

4.1-33

SANTA JUANA DE CASTILLA: UNA RECONSTRUCCIÓN HETEROLÓGICA DEL PASADO NACIONAL

Margarita O'Byrne Curtis

En un libro publicado en 1995, significativamente titulado *Fines de Siglo (Fins de Siècle)*, Elaine Scarry explora las características de la poesía inglesa en la década final de los últimos cinco siglos, e incluye, entre los aspectos representativos de estas etapas de transición, la tendencia hacia una "aguda auto-descripción", "el intento de inaugurar un nuevo mundo, (y) de proveer los instrumentos mediante los cuales este nuevo mundo pueda construirse satisfactoriamente", (p.15) y por último, la manifestación de "personas que asumen la responsabilidad por el nuevo siglo"(p.10).¹ En este contexto, "La España de hoy", artículo que Galdós publica el 11 de abril de 1901 en *La Publicidad* de Barcelona, podría considerarse, a primera vista, ejemplo profundamente sintomático de esta sensibilidad finisecular. En el caso del autor canario, sin embargo, esta breve publicación no alude simplemente a los desafíos o inquietudes de un momento histórico particular, no es un mero testimonio del tránsito de un siglo a otro, sino paradigma de los objetivos reformistas que impulsan, en cierto sentido, toda su obra.² Cuando Galdós proclama, a principios de siglo, que ha "llegado el momento de abrir bien los ojos y de ver en toda su desnudez y fealdad" los males que aquejan a su "desgraciada nación, esclava de(l)... *caciquismo* (y) presa del morbo clerical," (p.227) no responde sólo a una exigencia o moda pasajera, sino a una determinación de operar un cambio radical, de "prestarle validez al concepto del arte... como acto de liberación."³

Este afán crítico y renovador, efectivamente, se perfila de una manera tan nítida en su último drama (1918) como en las obras que nacen de modo más directo de la crisis del '98. *Santa Juana de Castilla* puede leerse como un enfrentamiento de dos posturas incompatibles ante esta figura histórica, ante lo que presuntamente *fue* su papel en el contexto de la época y lo que *pudo ser*, ante la España heredera de un orden patriarcal, autoritario y *caciquista*, y una España conjetural, ficticia, donde la "razón de amor" podría —o más aún— debería haber triunfado sobre la "razón de estado."⁴ En un nivel fundamental, la obra que clausura la producción galdosiana, dramatiza la pugna entre el discurso hegemónico del poder, y una voluntad de desenmascaramiento ante las estrategias de autolegitimación y perpetuación que lo sustentan. Es decir, lo que se de-

bate implícitamente en la escena, son dos conceptos contrarios de la Historia, uno que se justifica como representación unívoca, totalizante y abarcadora de los hechos transcurridos, que postula un pasado fijo y determinable, y otro que reconoce la parcialidad o insuficiencia de todo proyecto arqueológico, de toda reconstrucción del acontecer histórico. En su dimensión más amplia, entonces, esta refundición de Juana *la Loca*, como la ha eternizado la tradición, en Juana *la Santa*, es decir, en una contra-ficción, invita al espectador a considerar toda representación del destino colectivo como producto de una subjetividad necesariamente limitada, como legado de una conciencia política, ideológica, y aún más significativamente, como operación discursiva que sólo se posibilita mediante la represión de voces contrarias o discordantes.

