

Denise Duncan, tinta negra

Isaias Fanlo

Universidad de Cambridge ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.100576>

Recibido: 30 de enero de 2025 • Aceptado: 13 de junio de 2025

ES Resumen: El siguiente artículo traza un recorrido por el corpus creativo de la dramaturga catalana Denise Duncan (Costa Rica, 1979). Se parte de un análisis del contexto sociocultural en el cual surgen varias propuestas teatrales como las de Duncan, que abordan el racismo sistémico. Posteriormente, el artículo analiza de manera breve algunas de las piezas más destacadas de la dramaturga, desde *Negrata de merda* (2018) hasta *El combat del segle* (2020). En la parte final, el texto se centra, más en profundidad, en el monólogo *Títuba. Bruixa, negra, i ramera* (2023), que ofrece un sincretismo de las ideas dramáticas interseccionales de Duncan.

Palabras clave: Artes escénicas, Antirracismo, Teatro decolonial, Teatro feminista, Interseccionalidad

ENG Denise Duncan, black ink

Abstract: The following article aims to observe the creative corpus of Catalan playwright Denise Duncan (Costa Rica, 1979). It departs from an analysis of the sociocultural context in which several theatrical projects, such as Duncan's, emerge —addressing systemic racism. Afterwards, the piece briefly analyses some of the most relevant works written by the playwright, from *Negrata de merda* (2018) to *El combat del segle* (2020). Finally, the article provides a deeper insight to the monologue *Títuba. Bruixa, negra i ramera* (2023), a piece that offers a syncretism of Duncan's intersectional theatrical ideas.

Keywords: Scenic Arts, Antirracism, Decolonial Theatre, Feminist Theatre, Intersectionality

Sumario: La eclosión de una disidencia. *Negrata de merda* (2018). *Banzo, el aliento de las ancestras* (2019). *El combat del segle* (2020). *Títuba. Bruixa, negra i ramera* (2022). Bibliografía.

Cómo citar: Fanlo, I. (2025). "Denise Duncan, tinta negra", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 35-42.

Si están en verdad vivas, si sus corazones palpitan al ritmo de los tiempos, las tradiciones literarias aspiran a moverse en un estado de perpetuo cuestionamiento, evaluación y reformulación. ¿Quiénes somos? ¿Qué estamos haciendo? ¿Hacia dónde vamos?, son preguntas que todo organismo plural, viviente y pensante, que toda comunidad saludable, debe de plantearse. En los últimos años, puede decirse que por lo menos un sector de la dramaturgia catalana ha dado muestras de esta inquietud identitaria. La llamada "generación de oro" del teatro catalán, integrada por dramaturgas y dramaturgos nacidos, en su mayoría, en las décadas de 1970 y 1980, ha luchado, con éxito, por obtener un mayor capital

cultural para las artes escénicas del país. Esta generación dorada se formó al amparo de instituciones como el Obrador de verano de la Sala Beckett, el renovado Institut del Teatre y el Centro Superior de Arte Dramático Eòlia, y logró encontrar oportunidades para crecer profesionalmente gracias a numerosas iniciativas, entre las cuales el año dedicado a la dramaturgia catalana promovido por la mencionada Sala Beckett en 2007, el Proyecto T6 creado por el Teatre Nacional de Catalunya para fomentar la creación contemporánea en catalán (2003-2013), y el surgimiento de espacios destinados a acoger teatro de nueva creación, como la Sala FlyHard o, más recientemente, el Espai Texas¹.

¹ El tema de la edad de oro del teatro catalán ha sido abordado en varias ocasiones. El artículo de Laura Serra «L'esclat de la dramaturgia catalana (en 4 actes)», publicado en un suplemento especial del diario *Ara* el 17 de julio de 2016, justifica esta edad de oro a través de estadísticas: entre enero de 2015 y julio de 2016, un total de 53 obras de 17 dramaturgos catalanes fueron estrenadas fuera de Cataluña, en países tan distintos como Japón, Argentina, Chile, Alemania, Turquía o los Estados Unidos. De manera más

La conquista de este espacio de centralidad tenía que ir de la mano, en principio, con una reevaluación crítica sobre lo que se estaba escribiendo y cómo se estaba escribiendo. Si el teatro aspira a operar como espejo —no necesariamente plano: piénsese en Valle-Inclán— de la sociedad, como vehículo para expresar dudas, dilemas e intenciones de nuestro tiempo, resulta imperativo plantearse si las piezas que tienen cabida dentro del ecosistema teatral del país han logrado reflejar, realmente, los cambios demográficos, sociales, políticos y afectivos que atraviesan la sociedad catalana contemporánea.

Conviene afirmar que, en ocasiones, cuando desde el sector crítico o académico se piensa en la dramaturgia catalana contemporánea, se la ha observado, en tanto que generación, como conjunto, sin tener en cuenta las múltiples y considerables diferencias entre los integrantes de esta prolífica tradición. De hecho, quizá uno de los puntos más destacados de esta nutrida generación de dramaturgas y dramaturgos nacidos en las décadas de 1970 y 1980 consiste en la diversidad de perfiles, que se traducen en un corpus conjunto marcado su carácter heterogéneo. Así, en los últimos años se han estrenado, y con muy buena acogida, piezas que han llevado a escena identidades de género y deseos que transgreden la normatividad —por citar tan sólo un par de ejemplos, *Limbo*, de Marc Rosich y Les Impuxibles (2016) o *L'oreneta*, de Guillem Clua (2017)—, que han tratado de salirse del consabido aburguesamiento de la escena catalana para reflejar problemáticas que afectan a las clases trabajadoras —como *L'alegria*, de Marília Samper (2017)—, y que han lanzado discursos que cuestionan la invisibilidad de individuos no blancos en escena y se interesan por escribir historias que busquen decolonizar la mente y reflejar el racismo sistémico en nuestra sociedad². Esta vertiente radical (pues apunta directamente a la raíz) y antirracista de la dramaturgia catalana de los últimos años está abanderada por la escritora, intérprete y directora Silvia Albert Sopale —*No es país para negros* (2018), *Blackface y otras vergüenzas* (2019)— y por la dramaturga Denise Duncan³.

