

Identidad y patrimonio en los escenarios del ámbito hispánico

Carmen Márquez-Montes

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.96467>

La identidad y el patrimonio son dos conceptos intrínsecamente relacionados que desempeñan un papel fundamental en la configuración de los escenarios culturales y sociales de una comunidad o sociedad. La identidad es un constructo complejo que se compone de diversos elementos, como la historia, las tradiciones, los valores, las creencias, el idioma y las costumbres de un grupo de personas. Elementos que influyen en la forma en la que nos reconocemos y relacionamos con los demás. Si bien, no solo se basa en el pasado, sino que se moldea y se transforma con las interacciones sociales y los cambios culturales.

El patrimonio, por otro lado, comprende los lugares, los objetos, las prácticas y las expresiones culturales que tienen un valor significativo para una comunidad o sociedad. Puede incluir monumentos históricos, espacios arqueológicos, obras de arte, música, danzas, festividades y gastronomía, entre otros. Estos elementos del patrimonio son una manifestación tangible e intangible de la historia y la cultura de un grupo de personas y reflejan su identidad colectiva. Además, el patrimonio desempeña un papel fundamental en la preservación de la diversidad cultural y en la promoción del diálogo intercultural.

Los escenarios culturales y sociales se construyen a través de la interacción dinámica entre la identidad y el patrimonio. Las artes escénicas son un vehículo fundamental en la relación entre identidad y patrimonio. Adquieren una dimensión especial porque son formas de expresión cultural que reflejan y transmiten la identidad de una comunidad o

sociedad a través de la representación en vivo: *hic e nunc*. Además de que ellas mismas se constituyen en patrimonio de un país o comunidad, como ejemplo de ello baste citar *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* aprobado por la UNESCO¹, que en su artículo 2.2.b (Definiciones) nomina a las “artes del espectáculo” como “patrimonio cultural inmaterial”, según desarrolla en los siguientes términos:

Las artes del espectáculo van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial. / Las artes del espectáculo van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial (<https://ich.unesco.org/es/artes-del-espectaculo-00054>).

En efecto, las artes escénicas como patrimonio cultural inmaterial de los pueblos deben ser estudiadas y preservadas, circunstancia de la que ya algunos países han tomado conciencia y han nombrado a grupos, compañías o creadores como patrimonio

¹ Cuyo texto introductorio dice: “La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada en adelante “la UNESCO”, en su 32ª reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003, /

Refiriéndose a los instrumentos internacionales existentes en materia de derechos humanos, en particular a la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, al Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 y al Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966, / Considerando la importancia que reviste el patrimonio cultural inmaterial, crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible, como se destaca en la Recomendación de la UNESCO sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular de 1989, así como en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001 y en la Declaración de Estambul de 2002, aprobada por la Tercera Mesa Redonda de Ministros de Cultura, / Considerando la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural, / Reconociendo que los procesos de mundialización y de transformación social por un lado crean las condiciones propicias para un diálogo renovado entre las comunidades pero por el otro también traen consigo, al igual que los fenómenos de intolerancia, graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo”. Para una ampliación del texto puede consultarse la web <https://ich.unesco.org/es/artes-del-espectaculo-00054>.

de sus comunidades, por ejemplo, Cuadros vivos de Galeras (Sucre, Colombia), el considerado “teatro a cielo abierto” más grande del mundo, fue declarado patrimonio inmaterial de la nación por el Ministerio de Cultura colombiano² en 2020, en el año 2023 otorgó el mismo reconocimiento al Teatro de creación colectiva en Bogotá. En Venezuela Teatro Negro de Barlovento fue declarado Patrimonio de Miranda en 1996 y en 2005 recibieron un certificado por el Instituto de Patrimonio Cultural (IPC) como Bien de Interés Cultural de la Nación y en 2023 recibieron certificado de Patrimonio Nacional.