En un cuestionamiento radical de la leyenda imperial, la Juana de Galdós asume la palabra y el centro de la acción para representar su *propia* historia, para efectuar una inversión de su papel tradicional de víctima silenciada y ausente, en personaje que reclama y justifica el espectáculo, en heroína indiscutible del drama. Si la versión canónica configura al Emperador Carlos V como actor principal del devenir histórico, marginando a su madre como figura enajenada o herética, en la obra de Galdós el énfasis se desplaza de la palabra oficial a la palabra del *otro*, a esa voz reprimida o desprestigiada en los anales del pasado. Así, mientras la Historia privilegia el discurso del poder —adoptando, a partir del siglo XVI, como ha señalado M. De Certeau, “la posición del sujeto de acción, del príncipe, cuyo objetivo es ‘hacer historia’”— (*Writing 7*)⁵ la escena reivindica aquí la función histórica de Juana de Castilla como portavoz de la caridad y el amor cristianos. En su defensa explícita del erasmismo, logra desafiar, de paso, la apropiación exclusiva de la espiritualidad o de lo sagrado por la institución eclesiástica. Mientras la Corona y sus representantes se configuran como agentes de la violencia y la opresión ajena, Juana encarna, en las palabras de Pérez de Ayala, “dos grandes amores: el amor a Dios y el amor al pueblo,” (pp.64-65) subrayando así las dos opciones ante los monarcas del imperio en esta disyuntiva histórica: la fuerza del poder o la fuerza del amor, la autoridad despótica o la “llaneza, (la) igualdad con el pueblo.” (p.964)

En esta repudiación de las palabras y actos heroicos perpetuados en “libros y papeles, y monumentos y piedras” (p.28) como diría Unamuno, el drama dialoga estrechamente con uno de los conceptos paradigmáticos del regeneracionismo finisecular. La noción de “intrahistoria” —de “lo inconsciente en la historia”(p.27)— según la conocida definición del autor de *En torno al casticismo*, que valora más bien “la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna,” (p.28) la asume plenamente la Juana galdosiana en las tablas.⁶ Este énfasis en la función de los agentes anónimos u olvidados del destino colectivo, y el marcado escepticismo ante toda concepción unitaria de la historia, también preludian, en cierto sentido, una de las premisas epistemológicas fundamentales de *nuestro* fin de siglo

postmoderno, es decir, la “disolución de perspectivas centralizantes,” (Vattimo 5), o de las “grandes narraciones”, como las ha llamado Jean Francois Lyotard (en Vattimo 5). Recurriendo a los estudios de Michel De Certeau de los años 70 y 80, puede confirmarse, efectivamente, la vigencia de esta percepción de la historiografía como una práctica que se debate entre dos fuerzas conflictivas u opuestas, como un proceso que fomenta “una selección entre lo que puede ser *comprendido* y lo que debe ser *olvidado*.” (*Writing 4*) Pero como advierte el historiador francés,

todo lo que el nuevo entendimiento del pasado no considera pertinente —fragmentos creados por la selección de materiales, residuos dejados de lado por una explicación...— regresa, a pesar de todo, en los bordes del discurso o en sus quiebras y ranuras: (estas) ‘resistencias,’ ‘supervivencias’ o ‘dilaciones’ perturbaban discretamente el bonito orden de una línea de ‘progreso’ o un sistema de interpretación. (*Writing 4*)⁷

Santa Juana de Castilla se constituye, desde este plano, como una *heterología* (De Certeau) o discurso del *otro*, como la liberación de esa *diferencia* que relativiza la historia engendrada por la voz del poder o la autoridad. En el drama, los rasgos que desprestigian a la reina en los documentos oficiales —su locura, su herejía, sus arrebatos pasionales— se comentan, uno a uno, dando entrada en cada instancia a variantes y contradicciones que desestabilizan o ponen en tela de juicio la versión tradicional. Sin embargo, las frecuentes oscilaciones entre el parecer de uno y otro personaje, o entre los testimonios de éstos y “la opinión maliciosa y vulgar” (p.967 Valdenebros) o, incluso, entre lo que se dice de ella o ella misma dice y lo que se presenta en la escena, no sólo pretenden subvertir una percepción unidimensional y deformada de la “desgraciada Reina,” (p.960) sino subrayar, a su vez, la dificultad implícita en traducir, en fijar esta pluralidad, esta naturaleza híbrida y polifacética de la realidad vivida en una relación unívoca e imparcial. Apunta, en cierta medida, a esa imposibilidad de codificar cualquier experiencia de una manera precisa o transparente para la posteridad. Estableciendo frecuentemente una ruptura entre palabra e imagen, entre discurso y espectáculo, el drama problematiza las nociones mismas de locura, herejía y santidad, exponiendo así las tácticas de selección y exclusión implícitas en la *escritura* de la historia.⁸