La eclosión de una disidencia

Nacida en 1979 en Costa Rica, Denise Duncan ha sido capaz de producir, en estos últimos años, un

corpus robusto y heterogéneo, pero con un rasgo fundamental que lo atraviesa de manera constante: el interés por decolonizar la escena y abrir el teatro a relatos, intérpretes y público que cuestionen la jerarquía de lo blanco. Una tarea importante, en la línea de la “tradición de resistencia” que promulga Ngũgĩ wa Thiong'o [1986: 2] y que, todo sea dicho, no ha resultado incompatible con hacer un teatro ambicioso, de calidad, y capaz de conectar con el público.

Esta línea temática transversal que atraviesa la madurez creativa de Denise Duncan comienza a gestarse en una fecha concreta: el 25 de octubre de 2018. Aquel día se estrenaba, en el Teatre Lliure de Barcelona, una nueva producción de *Àngels a Amèrica*, la épica “fantasía gay sobre temas americanos” que Tony Kushner escribió a principios de la década de 1990. El estreno en el Lliure causó una polémica considerable, a causa de la decisión, por parte del equipo artístico de la obra, de darle el papel de Belize a un actor blanco. Conviene mencionar que el texto original de *Àngels a Amèrica* ya había sido criticado por la política racial de sus personajes: considerada una de las piezas clave para entender el impacto de la epidemia del sida en los Estados Unidos en general y en Nueva York en particular, resulta difícil justificar que Kushner decidiera llevar a escena apenas a un personaje explícitamente afrodescendiente: Norman Arriaga, más conocido como Belize, el enfermero que limpia, de manera tanto metafórica como literal, los residuos y excrementos que dejan los personajes blancos. Steven Thrasher, entre otros, denuncia el hecho que “en una obra épica sobre el sida, sólo un actor negro interpreta el papel de dos personajes secundarios que sirven como muleta emocional no sólo para los personajes blancos, sino también para el dramaturgo blanco y para el público blanco [2018]. Teniendo en cuenta el elevado impacto de la epidemia en la población afroamericana, esta invisibilización racial, pese a que resulta poco sorprendente dado el contexto sociocultural de aquel país, no deja de ser cuestionable.

En el estreno del Lliure, la escasa presencia de personajes negros en la pieza de Tony Kushner quedó borrada de manera definitiva con el blanqueamiento de Belize —un blanqueamiento, por cierto, paradójicamente subrayado gracias a un texto que se proyectaba cuando aparecía el personaje en

reciente, Manuel Pérez i Muñoz afirma, en su prólogo para el volumen recopilatorio *Entreacte(s). Dramatúrgia catalana breu* (2025), que “en los últimos veinticinco años, un cambio de paradigma ha hecho emerger una cantera de autores y especialmente de autoras [...] que ha renovado temáticas y enfoques” [10] y comenta que “el boom [del teatro catalán] resulta palmario” (si no se especifica lo contrario, todas las traducciones son mías), destacando que, en la temporada 2023-2024, el 54% de los espectáculos que pudieron verse en la cartelera barcelonesa fueron de autoría catalana, unos números extraordinarios si tenemos en cuenta la escasa presencia de textos catalanes en los escenarios a finales del siglo XX [11].

² La idea de “decolonizar la mente” es una paráfrasis del libro de Ngũgĩ wa Thiong'o *Decolonising the Mind*, un texto complejo —a medio camino entre el ensayo y el relato autobiográfico— centrado en la cuestión del lenguaje, fundamental en los estudios postcoloniales. Wa Thiong'o denuncia la presión que sufren muchos escritores africanos y que les empuja a abandonar sus lenguas nativas para escribir en inglés o francés, lenguas hegemónicas que brindan la promesa de un acceso a un mercado editorial más amplio. “Una lengua lleva dentro de sí una cultura, y una cultura lleva dentro de sí, en particular a través de la oralidad y de la literatura, el conjunto de valores a partir de los cuales aprendemos a percibirnos tanto a nosotros mismos como a nuestro lugar en el mundo”, escribe Wa Thiong'o [16]. La decolonización que propone el escritor keniano no sólo se puede aplicar al lenguaje, sino a todo intento de cuestionar y erradicar el intrincado sistema de valores y jerarquías coloniales, que en buena parte todavía prevalecen. Después de la publicación de *Decolonising the Mind*, Ngũgĩ wa Thiong'o dejó de escribir en inglés.

³ Conviene añadir que existen obras de autores de la generación anterior, escritas en las primeras décadas del siglo XXI, que también abordan el tema del racismo en Cataluña. Sería el caso de piezas tan destacables como *Temptació*, de Carles Batlle (2004) y, muy especialmente, *Forasters*, de Sergi Belbel (2004), estrenada en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya dentro del marco del Fórum Internacional de las Culturas. La diferencia fundamental, en este caso, radica en el hecho de que tanto Albert Sopale como Duncan son personas afrodescendientes y que, por lo tanto, no escriben de esta cuestión en un intento de plasmar la otredad, sino que lo hacen basándose en sus propias experiencias. A través de Albert Sopale y Duncan, el sujeto racializado se escribe, en un evidente gesto de empoderamiento.

escena por primera vez, y que justificaba la decisión de castin arguyendo una supuesta escasez de actores afrodescendientes en el país. Este hecho generó una serie de reacciones, desde artículos en la prensa y publicaciones especializadas hasta la carta abierta que un grupo de actores y actrices afrodescendientes colgaron en YouTube, en el que denunciaban lo que ellos definían como una “falta de responsabilidad ética” [Tinta Negra, 2018]. Casos como éste, marcados por la invisibilización y el blanqueamiento, no son extraños en la cultura y la política del país. Según Jeffrey Coleman, el impulso español por entrar en la Unión Europea en la década de 1980 “no era únicamente una maniobra de integración política y económica, sino también una integración en la blanquitud” [2020: 4]. Siguiendo esta línea de pensamiento, puede decirse que el aumento reciente de migración transmediterránea desde varias regiones de África hacia estados dentro de las fronteras europeas ha sido utilizado para consolidar España como una ‘nación blanca’. En palabras de Fra-Molinero: “Los españoles se han visto a sí mismos como blancos desde inicios de la Edad Moderna”, es decir, desde tiempos de la limpieza de sangre como requerimiento para obtener derechos de ciudadanía, algo que duró hasta la segunda mitad del siglo XIX [2009: 147]. Esta compleja y ansiosa relación entre España y la blanquitud ha prevalecido hasta bien entrado el siglo XXI, como puede verse en los debates sobre migración —la migración que viene de los países del Sur, se entiende. Fra-Molinero logra resumirlo en la ecuación siguiente: “España es [o por lo menos se cree] más blanca en tanto que recibe inmigrantes no-blancos” [2009: 153].

