connota positivamente la defensa de un pensamiento político de izquierdas cuestionando su porvenir. El procedimiento de remitificación de la figura histórica, por la superposición de capas simbólicas que implica, tiende a oscurecer la lectura política. Dicha densidad simbólica se podría explicar por el proceso de trabajo colectivo en la construcción del espectáculo. A pesar de las declaraciones de intención de los creadores acerca de un símbolo universal de la utopía, la teatralización de Pasionaria parece indisociable de la carga política original del personaje histórico. Los más reacios a los ecos izquierdistas del espectáculo como Eduardo Haro Tecglen o Lorenzo López Sancho llegan a calificarlo de “mitin” y de “espectáculo de desenfundada

propaganda ideológica”⁶⁷. Gonzalo Pérez de Olaguer, que saluda la estética sensorial, incluso lo tacha de “mitin electoralista” y sitúa el “talón de Aquiles” de la obra “no tanto en el tratamiento de la figura de Pasionaria [...] como en los *latiguillos*, frases mitinescas y excesos que aparecen en la parte hablada”, concluyendo en la necesidad de atenuar lo que llama “la carga mitinesca”⁶⁸ del espectáculo. Critica no tanto la lectura izquierdista sino la manera de expresarla con una tendencia a lo ampuloso. Varios artículos condenan el texto, notando que se utiliza poco del texto original de Amestoy. Si se menciona la asistencia de varios responsables políticos de izquierda en las críticas entre los cuales Julio Anguita, Amestoy resalta en una entrevista que no hubo consenso sino una fractura entre distintos sectores del PSOE acerca de la valoración del espectáculo, entre los “renovadores” y los “guerristas”⁶⁹, siendo los últimos los más refractarios a la obra. Según Carlos Gil e Ignacio Amestoy, por razones políticas, el espectáculo se desprogramó en algunas ciudades.

- 27 Si damos crédito al análisis de la recepción que desdibujan Carlos Gil y Amaya Ruiz Ibárruri, la recepción fue más polémica entre los críticos profesionales que entre el público⁷⁰. Geográficamente, también se nota una diferencia entre la recepción en Bilbao, caracterizada por los aplausos y el entusiasmo general del público, y la recepción polémica y conflictiva en Madrid⁷¹. ¿Se adaptaba más esta teatralización de Pasionaria al imaginario de un público vasco? Puede que la línea folklórica de la puesta en escena destinada a hacer “un retrato de su pueblo”⁷² a través del retrato de Pasionaria haya cobrado mayor resonancia en el País Vasco que en la capital. A eso se añade el arraigo vasco de Teatro Gasteiz y la participación a algunos estrenos de la gente del barrio en el que trabajaban en Vitoria⁷³. Además de los espectadores vascos, la representación teatral de Pasionaria propuesta en el espectáculo satisfizo a una parte de los espectadores que vieron la obra como un homenaje a la figura histórica. Amaya Ruiz Ibárruri, hija de Dolores Ibárruri, asistió al estreno y a varias representaciones de la gira. No dudó en mencionar su emoción renovada cada vez que vio la obra interpretándola como un tributo rendido a su madre. Incluso comentó las reacciones a su alrededor en la sala diciendo: “He visto lágrimas en los ojos de muchas personas mayores”⁷⁴. En las críticas laudativas pero también en unas más comedidas, la reacción emocional que provoca la poética sinestésica de Távora, en busca de una recepción sensorial más que intelectual, constituye un rasgo llamativo. Para matizar las principales críticas antes mencionadas, el eje de remitificación religiosa de Pasionaria no disgustó a todos los críticos. Enrique Centeno lo interpreta como formando parte de la plasmación de un teatro trágico y ceremonial, que recuerda a los antiguos trágicos. Más ampliamente, casi todos concuerdan en “la formidable belleza de muchas escenas”⁷⁵ y en la calidad de la actuación. Ana Lucía Billate, que subrayó en las ruedas de prensa lo difícil del trabajo de interpretación en una obra que se aleja completamente de la perspectiva biográfica y naturalista, protagonizó el papel de Pasionaria con gran éxito:

Ana Lucía Billate permanece desde su aparición en escena entregada en cuerpo y alma al personaje más brillante en el tono de mitin que a veces adopta y convincente en la caracterización. Su actitud en escena es el más bello homenaje a “Pasionaria”. Si la dramaturgia del texto se hubiera hecho en base a los monólogos que tiene Ana Lucía Billate, sin tanta cera a su alrededor, puede que hubiera cambiado el homenaje que se pretende hacer a ‘Pasionaria’ en un acto más íntimo, más auténtico.⁷⁶

- 28 El juicio de Jesús Vigorra, poco convencido por la estética del espectáculo que juzga confusa, elogia el trabajo de encarnación de la actriz y coincide con la mayoría de las

críticas sean positivas o negativas sobre la calidad de la actuación de Ana Lucía Billate. Paradójicamente, a pesar de las críticas estéticas en cuanto a la teatralización de la figura mítica, la actriz logró dar vida a una Pasionaria convincente. La actuación vibrante que retoma los gestos y la entonación de Dolores Ibárruri, en particular en los discursos políticos, da una coherencia a un personaje construido por acumulación de capas de significado de lo más prosaico a lo más simbólico.

Conclusión

- 29 El proceso de teatralización de una figura histórica de dimensión mítica como Pasionaria se hace eco de la proyección y confrontación de varios imaginarios colectivos. Dicha capacidad de proyección se explica por la naturaleza mítica que ha alcanzado el personaje histórico. La vida de Dolores Ibárruri se convierte aquí en destino trágico gracias a la sublimación de algunos rasgos referenciales, pero la transformación también se apoya en una red intertextual histórica y ficcional que construye un imaginario en torno a este personaje. En la ficcionalización de un mito político-heroico, parece que el imaginario opera en dos etapas: el paso de la figura histórica al mito político-heroico implica la intervención de la imaginación de un pueblo que deforma la materia referencial para centrarse en algunos elementos de la trayectoria extraordinaria del sujeto. Nicole Ferrier-Caverivière analiza el mito político-heroico como una emanación de la pulsión del psiquismo colectivo⁷⁷. La ficcionalización de la figura se apoya en la red mítica ya existente, y al mismo tiempo la supera proponiendo otra versión del personaje nutrida y alterada por el propio imaginario de un creador y de su época.
- 30 El texto teatral de Amestoy mezcla cierta voluntad de desmitificación al alterar algunos rasgos tópicos de la figura mítica de Pasionaria. A la vez participa en una nueva mitificación del personaje eligiendo un principio de vuelta a los orígenes y rompiendo por completo con la trama temporal del personaje histórico. El espectáculo intensifica todavía más el procedimiento de mitificación proponiendo una marcada reterritorialización vasca de Pasionaria que se traduce por el recurso plétorico al folklore vasco. La crítica confirma la impresión de la proyección por parte de un creador sevillano de cierto imaginario colectivo vasco, estereotipado, sobre el personaje de Pasionaria. También evidencia el desajuste entre el horizonte de esperas de algunos críticos y la representación escénica que se da de Pasionaria: la estética sincrética y ritual aparejada a una forma plástica total mejor valorada se critica por ser confusa y contraria a la representación que algunos espectadores tienen de Pasionaria. No es tanto la inadecuación del personaje teatral con el referente histórico lo que choca, sino más bien su inadecuación con la representación vehiculada por el imaginario colectivo dominante sobre esta figura.