El primer parlamento entre Mogica y Marisancha, dos de los servidores más allegados a la reina, es particularmente representativo de esta dinámica de exposición y corrección, de este decir y contradecir constante que se impone en el comienzo de la obra en torno a este personaje, obligando así al espectador a postergar la formulación de un juicio, a limitarse, en una primera instancia, a un cotejo entre lo dicho por uno y lo negado por otro. Este sentido de indecisión inicial, creado por la fluctuación entre las referencias a los fallos o limitaciones de la soberana, por un lado

—(“ahora la tienes paseo arriba, paseo abajo, hablando sola,” (p.954) “Lo que con palabra o gesto expresa la Reina, parece indicar que no anda sobrada de juicio,” (p.954) “Su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del tiempo,” (p.954) “para ella es lo mismo el antaño que el hogaño,” (p.954) “el mayor achaque de la Señora es que está tocada o inficionada de herejía” (p.954)—) y a sus cualidades, por el otro (—“la señora es buena, muy buena hasta dejárselo de sobra,” (p.954) “sus servidores la queremos como a una madre,” (p.954) “encerrada en este triste palacio cincuenta años ha, se ha mantenido resignada,” (p.954) “¿No es esto desprecio de las vanidades terrenas para elevar el espíritu a lo divino, a lo eterno?” (p.955) “Ama fervorosamente a los humildes” (p.955)—) este contraste establecido en la primera escena se subraya, a su vez, en la dicotomía espacial del drama.

Mientras el primer acto y el tercero se sitúan en el palacio de Tordesillas, ámbito oficial del poder, donde los retratos de Isabel la Católica y de Carlos V simbolizan dos modelos antitéticos de política imperial, el segundo tiene lugar en “las inmediaciones de Villalba del Alcor,” en un campo abierto que “respira paz y sosiego.” (p.960) Mientras el primero se configura como espacio del encierro, del silencio o del monólogo consigo misma, del abandono (p.958), la inacción, la impostura, la intriga (p.956) y, especialmente de la muerte, este último, se asocia más bien con la libertad, la convivencia armoniosa, el trabajo productivo, la sencillez y la autenticidad. Mientras en el palacio se subraya la discrepancia entre palabras y hechos, entre títulos oficiales y cargos desempeñados, —allí Juana “sólo es Reina en el nombre” (p.958)— en la aldea, por el contrario, Juana es aclamada “ilustre señora, hija y heredera de la gran Isabel,” (p.963) es el lugar donde se restituye una concordancia entre signo y significado. El entorno oficial, definido como vivero de “melancolías... delirios... inapetencia ... y sombríos pensamientos,” (p.958), es, en última instancia, el lugar del que se huye: “No puedo permanecer en esta opresión tediosa, malsana” (p.958), insiste Juana. El campo, por el contrario, se constituye como entorno terapéutico que inspira amor y apego, que fomenta el diálogo y la familiaridad entre gobernantes y gobernados: “no me separen de mi pueblo,” ruega la reina al ser conducida de nuevo al cautiverio de Tordesillas. En términos de la geografía textual, la apertura y la clausura del drama, es decir, el primer acto y el tercero, se configuran entonces como muros metafóricos que circunscriben el oasis del segundo acto, el recinto donde predominan los ideales —íntimos y personales— sobre los hechos. —públicos, exteriores y ajenos—.