En cualquier caso, de aquella carta abierta como protesta por un nuevo blanqueamiento surgió una asociación, bautizada como Tinta Negra, fundada para dar visibilidad a creadoras e intérpretes afrodescendientes nacidas y/o establecidas en Cataluña. Una iniciativa pionera y fértil, que aportó visibilidad al debate en torno a la falta de representación de identidades catalanas no blancas en la cultura del país, y que generó una serie de iniciativas surgidas en la órbita de la asociación. Entre estas, cabe destacar la fundación de Periferia Cimarronas, cooperativa imaginada por Sílvia Albert Sopale y nacida con la “voluntad de promover la visibilidad positiva de la comunidad afrodescendiente y de la diáspora africana” [Periferia]. Periferia se convirtió, desde sus inicios, en el principal punto de encuentro para el talento local afrodescendiente, incluso más allá de las artes escénicas: la cooperativa se abrió, desde sus inicios, a creadores del mundo de las artes plásticas.

Denise Duncan es, sin duda, la dramaturga más prolífica y sobresaliente salida del entorno de Tinta Negra y Periferia Cimarronas. Si bien su carrera como escritora de textos teatrales empieza mucho antes de la polémica con la producción de *Àngels a Amèrica* —antes de 2018 ya había sido autora o coautora de siete textos teatrales—, puede decirse que a partir de ese momento sus obras adquieren un aire más clarividente y rotundo, gracias a la

problematización de esta asunción de blanquitud que impregna la cultura y la sociedad catalana y española, un rasgo que atraviesa toda su obra reciente.

Negrata de merda (2018)

Una de las piezas más destacadas de este periodo es *Negrata de merda*, premio Ciutat de Manacor de teatro en 2018 y estrenada en el Teatre Tantrantana de Barcelona en mayo de 2019. En esta obra, Denise Duncan aborda de qué modo el racismo estructural genera un impacto en la vida de un niño adoptado y de sus padres, y de qué manera el acceso al poder supone contar con los medios para articular una narrativa que beneficia a aquellas personas que disfrutan de privilegio. La premisa de la pieza es simple: Nick, un niño afrodescendiente de cinco años, afirma que una compañera de clase, Anna, le ha llamado “negrata de mierda” en el colegio. Andrea y Pol, los padres de Nick, exigen una disculpa por parte de Anna, pero Laura y Joan, los padres de la niña, arguyen que se trata de chiquilladas y que no es necesario tomarse el incidente de manera tan dramática. Sin embargo, cuando Maria, una joven periodista que trabaja de becaria en un periódico local, se presta a escribir un artículo sobre lo sucedido, la familia de Anna decide contraatacar, aprovechándose de las influencias del padre, un poderoso empresario.

El evento que desata el conflicto en *Negrata de merda* tiene lugar antes del inicio de la acción escénica. La incertidumbre sobre lo acontecido le permite a Duncan plantear una pregunta inicial: ¿Anna insultó, realmente, a Nick? ¿Hasta qué punto podemos fiarnos de la palabra de un niño? El artefacto dramático urdido por Duncan inserta *Negrata de merda* en la tradición de la no fiabilidad teatral, en la línea de piezas como *Oleanna*, de David Mamet (1992) y de *El principi d'Arquimedes*, de Josep Maria Miró (2011), una de las obras catalanas más representadas en el ámbito nacional e internacional de las últimas décadas. La pieza acaba, como sucede en este tipo de piezas, de manera ambivalente, y recae en el público la facultad de decidir si creen a Nick o a Anna —si bien es cierto que la violencia entre ambas familias escala de tal manera que al final la veracidad del incidente fundacional resulta, se podría decir, prácticamente irrelevante.

Respecto a este elemento de incertidumbre y no fiabilidad, es necesario destacar el hecho de que tanto Nick como Anna, los dos niños protagonistas del incidente, son personajes ausentes y por lo tanto no aparecen en escena. Quizá resulte pertinente preguntarse si la ausencia de un personaje racializado en una obra sobre el racismo estructural corresponde a esta tendencia a la invisibilización de los sujetos no-blancos en la escena catalana y española⁴. En una conversación privada con Denise Duncan en el año 2023, la autora comentó que era consciente de esta ausencia, pero que se trataba de una estrategia consciente: a través de la invisibilidad tanto de Nick como de Anna, pretendía mostrar hasta qué punto el conflicto inicial se acaba diluyendo al final

⁴ En “Rewriting Race. The *Angels in America* Scandal and New Representations of Blackness in Contemporary Catalan Drama” (2023), hago un análisis más profundo de las estrategias teatrales mediante las cuales el Otro racializado ha sido tradicionalmente silenciado e invisibilizado, utilizando como ejemplos dos de las piezas más celebradas de la dramaturgia catalana en los últimos años: *Après moi, le déluge*, de Lluís Cunillé (2007) y *Temps salvatge*, de Josep Maria Miró (2018).

de la obra. No podemos olvidar, además, que en este caso se trata del texto de una autora afrodescendiente: la noción de *autoría*, vinculada conceptual y etimológicamente a la de *autoridad*, viene a reforzar la agencia de la voz negra, en este caso creadora de discurso y de ficción.