En España debemos mencionar como ejemplo singular El Misteri d’Elx (Misterio de Elche), nominado Patrimonio Inmaterial del Mundo por la UNESCO en 2001 e inscrito en 2008. Se trata, como sabemos, de un drama musical sagrado que conmemora la festividad de la Asunción de la Virgen, que se representa en la Basílica de Santa María de Elche y en las calles de la ciudad desde el siglo XV, los días 14 y 15 de agosto. La representación se organiza en dos jornadas: “La Vespra” tiene lugar el día 14, en la que se representa la muerte de María y se muestra la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche; y el día 15 se realiza la denominada “La Festa”, cuando se celebra el entierro, ascensión y coronación de la Virgen con el canto del *Gloria Patri* como colofón³.

Otro ejemplo de esta retroalimentación continuada entre patrimonio y artes de la escena es el Festival Escena Patrimonio, que en septiembre de 2023 celebró su sexta edición. Se trata de un encuentro que reúne a creadores de la danza que realizan sus propuestas en espacios de las quince ciudades españolas que han sido nombradas Patrimonio de la Humanidad⁴.

Bastan los cuatro ejemplos citados como muestra de la diversidad y riqueza del teatro como parte fundamental de nuestra herencia cultural y, también, para afirmar que el teatro y las artes de la escena son una poderosa herramienta para explorar y reafirmar la identidad de un grupo, además de para construirlo y transformarlo.

Entre la gran diversidad de ejes en torno a este tema, este monográfico se puede dividir en tres apartados:

1) Revisiones de la historia y el patrimonio

En este apartado hay algunos trabajos que transitan por la historia, su revisión y sus contextos desde la actualidad, en algunos casos alineados en la postmemoria y memoria histórica y en otros revisitando textos que dan una nueva valoración de la historia oficialmente admitida.

Así, Theresa Viefhaus parte de tres obras para desarrollar en su artículo “De bicicletas roñosas y pianos desafinados—Los objetos testimoniales en el teatro actual sobre la guerra civil y el franquismo” donde menciona la significación que los objetos testimoniales tienen en la transmisión generacional del trauma de la guerra civil española y de la dictadura franquista. Examina cuáles son las formas y funciones de las antiguas pertenencias de los testigos en el teatro de la memoria desde las obras *Bagaje* (1983), de Jerónimo López Mozo; *Santa Perpetua* (2010), de Laila Ripoll; y *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco. Desde estos textos aborda y explora las diversas posibilidades que tiene el teatro para poner en escena estos objetos o, al contrario, para marcar su ausencia o su estado latente. Termina concluyendo que como los textos están concebidos para su puesta en escena “no sorprende que cobren tanta importancia los objetos testimoniales en el teatro actual sobre la guerra civil y el franquismo (...), el teatro dispone de múltiples posibilidades para literalmente “poner en escena” estos objetos o jugar, precisamente, con su ausencia u ocultamiento, otorgándoles así un carácter misterioso que despierte la curiosidad del público (...). En cuanto a los procesos de postmemoria los objetos desempeñan diferentes funciones: en tanto que “objetos testimonio” certifican un delito; en tanto que “objetos memoria” desencadenan los recuerdos de los descendientes y adquieren un fuerte valor emocional; y en tanto que “objetos prótesis” lamentan y exhiben la ausencia de un cuerpo desaparecido.”

Verónica Alonso Torres retoma la temática de la memoria en “La memoria en la producción de Ana Diosdado. *Decíamos ayer* (1997) y la rueda de la vida”. Primero hace una introducción detallada de la producción de la autora para contextualizar la obra en la que se centra más adelante y de la que concluye: “*Decíamos ayer* (1997) es un drama contemporáneo con una arquitectura textual muy profunda que permite extraer numerosas interpretaciones, que, en función de la competencia del espectador, como ya se ha apuntado, serán más o menos profundas. Es una pieza que invita a una reflexión y a un autoanálisis sobre nuestra identidad y nuestros anhelos en un contexto sociocultural en el que las relaciones entre los individuos y el manejo de la palabra posibilitarían, en gran medida, la superación de las problemáticas sociales que nos persiguen.”