NOTAS

1. María José Capellán Collada, "Introducción", in Dolores Ibarruri (dir.), *El único camino*, Madrid, Castalia, 1992, p. 15.
2. *Ibid.*, p. 22.
3. Mary Ann Dellinger, "The mythopoeia of Dolores Ibárruri, *Pasionaria*", in Aurora G. Morcillo (dir.), *Memory and cultural history of the Spanish Civil War*, Leiden & Boston, Brill Publishers, 2014, p. 299: "It is precisely because the depiction of Dolores as a political figure transcends the temporal boundaries of the conflict – and ironically the ideological restrictions of her personal belief system – that the myth remains intact"/ "Es precisamente porque la representación de Dolores como figura política trasciende los límites temporales del conflictos – e irónicamente las restricciones ideológicas de su sistema de creencia personal – que el mito permanece intacto" (Es nuestra la traducción).
4. Ahí residen los tres pilares del mito de Pasionaria que Mary Ann Dellinger destaca en su artículo. Consultar Mary Ann Dellinger, *op. cit.*, p. 306-309.
5. Miguel Hernandez, "Pasionaria", *Viento del pueblo*, in *Obra completa – I. Poesía*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 609.
6. Pablo Neruda, "XLI. Dicho en Pacaembú", "IV. Los libertadores", *Canto general* (1950), *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 561.
7. Rafael Albert, "Una pasionaria para Dolores", *Signos del día* (1945-1963), *Obra completa. II. Poesía 1939-1963*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 414.
8. Nicolás Guillén, "Pasionaria", *Tengo, Obra poética II*, La Habana, Editorial de arte y literatura, 1974 [1964], p. 150.
9. Manuel Vázquez Montalbán, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, Debolsillo, 2005 [1995].
10. Martin, Banham (dir.), "Afinogenov, Aleksandr", *The Cambridge Guide to theatre*, Cambridge, New York, Victoria, Cambridge University Press, 1992, p. 9.
11. Ver Fundación Juan March, *Aleksandr Deineka (1899-1969), an avant-garde for the proletariat*, catálogo de la exposición, consultado en línea el 15 mayo 2018, https://monoskop.org/images/6/6d/Aleksandr_Deineka_1899-1969_An_Avant-Garde_for_the_Proletariat_2011.pdf, p. 19 y Ginard i Ferón, David, "La madre de todos los camaradas: Dolores Ibárruri como símbolo movilizador de la Guerra Civil a la transición postfranquista", *Ayer*, n°90, vol. 2, 2013, p. 200. También se pueden encontrar referencias a la obra de Afinogenov bajo los títulos traducidos al inglés *Hail, Spain!* o *Salute to Spain!*.
12. Pam Gems, *Pasionaria*, texto inédito y disponible en línea, consultado el 15 mayo 2018, http://www.pamgemsplays.com/Pam_Gems_Plays/Pam_Gems_Plays.html, p. 4: "A play with music in two ac."
13. Ignacio Amestoy, *¡No pasarán! Pasionaria*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1994.
14. Georges Zaragoza, *Le personnage théâtral*, Paris, Armand Colin, p. 113 : cuando G. Zaragoza habla de la creación del dramaturgo en una perspectiva referencial, subraya: "[...] ce dramaturge doit paradoxalement travailler dans la double perspective de la fidélité à un modèle et de l'écart par rapport à ce même modèle" (La traducción es nuestra).
15. Ignacio Amestoy, *op.cit.*, 1994, p. 103.
16. *Ibid.*, p. 109.
17. *Ibid.*, p. 138.
18. *Ibid.*, p. 148.
19. *Ibid.*, p. 115.
20. *Ibid.*, p. 118.
21. *Ibid.*, p. 128.