Partiendo del supuesto insulto, Duncan aborda una serie de temas que dan muestras del racismo estructural existente en España. Por citar un par de ejemplos, la pieza menciona el “incidente de la banana” [2018: 14] —en alusión al gesto racista sufrido por el futbolista del F.C. Barcelona Dani Alves, a quien tiraron un plátano en el estadio del Villarreal C.F.— y las noticias sobre “aquel actor que fue atacado en un bar” [2018: 15], haciendo referencia a la agresión mediática que sufrió el actor Marius Makron en Móstoles (Madrid), cuando una mujer le lanzó una botella de cerveza a la cabeza mientras le gritaba, según el testimonio del mismo Makron, “Soy una mujer blanca y estamos en España; podría matarte y no me pasaría nada”. La escena parece sugerir que la ubicuidad de estas agresiones sirve para normalizar el racismo sistémico desde la más tierna edad.

Cada escena de *Negrata de merda* muestra la colisión entre varias combinaciones de personajes. No es, sin embargo, hasta el final de la pieza cuando los cuatro padres coinciden en escena. Paradójicamente, esta escena se inicia con las dos parejas disculpándose una a la otra por las pequeñas confusiones que se han producido durante la pieza; a su vez, parece claro que una reconciliación sobre el conflicto original no va a ser posible. Al final de la obra, sin embargo, Duncan le ha dado la vuelta a la tortilla, y ahora son los padres de Anna los que se disponen a denunciar a los de Nick por difamación: “Nosaltres som les víctimes”, dice Laura, “d’una persecució innecessària. L’Anna és la víctima. Se l’ha acusat als cinc anys d’una cosa que ningú no pot provar, però que dos adults estan disposats a portar fins a les últimes conseqüències per tal de tenir la raó” [2018: 73]⁵.

A través de *Negrata de merda*, Duncan trata de problematizar los lugares comunes a los que se exponen tanto la población española afrodescendiente como sus familias. Entre otras cuestiones, la pieza de Denise Duncan denuncia la homogeneización de la mirada sobre las culturas y las personas afrodescendientes; la asunción de que una persona no blanca es, siempre, una persona migrada; la sexualización del cuerpo racializado; y el “descubrimiento” de la negritud de los personajes racializados.

Banzo, el aliento de las ancestras (2019)

En las primeras páginas de *The Necropolitical Theater*, Jeffrey Coleman afirma que varias piezas teatrales españolas de los últimos años se han interesado en promover “la comprensión sociopolítica y

afectiva del impacto de la inmigración en la nación” [2020: 3]. Sin embargo, varias de estas obras acaban consolidando estereotipos racistas y creando “una línea narrativa que retrata a los inmigrantes como personas perjudiciales y antitéticas a la sociedad española” [2020: 5]. Creo, ahora bien, que hay algo potencialmente problemático en esta asociación sistemática entre negritud e inmigración, dado que, de manera intrínseca, refuerza la idea del sujeto no-blanco como un Otro exógeno. Con tal de cuestionar esta falsa equivalencia, resulta importante prestar atención a las voces e historias teatrales que se salen de las narrativas migratorias. En este sentido, quizá la pieza más ambiciosa creada por Denise Duncan es *Banzo, el aliento de las ancestras*, escrita en 2019 con el apoyo de una beca de la Sociedad General de Autores y Editores. La pieza cuenta la historia de Lis, una mujer que descubre, gracias a unos documentos que encuentra en el apartamento del Eixample barcelonés que acaba de heredar de su abuela, que es descendiente de esclavos africanos libertos. Este develamiento no se produce al final de la pieza, es decir, no opera a la manera de la anagnórisis aristotélica, sino que prevalece a lo largo toda la trama como una intuición —acaso como uno de los susurros ya mencionados en el título de la pieza—, alejándose de manera sutil de las premisas del teatro occidental y alineándose junto a otros textos que establecen un diálogo con afectos y estrategias narrativas procedentes de tribus al sur del Trópico de Cáncer⁶. El coro clásico queda, aquí, sustituido por los susurros de las ancestras. A través de esta revelación, pues, Duncan propone algo que resulta crucial para cuestionar algunos de los prejuicios que ya aparecían en *Negrata de merda*: la autora apunta a que la historia de las personas negras no es extraña a la hispanidad, ni tampoco una cuestión de nueva cuña. En *Banzo*, el sujeto afrodescendiente no es el Otro: que Lis tenga pase como mujer blanca —hasta el punto de que ella misma desconoce el pasado oculto de su familia— sugiere que, potencialmente, cualquier ciudadano español puede ser afrodescendiente sin saberlo. Dicho de otro modo, las ancestras siempre susurran, pero no siempre tenemos la facultad de escucharlas.

El piso del Eixample tiene, en *Banzo*, un peso simbólico crucial para entender la obra, al igual que sucede con otro piso, también en el mismo barrio, en *Barcelona, mapa d’ombres*, de Lluïsa Cunillé. Duncan traza, podríamos decir, una doble revelación: a la vez que descubre su propio linaje mestizo, Lis también toma conciencia del problemático contexto socioeconómico que propicia el surgimiento del Eixample, donde se encuentra el piso heredado. El proyecto de expansión urbana de Barcelona desarrollado a partir de mediados del siglo XIX, a menudo ha sido celebrado como el triunfo de una empresa utopista⁷. Sin embargo, tal y como descubre Lis en

⁵ “Nosotros somos las víctimas [...] de una persecución innecesaria. Anna es la víctima. Se la ha acusado, a los cinco años, de algo que nadie puede demostrar, pero que dos adultos están dispuestos a llevar hasta las últimas consecuencias con tal de tener la razón.”

⁶ En este sentido, *Banzo* se alinea junto a otros textos híbridos como es la novela *Ekomo*, de María Nsue Angue (1985), un texto escrito en lengua castellana pero que rescata tanto las tradiciones como la manera de narrar de la cultura fang.