Aunque en la configuración de estos espacios y en la oscilación de los primeros juicios sobre doña Juana se enfatizan los extremos, se subraya la incompatibilidad o inestabilidad de las posturas ante ella —como figura de la enajenación, por un lado, o paradigma del cristianismo más puro, por el otro— la ejemplaridad del personaje se consolida progresivamente en el drama mediante una serie de estrategias discursivas y teatra-

les, y sobre todo, por la inmediatez de la imagen, por el impacto de lo que se hace sobre lo que se dice. Si el marqués de Denia hace hincapié a lo largo de la obra sobre los “graves errores” (p.966) de la reina, en su aferración a “las insensatas doctrinas de ese maldito filósofo holandés que llaman Erasmo” (p.965), o en su “salida imprudente... a platicar con los aldeanos estúpidos y pegajosos” (p.965), los actos en las tablas no corroboran en ninguna instancia estas afirmaciones. Más bien, la figura de Juana se revalora en proporción directa al desprestigio de Denia, mediante los actos de caridad de la reina en la escena (pp.955 y 964) y sobretodo, por su colocación estratégica en el plano espacial y temporal de la obra.

En el segundo de los tres actos, es decir, en el centro de la trayectoria dramática, Juana deja de configurarse como el objeto del que se habla y asume el control sobre su existencia, se apropia de la palabra en la escena. Su visita arriesgada a la aldea, y su intercambio fluido y espontáneo con los campesinos, establece un fuerte contraste con la figura distante, tanto en términos físicos como afectivos, de su hijo el Emperador. Ante la política del César, tan ausente del reino como de la escena, “desconocedor ... de [su] pueblo” (p.957), “mortificador” de su madre (p.957), y opresor de sus súbditos,⁹ Juana insta en ese breve descanso entre el cautiverio del primer acto, y la muerte del tercero, un terreno de especulación, una política alternativa.¹⁰ En oposición directa al gobierno vigente, y en continuidad con el reinado de su madre, su ideal se fundamenta en un vínculo de apoyo y confianza, en un conocimiento mutuo entre ella y sus aldeanos —“El pueblo en estrecha unión con la Corona” (p.963)— y en la propagación de un espíritu democrático— no soy la primera castellana, ni tampoco la última; vosotros y yo somos lo mismo” (p.961) — Es decir, en el núcleo geográfico de la obra logra inscribirse un modelo de gobierno, truncado en una encrucijada histórica determinada, cuyas implicaciones continúan teniendo vigencia para los descendientes de esta “desdichada mujer.” (p.966)

Cada una de las alusiones negativas a la reina se va cancelando, entonces, ya sea por el desprestigio del emisor o del interlocutor —por su ignorancia o su naturaleza poco fiable en el drama— por el carácter de retórica vacía, sin referente en la escena, de otros parlamentos, o por el cariz de superioridad que adquiere la reina en un cotejo o comparación de su comportamiento con el de los otros personajes. Cuando Marisancha hace hincapié en la afición de la reina por *El elogio de la locura*, el “misal de las herejías,” (p.954) como lo llama ella, por ejemplo, se subraya el vínculo entre la ignorancia de esta mujer¹¹ y el criterio oficial, se contrasta esta afirmación basada en la “opinión vulgar” (p.967) con la evidencia de un testigo informado de los hechos: “Tú no sabes lo que dices,” le contesta Mogica, “*Estando yo en Gante... llego a visitar a Su Alteza... un holandés llamado Erasmo, el cual gozaba fama de hombre muy sabio.*” (p.954 cursivas mías) Es más, el epíteto de hereje asignado a Erasmo, y a Juana por asociación, sancionado por las autoridades eclesiásticas del momento, se

cancela en la obra al manifestarse como contradicción del juicio de otro representante de la iglesia, al constituirse el juicio doctrinal como respuesta a las necesidades o vicisitudes políticas del momento. La condena del “libraco” de Erasmo en la actualidad, transmitida por Marisancha, no concuerda, de hecho, con el testimonio original de las autoridades, según indica Mogica: “debe de ser obra muy cristiana, cuando el Papa León X la leía y releía con deleite.” (p.954)