22. *Ibid.*, p. 136.
23. *Ibid.*, p. 137.
24. Mirén Llona, “La imagen viril de Pasionaria. Los significados simbólicos de Dolores Ibárruri en la II República y en la Guerra Civil”, *Historia y Política*, n° 36, Madrid, 2016. p. 284.
25. *Ibid.*, p. 284.
26. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1994, p. 127.
27. Juan Avilés Farré et Isabel, Belmonte, *Pasionaria: la mujer y el mito*, Barcelona, Plaza y Janés, 2005, p. 18.
28. David Ginard i Ferón, *op. cit.*, p. 196.
29. *Ibid.*, p. 196.
30. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, p. 138.
31. *Ibid.*, p. 145.
32. *Ibid.*, p. 147.
33. *Ibid.*, p. 123.
34. *Ibid.*, p. 123.
35. Algunas frases pronunciadas por Veronica William como “Sí, hemos llegado los primeros” y “¿Soy el primero?!” dejan claro esa exaltación mediática, cf. Ignacio, Amestoy, *op. cit.*, 1994, p. 123.
36. *Ibid.*, p. 124.
37. *Ibid.*, p. 124.
38. *Ibid.*, p. 124.
39. *Ibid.*, p. 125.
40. *Ibid.*, p. 126.
41. *Ibid.*, p. 100: con estas dos expresiones, designa Amestoy el estatuto especial del texto durante el proceso de creación colectiva. La obra nace de una propuesta textual de Amestoy, lo que llama “pre-texto”, y continúa evolucionando gracias al trabajo con Távora y con los actores de Teatro Gasteiz, libres de proponer modificaciones, aportes, llegando así a un “pos-texto”. La versión del texto publicada sería así “el pre-texto convertido en pos-texto”.
42. La comparación que he llevado a cabo se basa en la versión publicada del texto en 1994 por la editorial Fundamentos y en la grabación del espectáculo en el Teatro Albéniz de Madrid, el 21 de diciembre de 1993, conservada en el Centro de Documentación Teatral (CDT) (Madrid).
43. Programa de mano de *Pasionaria*, ¡No pasarán!, “orden del espectáculo – movimientos escénicos”, 1993, p. 1.
44. Pedro Barea, “Plástico aturdimiento”, *Deia*, 17 septiembre 1993, la página no está indicada en la base de datos consultada en el CDT (también es el caso para las referencias a los demás artículos de prensa).
45. Palabras de Verónica en la grabación del espectáculo en el Teatro Albéniz de Madrid, 21 diciembre 1993, conservada en el CDT.
46. Salvador Távora, “Pasionaria, ¡No pasarán!”, Programa de mano *Pasionaria*, ¡No pasarán!, p. 3.
47. “Para salvar la utopía”, *El Mundo*, 29 agosto 1993, cita de Salvador Távora.
48. Antonio Marín Márquez, *Quejío, Los palos, Herramientas, 1972-1977, La Cuadra de Sevilla*, 2015, p. 44, consultado en línea el 22 mayo 2018, <http://www.pieflamenco.com/quejio-los-palos-herramientas-1972-1977-la-cuadra-de-sevilla-a-la-calle-me-sali/>.
49. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, p. 117.
50. Beñat Zintzo-Garmendia, *Jeux et sports basques*, Biarritz, J&D, 1997, p. 14.
51. Ignacio, Amestoy, *op. cit.*, 1994, p. 130.
52. Según el trabajo etnográfico de José Miguel Barandiarán, el “akerbeltz” o “macho cabrió negro” presidía las asambleas de brujos y brujas, y era a la vez venerado y celebrado por ellos. Se piensa que estas ceremonias representaban un movimiento clandestino, en oposición contra la religión católica. Ver *Mitología vasca*, San Sebastián, Editorial Txertoa, 1979, p. 14-15.