⁷ Conviene, sin embargo, cuestionar el supuesto “triunfo” del Plan Cerdà, que difiere sobremanera de su implantación actual. Tal y como afirma Brad Epps, “El Plan Cerdà [...] suponía un intento de reconciliar naturaleza y construcción, de traer el jardín a las casas. La rampante especulación capitalista, sin embargo, pronto acabó erradicando los aspectos más bucólicos de la visión de Cerdà, inspirada en el socialismo utópico” [2008: 195].

Banzo, parte del dinero que financia la expansión de Barcelona proviene de los indianos, empresarios que amasaron sus fortunas gracias a la explotación de las colonias españolas —entre los cuales se encuentran Antonio López y López, fundador del Banco de Crédito Mercantil, una entidad que jugó una parte crucial a la hora de financiar la construcción del Eixample. Al desvelar el complicado linaje dual de Lis y de Barcelona, Duncan se propone llevar a escena la antigua ansiedad por la pureza de sangre y articula un discurso crítico con las narrativas áureas vinculadas a la fundación de una nación catalana moderna, revisándolas a partir de una mirada postcolonial. Se trata, como dice el subtítulo de la obra, de “Otra historia catalana” —una historia oculta, sea por desconocimiento o de manera intencionada, para preservar la equívoca equivalencia entre lo español y la blanquitud.

El combat del segle (2020)

Durante la temporada 2019-2020, Denise Duncan fue la dramaturga residente en la Sala Beckett de Barcelona. Esta residencia creativa tuvo como fruto la creación de la obra *El combat del segle*, estrenada en la nueva sede de la institución en octubre de 2020, todavía bajo las restricciones propiciadas por la pandemia del coronavirus⁸. La pieza, basada en hechos reales —tal y como Duncan especifica en el subtítulo—, gira en torno a la compleja y a menudo problemática figura del boxeador Jack Johnson, “El gigante de Galveston”. El evento central de la trama, al que se refiere el título del espectáculo, es el combate entre Johnson y Jim Jeffries. La victoria de Johnson en esta pelea tiene una relevancia histórica, pues gracias a ella El gigante de Galveston se coronó como el primer afroamericano que pudo proclamarse campeón mundial de pesos pesados. Se trata de una victoria pionera contra la segregación y contra el racismo —al derrotar a Jeffries, Johnson cuestiona la supremacía y la invulnerabilidad de las personas blancas—, punto álgido de la carrera de Johnson y a su vez inicio de su caída en desgracia: a causa de una sentencia judicial a todas luces injusta y teñida de prejuicios racistas, Johnson tendrá abandonar su país por un buen tiempo. El precio que Johnson tiene que pagar por arrebatarse a un blanco su supremacía es el exilio.

Pese a que la obra se inicia con la llegada del boxeador a Barcelona, en el año 1915, y que buena parte de la trama tiene lugar en el interior del Excelsior, un cabaret y local de alterne del Paral·lel barcelonés —la avenida que, a principios del siglo XX, opera como epicentro de la cultura popular del momento—, *El combat del segle* no pretende acercar la mirada sobre el contexto social, político y cultural sobre la sociedad catalana que resulta tan evidente en *Banzo*. Los flashbacks al antes y después de la pelea crucial que Duncan estratégicamente distribuye a lo largo de la obra trasladan la acción de regreso a los Estados Unidos —San Francisco (1901),

Chicago (1913), Kansas (1920), etc.— y sirven para trazar un recorrido más completo del ascenso y la caída de la figura de Jack Johnson, así como para ofrecer contexto del racismo estructural sobre el que se erige la historia del país norteamericano. El fantasma de Jeffries, boxeador caucásico, encarna este espíritu racista de un modo que, en ocasiones, llega a ser extremo —aunque su actitud no resulta increíble en plena época de segregación racial. En la entrevista previa al combate, Jeffries ataca sin piedad a Johnson con todo tipo de estereotipos racistas: “Ara qualsevol mico amb guants és un pugilista?” [2020: 16]⁹, “Els negres són de naturalesa violenta” [16]¹⁰, “La majoria dels delictes greus els cometen ells” [17]¹¹, son algunas de sus declaraciones, en la línea de la demonización de las personas no-blancas que, a día de hoy, todavía subyace en los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense —que no suponen, precisamente, una minoría, como los últimos giros políticos indican.

El combat del segle, así pues, aprovecha la anécdota del paso de Jack Johnson por Barcelona para centrarse en un boxeador ya de capa caída, ajado por el paso del tiempo y el peso del exilio, y perseguido por sus propios fantasmas —especialmente por el fantasma de Jeffries, su archienemigo. La figura de Johnson, además, resulta altamente problemática si tenemos en cuenta su actitud machista y mujeriega, tratando de seducir a las cabareteras del Excelsior. No será hasta *Títuba*, la pieza en la que me gustaría detenerme en la parte final de este ensayo, cuando Denise Duncan encuentre una historia que logre sintetizar los discursos feminista y antirracista de manera rotunda y convincente.

Títuba. Bruixa, negra i ramera (2022)

Recuerdo perfectamente la tensión que flotaba en la sala la tarde de finales de julio de 2022 en la que pude asistir a una de las primeras funciones de *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, el monólogo que Denise Duncan había escrito para inaugurar el espacio teatral y performativo Periferia Cimarronas, en el barrio de Sants de Barcelona. Se trata de un texto polifónico, que expande el arco narrativo de un personaje secundario de la obra de Arthur Miller *Las brujas de Salem* (1953), pensado para el lucimiento de la actriz Kathy Sey. Aquella tarde tórrida de verano, el público pareció salir de la sala recién inaugurada con la sensación de haber visto no sólo una pieza importante, sino también una que les tocaba de cerca: un texto y una interpretación que lanzaban una mirada directa, casi de confrontación, al público, que lo interpelaba formulando una serie de preguntas urgentes situadas en la intersección de género y de identidad racial. ¿De qué manera, podría preguntarse el lector, un personaje tan alejado en el tiempo y el espacio de nuestra sociedad como es Títuba —una esclava negra procedente de Barbados que, siguiendo la obra de Miller, vivió en Massachusetts a finales del siglo XVII y que fue ejecutada, acusada

⁸ De hecho, tal y como afirma la página web de la Sala Beckett, la pieza tenía que estrenarse, originalmente, en julio de 2020, en el marco del Festival Grec de Barcelona, pero la pandemia del coronavirus pospuso el estreno hasta finales de octubre de 2020.