Asímimo, el comportamiento presuntamente aberrante de la reina, (p.954) se relativiza al explicarse como una reacción lógica y, sobre todo, *natural* ante sus circunstancias, afirmación que se autoriza, en este caso, por el discurso y prestigio de la ciencia: “El doctor Santa Clara, médico de Su Alteza, me ha dicho más de una vez que esta señora no puede estar sometida a tan nocivo aislamiento,” explica Valdenebros. “A esto añado yo que la planta más vigorosa y lozana, privada de aire y de luz, se agosta y muere.” (pp.958 y 959 idea muy siglo XIX).

Una última instancia en que las críticas con respecto al estado mental de la reina se determinan por la naturaleza del emisor o del interlocutor, se manifiesta en el contraste entre la pérdida de memoria, (la confusión de las fechas de acontecimientos transcurridos) que Juana demuestra al dirigirse a un representante del poder —al conde de Aguilar, por ejemplo, cuando viene como mensajero del Emperador (p.956)— y la lucidez absoluta que revela ante los hechos del pasado al dialogar con Francisco de Borja, el guía espiritual que la acompaña en sus últimos momentos. Aunque este último es enviado también por su hijo, comparte, a diferencia del primero, los valores espirituales de la reina y confirma, en un desafío explícito a la opinión divulgada del momento, la ortodoxia del filósofo de Rotterdam. En este sentido, la defensa explícita de Erasmo por vía del confesor —“En (su) libro... nada se lee contrario al dogma. Lo que hay es una sátira mordaz contra los teólogos enrevesados, los canonistas insubstanciales, las beatas histéricas y los predicadores truculentos, que han desvirtuado la divina sencillez con artilugios retóricos” (p.967)— subraya la aplicabilidad de sus palabras, a cuatro siglos de distancia, a la religiosidad vacía de la iglesia en la España galdosiana, la necesidad de recuperar los valores defendidos por este filósofo (“no nos cuidemos del formulismo ni de las exterioridades rituales, sino de la fuerza de nuestro corazón y la rectitud de nuestras acciones”) (p.967) ante una institución tan poderosa como vacía y degradada.

Estos casos de memoria selectiva que manifiesta la reina, entonces, sugieren no tanto una deficiencia mental, como pretenden sus detractores en el drama, como un rechazo del poder imperial —fundamentado en la agresión y la fuerza— y de su planteamiento reductivo de la historia. La incapacidad de Juana para recordar la cronología de ciertos hechos —“mi cabeza es un libro, en el cual no falta ninguna página, sólo que la numeración está borrada y las fechas son para mí letra muerta” (p.956)— no sólo

puede interpretarse como síntoma de locura, sino también como resistencia a un paradigma político ajeno a sus valores, como protesta ante un destino que le ha usurpado toda función significativa: "nada hice que mereciera las alabanzas de la Historia." (p.967)

Así como en el campo espiritual, la santa galdosiana rehúsa confesarse hasta que el nombre de Erasmo y sus valores son plenamente rehabilitados en la escena, confirmando de esta manera el valor de una experiencia religiosa más íntima y personal, y la necesidad de cuestionar el papel actual de la institución eclesiástica, en el terreno de lo civil, Juana representa convicciones igualmente significativas para la España contemporánea. El gesto de negarles a todas las fechas que celebran los acontecimientos más importantes del imperio una existencia significativa, un espacio permanente en su mente o en su corazón, sugiere una resistencia ante aquellas narraciones que se postulan como versiones definitivas o incontestables del pasado, y un reconocimiento del proceso de selección y silenciamiento constitutivos de toda actividad historiográfica. La actitud desmitificadora ante la imagen tradicional de esta reina castellana no sólo pretende restituirle a esta figura la dignidad y valor que le fueron inicialmente negados, sino subrayar, ante sus contemporáneos, la necesidad de mantener una posición crítica ante las codificaciones del pasado y de explorar alternativas viables previamente rechazadas.¹²