53. Oier Araolaza Arrieta, *Euskal Danza / La danse basque*, Euskal Kultura Sailaren editorea/Institut basque d'Etxeparre, sin fecha, p. 13.
54. Salvador Távora, *op. cit.*, p. 3.
55. "Morir en Euskadi", *El País*, 17 septiembre 1993.
56. "Ceremonial de la confusión", *El Correo* (Andalucía), 12 noviembre 1993.
57. "La Pasionaria es un valor político testimonial salvado de las llamas", *El Correo* (Andalucía), 26 junio 1993.
58. "Enriqueta Vila prometió su apoyo a la Cuadra en el concurso del teatro Álvarez Quintero", *ABC*, 10 octubre 1993.
59. "Pasionaria '¡No pasarán!', delirante estupidez de Távora en el Albéniz", *ABC*, 11 noviembre 1993.
60. Expresión que Salvador Távora emplea en su entrevista con ARCO: "Pasionaria era una santa laboral", *La Verdad* (Murcia), 23 septiembre 1993.
61. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1994, p. 99.
62. Cita de Salvador Távora en su entrevista con ARCO, Antonio, *op. cit.*
63. "La taumaturgia de nuevo 'Salvador'", *El Diario vasco*, 17 septiembre 1993.
64. Expresión que emplea Távora para caracterizar el espectáculo en Jioan De Sagarra, "Virgo Pasionaria, ora pro nobis", *El País*, 28 agosto 1993.
65. Expresiones utilizadas por Barea Pedro, *op. cit.*, 1993.
66. *Ibid.*
67. Citas respectivamente de Haro Tecglen, Eduardo, "Una misa, un mitin, un desmán", *El País*, 10 diciembre 1993.
68. "Távora crea un festín de imágenes para Pasionaria", *El Periódico*, 17 septiembre 1993.
69. Leonard Candyce, "Ignacio Amestoy Eiguren and the Politics of Contemporary Spanish Theater", *Western European Stages*, Otoño 2003, vol. 15, n°3, p. 91.
70. A este respecto se pueden consultar los artículos "Llega el espíritu de Pasionaria", *El Correo gallego* (Santiago de Compostela), 8 marzo 1994 y "Távora recrea la figura de Pasionaria", *El Periódico*, 22 marzo 1994.
71. Leer en particular el artículo "Una misa roja", *Diario 16*, 20 diciembre 1993.
72. Términos empleados por Távora en su entrevista con Galindo, Carlos, "Salvador Távora busca la utopía entre la memoria de Dolores Ibárruri", *ABC*, 9 diciembre 93.
73. *El País*, 28 agosto 1993.
74. *El Periódico*, 22 marzo 1994.
75. "Tragedia sacro-política sobre Pasionaria", *La Vanguardia*, 17 septiembre 1993.
76. Jesús Vigorra, *op. cit.*
77. Nicole Ferrier-Caverivière, « Figures historiques et figures mythiques », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du rocher, 1988, p. 599.

RESÚMENES

En 1993, Ignacio Amestoy creó con Teatro Gasteiz y Salvador Távora la obra *Pasionaria ¡No pasarán!* que teatraliza la figura mítica de Dolores Ibárruri como Virgen dolorosa que va a recoger el cuerpo de su hijo muerto, Rubén, en Stalingrado para llevarlo al País Vasco. Se trata de analizar la construcción teatral de una figura histórica perteneciente al imaginario colectivo estudiando

la reappropriación vasca del personaje mítico que proponen los distintos creadores. El análisis del texto teatral permitirá entender los mecanismos de deconstrucción del icono volviendo a los orígenes etimológicos y territoriales de la figura histórica.

En 1993, Ignacio Amestoy crée avec Teatro Gasteiz et Salvador Távora *Pasionaria ¡No pasarán!*, pièce qui théâtralise la figure mythique de Dolores Ibárruri comme Vierge douloureuse qui va chercher le corps de son fils mort, Rubén, à Stalingrad pour le ramener au Pays basque. Il s'agit d'analyser la construction théâtrale d'une figure historique appartenant à l'imaginaire collectif en étudiant la réappropriation basque du personnage mythique que proposent les créateurs. L'analyse du texte théâtral permettra de comprendre les mécanismes de déconstruction de l'icône en revenant aux origines étymologiques et territoriales de la figure historique.

ÍNDICE

Mots-clés: pasionaria, Ibárruri (Dolores), théâtre, Amestoy (Ignacio), Távora (Salvador)

Palabras claves: pasionaria, Ibárruri (Dolores), teatro, Amestoy (Ignacio), Távora (Salvador)

AUTOR

CLAIRE DUTOYA

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3