⁹ “¿Ahora cualquier mono con guantes es un pugilista?”

¹⁰ “Los negros son de naturaleza violenta.”

¹¹ “La mayoría de los delitos graves los cometen ellos.”

de brujería— puede resultar representativo de la sociedad catalana contemporánea? ¿Qué tiene el teatro, que no sólo consigue invocar espíritus, reales o ficticios, de otros tiempos y otros ámbitos, sino que, además, en ocasiones consigue que estos nos digan verdades que quizá otros personajes más cercanos no serían capaces de articular? La respuesta a estas preguntas pertenece al ámbito de la metáfora, del símbolo y de la imagen. Del mismo modo que *Las brujas de Salem*, pese a estar inspirada en unos hechos que tuvieron lugar en el año 1692, ofrecía una lectura de la paranoia social y la caza de brujas en los Estados Unidos del senador Joseph McCarthy, *Títuba* opera, de manera tan eficaz como contraintuitiva, como la manifestación creativa de un contexto sociopolítico localizado en Cataluña y en un momento radicalmente contemporáneo. En este sentido, Denise Duncan da un paso adelante respecto a *El combat del segle*, pieza de corte más histórico que no parece prestarse a una lectura metafórica que abraza la sociedad de nuestro tiempo.

Títuba se convirtió en la primera producción teatral de Periferia Cimarronas —no en vano, la obra está dedicada a Silvia Albert Sopale, fundadora de la cooperativa— y, como tal, parece tener la intención de encarnar el espíritu combativo, orgulloso y contestatario que inspiró la fundación de la asociación. Desde el principio de la pieza, en el que *Títuba* se presenta frente a los jueces (encarnados en el público que ha asistido a la representación, observadores impenitentes de la acción), el personaje escrito por Denise Duncan deja de lado cualquier atisbo de pasividad y les devuelve la mirada: “Aquesta vegada no he estat violentada, vinc per voluntat propia i en to de pau vinc”, dice [41]. “Us explicaré la meva versió de la història”, añade [41]¹², dejando muy claro que las palabras que el público se dispone a escuchar no son producto de la tortura, el castigo o el miedo, sino fruto de la manifestación libre —y en esta pieza la libertad va a jugar un papel primordial— de un espíritu que necesita alzar la voz para encontrar la paz que no ha conseguido hallar tras tantos y tantos siglos de purgatorio.

Títuba, como decimos, devuelve la mirada: reconoce a los espectadores más allá de la cuarta pared y los interpela, alimentando una cierta autoconsciencia épica (haciendo referencia a Brecht). En *The Location of Culture* [1994], el pensador postcolonial Homi Bhabha afirma que existe un régimen desigual de miradas entre sujeto colonizador y sujeto colonizado: el colonizador tiene el privilegio de observar, y el colonizado, pasivo, es observado. La mirada del colonizador objetiviza al sujeto colonizado, y lo utiliza para definir y para diferenciar su propia subjetividad. Sin embargo, afirma Bhabha, siempre existe la amenaza de que esta mirada sea retornada y que desestabilice, en este gesto devolutorio, los vínculos opresores iniciados durante el régimen colonial y que todavía prevalecen en nuestra sociedad, heredera de opresiones históricas. Esto es, precisamente, lo que

hace la *Títuba* de Duncan: tomar la palabra, devolverle la mirada a la sociedad (en este sentido, la caída de la cuarta pared y el reconocimiento del público, lejos de un gesto gratuito, resulta crucial), afirmarse como sujeto emancipado. De aquí la reivindicación de la triple condición subalterna que hace el personaje como “bruja, negra y ramera”. Tres veces rebelde —parafraseando a la poeta Maria Mercè Marçal—, *Títuba* se planta orgullosa frente a los jueces, reclamando la intersección de identidades que Denise Duncan menciona en el mismo título de la pieza. Con este acto de reapropiación de tres términos que habitualmente han sido utilizados de manera peyorativa, *Títuba* gana la batalla del lenguaje. El insulto, que ya operaba como eje vertebrador en *Negrata de merda*, pierde su poder vejatorio: en un giro copernicano de claras resonancias queer, la injuria deviene motivo de orgullo disidente¹³. De hecho, sus últimas palabras antes del oscuro final, interpelando a otras mujeres, parece dejar claro que esta es, quizá, su gran victoria, la victoria sobre la palabra: “Celebreu germanes, sou bruixes. Si us acusen, és que alguna cosa esteu fent bé”, declara [96]¹⁴.

En el artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex”, Kimberley Crenshaw establece las bases de lo que ahora se conoce como pensamiento interseccional. Crenshaw detecta una “tendencia a tratar la raza y el género como si fuesen categorías mutuamente excluyentes de la experiencia y el análisis” [1989: 139], lo cual “aparta a las mujeres negras de la conceptualización, la identificación y la rectificación de la discriminación por motivos de raza y de sexo, limitando la investigación a las experiencias de los miembros más privilegiados del colectivo” [140]. Una mirada no interseccional, afirma Crenshaw, elimina las experiencias de los miembros más vulnerables de una minoría o un colectivo oprimido. Según la abogada y académica, la mirada feminista tiende a ignorar la importancia de la lucha por la igualdad racial y se centra de manera exclusiva en los derechos de las mujeres blancas de clase media; de forma paralela, el pensamiento antirracista no tiene en cuenta el feminismo y tiende a luchar por los derechos de los hombres no-blancos de clase acomodada. Este pensamiento exclusivista abandona a las mujeres racializadas a una suerte de limbo. “Las mujeres negras sufren discriminación de maneras que son al mismo tiempo similares y diferentes de las que experimentan las mujeres blancas y los hombres negros”, apunta Crenshaw [149]. En este sentido, *Títuba* se sitúa un paso más allá de *El combat del segle*, cuyo protagonista, el boxeador afroamericano Jack Johnson, sufre una evidente discriminación por el color de su piel, pero a su vez resulta, como hemos dicho, una figura altamente problemática a causa de sus actitudes machistas. La *Títuba* escrita por Denise Duncan es consciente de esta necesidad de una mirada interseccional: “I vinc també a dir-vos a vosaltres, les meves senyores, que no som tan diferents... vosaltres també heu estat condemnades,

¹² “Esta vez no he sido violentada, vengo por voluntad propia y en son de paz vengo. Os explicaré mi versión de la historia.”