Por su parte, Edith Ibarra presenta una nueva revisión desde tres autoras que escribieron sus textos dando, de alguna manera, cabida a la revolución mexicana en “Una propuesta anómala de un

² Se trata de una manifestación que se inicia a finales del siglo XIX y se transmite de generación en generación y que ellos mismos denominan del siguiente modo “Los Cuadros Vivos de Galeras, son una expresión artística comunitaria que consiste en la representación de una escena estática o con acciones específicas que ilustran una situación, imaginada o recreada por los habitantes y con la participación de actores espontáneos. En Galeras, a estas actrices y actores del Cuadro Vivo, se les denomina diosas y diosos. Esta tradición, transmitida de generación en generación, le permite a la comunidad expresarse mediante la recreación de situaciones con temas variados como pasajes de la Biblia, imágenes sacadas de la literatura, la cotidianidad, la política, noticias de actualidad, poesía, arte, mitos, leyendas y todo cuanto surja del rico acervo del imaginario galerano.” Para más información, visítase su web <https://cuadrosvivosdegaleras.org/>.

³ Se puede ampliar la información de esta rica manifestación en la siguiente página <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-inmaterial/elementos-declarados/nacionales-comunidad-autonoma/c-valenciana/misterio-elche.html>.

⁴ En septiembre de 2024 celebrará su séptima edición y, como informan la selección de los participantes es “realizada por la Comisión de Educación, Cultura y Deporte del Grupo Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España, bajo la dirección artística de Lorenzo Pappagallo, que ha configurado un espacio de intercambio entre Patrimonio Mundial UNESCO, lenguajes artísticos y públicos diversos.” Para más información, visítase la web de su última edición <https://lanochedelpatrimonio.com/escena-patrimonio-2023/>.

teatro nacional. El caso de tres dramaturgas posrevolucionarias: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo”, de Edith Ibarra”. Toma tres textos emblemáticos escritos por Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo en los que se observan representaciones femeninas que contrastan con el discurso revolucionario que intentaba imaginar lo mexicano, lo nacional, como producto único y verdadero de la Revolución mexicana. Y concluye que “Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo son dramaturgas desconocidas en la historia teatral mexicana a pesar de que sus obras son el precedente literario en el que se expresa el deseo, de muchas mujeres, de poder ser agentes de cambio en la renovación nacional.” Dice la investigadora que las tres obras estudiadas —*Cubos de noria*, *El tercer personaje* y *La virgen fuerte*— son una buena muestra de cómo el discurso de la mujer representa un antagonismo político al discurso establecido y aceptado de la historia y de la revolución mexicana.

2) Reescritura o reinterpretación de textos y autores patrimoniales

Debemos citar aquí el trabajo presentado por Guadalupe Sobrón Tauber, “Poncia: reescritura y actualización de *La casa de Bernarda Alba*”, donde analiza la relación entre el metatexto, *La casa de Bernarda Alba*, y el nuevo texto, siguiendo los procedimientos de reescritura, el trabajo comparativo con los personajes y la significación de los objetos en la puesta en escena. Utiliza la investigadora algunas de las reseñas y bastantes de las opiniones y comentarios de quien hace la versión y la dirección, Luis Luque, así como de la intérprete. A lo que suma la relación de esta obra con su contexto y con Federico García Lorca como autor, así como la atemporalidad de su producción. Lo que conduce a que la investigadora afirme al final de su trabajo que “Poncia recupera no sólo el lenguaje teatral y poético lorquiano, sino también el sentido político y ético de su teatro. Se trata de una puesta que alinea su búsqueda estética con su sentido último: dar lugar a aquello que lleva a reflexionar y a pensar en una sociedad mejor mediante la poesía.”

Por su parte, Karin Chirinos muestra la reinterpretación de uno de los autores que ha dejado mayor influencia en Hispanoamérica, Luigi Pirandello, realizada desde la perspectiva del peruano José Carlos Mariátegui, en el artículo titulado “José Carlos Mariátegui lector de Luigi Pirandello”. Parte de los dos grandes escritos del peruano sobre Pirandello —*El caso Pirandello* (Variedades, marzo de 1926) y en *El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea* (Variedades, agosto de 1926)— para explorar las huellas que el pensamiento del siciliano ha dejado en las obras del escritor, filósofo y político Mariátegui. Considera que fue Freud el que lo condujo a Pirandello, del que dice que su modernismo consistió en registrar las más íntimas corrientes y las más profundas vibraciones de su época (1926). Difunde y sigue a Pirandello porque halla en él “un sentido crítico histórico, el deseo de ruptura de su época y la búsqueda de innovación”, que son los que vertebran, dice el investigador, su proyecto estético político, donde busca la realidad y autenticidad de ser peruano.