¹³ Esta idea de la reapropiación del insulto como gesto reivindicativo de la disidencia es analizada con maestría, y en clave queer, por Didier Eribon en la primera parte de sus *Reflexiones sobre la cuestión gay* (1999).

¹⁴ “Celebra, hermanas, sois brujas. Si os acusan es que algo estáis haciendo bien.”

crucificades i cremades en fogueres una vegada i una altra”, declara al inicio de la obra [42]¹⁵. En *Parlen d’una revolució*, pieza breve que Duncan publica en el mismo volumen que *Tituba*, la dramaturga hace un guiño si cabe más explícito a la interseccionalidad: Simone, la protagonista del monólogo, indica que su filiación emocional se da de manera más intensa con la cantante Nina Simone que con otras mujeres blancas, como Virginia Woolf o Simone de Beauvoir: “no tinc res contra la Woolf ni contra la Beauvoir, simplement elles juguen en una altra lliga”, afirma [102]¹⁶. La liga de los privilegios que implica tener una pigmentación normativa de la piel.

Tituba es una mente lúcida que regresa de la muerte y que, por tanto, es capaz de desafiar las convenciones del espacio y del tiempo —el teatro, espacio repleto de fantasmas y de historias que se encarnan a través de la palabra, donde el texto urde temporalidades y la luz y el cuerpo generan espacios, se antoja como un espacio ideal para problematizar la rigidez cronotópica que rige, a menudo, la mentalidad occidental. El personaje de Duncan se expresa con una autoridad casi académica. Sus palabras, rebozadas de sabiduría, entran en diálogo explícito con otras referentes del feminismo racializado: a lo largo de la pieza, Tituba cita y parafrasea voces de mujeres negras que se han expresado a través de la música o del texto escrito, desde Audre Lorde hasta Billie Holiday —del mismo modo que, en *Parlen d’una revolució*, Tracy Champan hace acto de presencia desde el mismo título. En este sentido, la intertextualidad se erige como otro elemento claro para adentrarse en el texto de Denise Duncan: a través de este diálogo con otras voces, un diálogo que implica el reconocimiento de un legado, Tituba deja de ser un personaje aislado, excepcional, para insertarse dentro de una comunidad intergeneracional y transnacional, asumiendo una tradición fértil que rehúye las culturas y las fronteras tradicionales, delimitadas, en su mayoría, por la opresión colonial. Esta tradición no es únicamente afrofeminista, sino también una que reivindica una teatralidad propia: a través del énfasis en el ritual y el viaje en el tiempo y el espacio, a través del diálogo con las ancestras —inevitable, aquí, volver a pensar en *Banzo*—, Duncan se acerca a la tradición escénica afroamericana, especialmente a dos voces fundamentales como son Lorraine Hansberry y August Wilson. En este sentido, *Tituba* parece querer vincularse con una de las obras maestras de Wilson, *Gem of the Ocean*, cuyo momento fundamental consiste, precisamente, en un viaje de regreso a la tierra ancestral a través de un lúcido delirio. A partir de esta historia, y a través del vínculo con una miríada de tradiciones, Tituba consigue hablarnos de lo que significa reivindicar identidades

transversales y poliédricas. Es esta, precisamente, la manera de estar en el mundo que parece proponernos Denise Duncan a través de su corpus dramático: una existencia fluida, que permite la convivencia con genealogías en intersección —comunidades imaginadas nacionales, de género, de raza y etnicidad, entre otras. Si cruzamos estas ideas y estas identidades con lo que vendría a ser la mal llamada “otra catalanidad” (parafraseando a Francisco Candel), podríamos decir que la obra de Denise Duncan, entendida como conjunto, nos permite pensar más allá de una sociedad homogénea y monótona, facilitando el acceso al escenario a voces y miradas disidentes. Al fin y al cabo, la cultura catalana en general y la tradición dramática del país en particular han tendido a mantener una relación compleja, a menudo problemática, con lo que vendría a ser una normalidad utópica, siempre como una suerte de quimera en el horizonte, imposible de conseguir del todo; acaso, incluso, dudosamente deseable¹⁷. Es por este motivo que la protagonista de *Parlen d’una revolució* insiste, desde los primeros momentos del monólogo, en la idea de pertenencia: “soc d’aquí. D’aquí, d’aquí [...] vull dir, perquè la gent sempre pregunta d’on soc”, afirma enfáticamente [102]¹⁸, consciente de que la mirada del sujeto blanco y occidental, una mirada que todavía acumula residuos de colonialismo, no es capaz de leer a una persona no-blanca como si fuera “de aquí”. Se trata de un tema que ha estado presente en la dramaturgia catalana de los últimos años¹⁹, y que nos conduce al elemento catártico que se erige como característica fundamental de la obra de Duncan y que, a mi juicio, resulta crucial para acabar de comprender su universo dramático. La catarsis, entendida a partir de la *Poética* de Aristóteles como una pulsión expiatoria surgida a partir de la identificación de los espectadores con un momento definitivo y definitorio del acontecimiento teatral, es tomada por Duncan a partir de su función ritualista, deformándola como ya hizo con la anagnórisis para incorporarla a una teatralidad más vasta, que abraza otras tradiciones performativas. En este díptico, así pues, la catarsis emerge como una reivindicación de una vida en libertad, aunque a veces llegue de manera póstuma y aunque se produzca alejada de todo y de todos, en soledad: la libertad por encima de las circunstancias. Encontramos este tipo de libertad en la reivindicación con la que concluye la pieza: “Soc Tituba. I sempre he estat lliure”, son las últimas palabras de la protagonista [96]²⁰. Dicho sea de paso, esta aspiración a la libertad también aparece en *Parlen d’una revolució*, la pieza breve que, como ya hemos dicho, se publica junto con *Tituba* para completar una suerte de díptico: “La meva revolució és entendre la ferida: no soc lliure. La meva llibertat,

¹⁵ “Y vengo también a deciros a vosotras, señoras mías, que no somos tan diferentes... vosotras también habéis sido condenadas, crucificadas y quemadas en hogueras una y otra vez.”