3) La identidad desde la diversidad y las fiestas tradicionales populares

En “Identidad femenina e identidad nacional y racial en la obra afrofeminista *No es país para negras* de Silvia Albert Sopale”, Marie-Elisa Franceschini Toussaint reflexiona sobre la tensión identitaria de la comunidad afrodescendiente española desde el unipersonal de la dramaturga española y afrodescendiente Silvia Albert Sopale, al que define como “viaje autorreferencial por la vida de la propia autora, desde la infancia hasta la edad adulta, pasando por la adolescencia y sus interrogantes, recoge también las vivencias y experiencias de muchas mujeres afrodescendientes (...). La obra constituye una reflexión sobre cómo la sociedad española ve, o no ve, a las mujeres afrodescendientes y cómo esta mirada les afecta en la difícil construcción de su propia identidad, o más bien en la expresión de una identidad en busca de visibilidad.” Concluye la investigadora que esta obra de Albert Sopale “Más allá de la denuncia, la obra permite una afirmación orgullosa de la identidad, un homenaje a las raíces, a los ancestros, y también a toda una comunidad de hermanas en lucha”.

“*La Pilarcita*, de María Marull: Lo real maravilloso, el milagro y el carnaval en el litoral argentino”, de Laura Ventura estudia cómo la dramaturga argentina explora la leyenda de una niña santa, Pilar Zaracho, del litoral argentino, así como el culto que se ha creado en torno a sus milagrosos poderes. Analiza cómo la autora combina esta celebración popular, a la que acuden anualmente miles de feligreses. Dice la investigadora que “A través de un procedimiento sincrético, Marull logra una interesante amalgama, a través de la exploración de lo real maravilloso americano, en un texto donde pone en valor el patrimonio cultural de una región y su identidad (...), a través de la capacidad de propagación de una obra teatral, y su texto, vitaliza el carnaval y lo aleja de la pátina de superficialidad con el que lo retrata. La dramaturga traslada estas celebraciones a miles de kilómetros del altar de la niña santa en cada representación. El rito y la ofrenda no se cumplen, entonces, anualmente, sino en cada función, cada noche durante su representación escénica”.

También sobre carnavales de la América del Cono Sur habla el trabajo de Ignacio Barrales Parra, que también retoma el pasado reciente de Chile en su trabajo “Octubre fue Carnaval: De la Fiesta de los locos a la Fiesta de los que sobran en el escenario de la revuelta social de octubre-9 en Chile”, en el que parte del Estallido social que se produjo en Chile en el mes de octubre de 2019. Este pasado reciente y turbulento se analiza desde una perspectiva performativa del escenario histórico carnavalesco. Con ello, dice “pretendemos abordar la evidente crisis de representatividad de una aglomeración sin sujeto en su coeficiente de revuelta en tanto comprende un “repertorio” (Taylor, 2015) que ha logrado ser transmitido, pese a todos los intentos de represión hegemónica, bajo diversas formas de expresión festiva de la idiosincrasia chilena.”

Se ha deseado mostrar, como se decía al principio, cómo las artes escénicas son parte fundamental de la cultura y cómo, además, transmiten mensajes, emociones y reflexiones sobre la vida, la sociedad y el mundo que nos rodea. Y como expresiones culturales reflejan la creatividad humana y contribuyen

al diálogo entre culturas, como se ha podido apreciar en los trabajos presentes en este monográfico. Donde se da cuenta de textos y representaciones desde el cono sur hasta México, pasando por Perú, así como de variadas zonas de España y diversos

periodos estéticos. Los textos y representaciones investigados dan cuenta de la historia, la memoria, la identidad, el patrimonio y sus mutaciones en el devenir del ámbito hispánico a través de los escenarios.