¹⁶ “No tengo nada contra la Woolf ni contra la Beauvoir, sencillamente ellas juegan en otra liga.”

¹⁷ En este sentido, conviene destacar el rico análisis de la idea de normalidad a través de la mirada queer que Josep-Anton Fernàndez realiza en su ensayo *El malestar de la cultura catalana*. En una línea ideológicamente diferente, Paul B. Preciado, en su artículo “Cataluña trans”, escrito durante la época del *procés* (marcada por el auge del independentismo catalán y la voluntad de realizar un referéndum que planteara la separación del estado español), propone la idea de una nación en perpetua transición, que nunca acabe de definirse a sí misma: “de la nación, como del género, hay que empezar por dimitir”, afirma [2019: 138].

¹⁸ “soy de aquí, de aquí [...] Quiero decir, porque la gente siempre me pregunta de dónde soy.”

¹⁹ Por ejemplo, también aparece en el conocido monólogo performativo de Sílvia Albert Sopale *No es país para negras*, mencionado anteriormente.

²⁰ “Soy Tituba. Y siempre he sido libre.”

llavors, mai podrà existir entre la gent. Soc lliure fora d'aquesta estructura social de merda, que en el fons és no ser lliure mai", asume la protagonista [107]²¹. Estas palabras establecen un diálogo acaso involuntario con la visión utopista queer que José Esteban Muñoz propone en *Cruising Utopia*, donde sugiere que "[l]o queer todavía no está aquí. Lo queer es una idealidad", y que contempla el deseo disidente como un afecto que puede percibirse pero que, en realidad

nunca puede gozarse en plenitud. Esta constante proyección hacia el futuro, según Muñoz, nos ayuda a "soñar y a recrear placeres nuevos, mejores" [2009: 1]. Denise Duncan concluye sus dos obras con esta puerta abierta a una esperanza intransferible, la de una vida en constante devenir, que quizá no es fácil, pero que en cualquier caso es interesante, que se expresa a partir de la reivindicación de la diferencia, y de otras maneras de estar en el mundo.

Bibliografía

- Albert Sopale, Silvia (2018): *No es país para negras*, en Concha Fernández Soto (ed.), *Sillas en la frontera: mujeres, teatro y migraciones*, Almería, Editorial Universidad de Almería: 88-107.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, Londres / Nueva York, Routledge.
- Coleman, Jeffrey K. (2019): *The Necropolitical Theatre: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*, Chicago, Northwestern University Press.
- Crenshaw, Kimberlé (1989): "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1, 8: 139-167.
- Duncan, Denise (2018). *Negrata de merda*. Manacor: Món de Llibres.
- Duncan, Denise (2019): *Banzo, el aliento de las ancestras*, en *VII Laboratorio de escritura teatral*, Madrid, Fundación SGAE: 131-252.
- Duncan, Denise (2020): *El combat del segle*, Barcelona, Biblioteca Sala Beckett. Traducción de Marc Rosich.
- Duncan, Denise (2024): *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, Barcelona, Galés / Institut del Teatre.
- Duncan, Denise (2024): *Parlen d'una revolució*, dentro de *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, Barcelona, Galés / Institut del Teatre: 97-110.
- Epps, Brad (2002): "Space in Motion: Barcelona and the Stages of (In)visibility", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 6: 193-204.
- Eribon, Didier (1999): *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama (2001).
- Fanlo, Isaias (2023): "Rewriting Race: The Angels in America Scandal and New Representations of Blackness in Contemporary Catalan Drama", en María Chouza et al. (eds.), *The Unsafe Stage: Daring Adaptations, Creative Failures and Experimental Performances in Iberian and Transnational Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press: 235-250.
- Fernández, Josep-Anton (2008): *El malestar de la cultura catalana: La cultura de la normalització (1976-1999)*, Barcelona, Empúries.
- Fra-Molinero, Baltasar (2009): "The Suspect Whiteness of Spain", en Jennings La Vinia Delois (ed.), *At Home and Abroad: Historicizing Twentieth-Century Whiteness in Literature and Performance*, Knoxville, University of Tennessee Press: 147-169.
- Muñoz, Jose Esteban (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press.
- Pérez i Muñoz, Manuel (2025): "Dramatúrgia breu, existència llarga", *Entreacte(s): Dramatúrgia catalana breu*, Barcelona, Comanegra / Institut del Teatre: 9-14.
- Periferia Cimarronas: "Quiénes somos", *Periferia Cimarronas*, Recurso web <<https://periferiacimarronas.es/quienessomos>>, Fecha de consulta: 20-I-2025.
- Preciado, Paul B (2019): "Cataluña trans." *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama: 136-138.
- Serra, Laura (2017): "L'esclat de la dramatúrgia catalana (en 4 actes)", *Diari Ara*, 17 de julio: 4-9.
- Tinta Negra (2018): "Carta oberta sobre Àngels a Amèrica", YouTube, Recurso web <https://youtu.be/iIU-ZOe4_kM4>, Fecha de consulta: 22-VI-2025.
- Thrasher, Steven (2018): "Why Is Angels In America Still The Most Prominent Story Being Told About AIDS?", *BuzzFeed News*, Recurso web <<https://www.buzzfeednews.com/article/steventhrasher/angels-in-america>>, Fecha de consulta: 20-I-2025.
- Wa Thiong'o, Ngũgĩ (1986): *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Londres, James Currey.

²¹ "Mi revolución es entender la herida: no soy libre. Mi libertad, así pues, nunca podrá existir entre la gente. Soy libre fuera de esta estructura social de mierda, que en el fondo es no ser nunca libre."