NOTAS

- ¹ La traducción es mía: "(an) attempt to inaugurate a new world, to provide tools by which a new world might successfully get built... also characterized by people who take on themselves responsibility for the new century." (p.10) "pressure toward acute self-description." (p.15)
- ² Este "objetivo constante de análisis y regeneración de la sociedad española" (p.298) que se manifiesta en la obra galdosiana, como señala Carmen Menéndez Onrubia, ha sido, desde luego, uno de los aspectos más estudiados de toda su labor literaria. Ya desde una de las primeras exploraciones de conjunto del teatro galdosiano, Gonzalo Sobejano hacía hincapié en su "intención de trascender del tablado a la vida social," (p.46) de "enseñar desde la escena," (p.52) y afirmaba que "esta actitud misionera se intensifica en los dramas." (p.44) T. A. Sackett, en 1981, hacía alusión de nuevo al "carácter comprometido" de la dramaturgia galdosiana, claramente relacionada en este sentido con la de Lorca, que también consideraba "el teatro como instrumento de cambio social." (pp.8-9) Jesús Páez Martín, por otro lado, en un estudio mucho más reciente, insiste en que "el autor pretendía un teatro de ideas regeneracionistas que iba más allá incluso de los noventayochistas que se quedaban en los meros planteamientos de problemas existenciales y nacionales sin aportar soluciones concretas." (p.390). Juan López Morillas, en su estudio sobre la relación entre la historia y la obra de los últimos años de Galdós sugiere que, "Ninguna apelación a la crítica formalista — útil, por lo demás, en otros casos— puede ocultar el hecho de que los *Episodios* de la quinta serie responden a un compromiso ideológico de Galdós y están, por ende, escritos con una fuerte dosis de acibar." (p.56)
- ³ Margot Benardo. "Postmodernismo y transparencia, o la imposible recuperación de Juana la Loca." En vías de publicación.
- ⁴ El drama galdosiano, efectivamente, no sólo aspira a representar la tragedia de la reina destronada por su valor dramático y su interés humano, elementos que fueron subrayados desde un principio tras la representación de la obra. La reseña de Pérez de Ayala en *Las máscaras* es un ejemplo representativo: "Ni en el repertorio de los hechos verídicos, ni en la foresta de los hechos fabulosos, es fácil dar con nada más patético, más dramático que esta figura de la reina loca" (p.64).
- ⁵ Roger Chartier hace hincapié en esta práctica, "the enrollment of history in the service of monarchic glory and the exaltation of the prince," (p. 160) citando como caso representativo, la afirmación del Padre Gabriel Daniel en el prefacio a su *Historie de France* (1713): "The history of a Kingdom or a Nation has as its object the Prince and the State; there is, so to speak, the center to which everything must tend and relate." (p.164) Vattimo también desarrolla este punto en *The Transparent Society*: "Walter Benjamin maintained that unilinear history is a representation of the past constructed by dominant groups and social classes. Indeed, what is passed on from the past? Not everything that took place, but only that which seems *relevant*. For example, at school we studied the dates of battles, peace treaties and even revolutions, but they never told us of radical changes in forms of nutrition, or in sexual attitudes, or things of that kind. History speaks only of events involving those who count, the nobles, the sovereigns, or the middle classes once they become powerful. The poor, and those aspects of life considered 'base', do not 'make history'. (pp.2-3)
- ⁶ En un estudio titulado "Galdós y la historia: los últimos años," Juan López-Morillas señala las afinidades entre la quinta serie de los *Episodios* de Galdós "y un modo de pensar y sentir la realidad española que se vincula con sobrada ligereza a la generación del 98," y particularmente con Unamuno: "Tomar por historia lo que sólo afecta a una minoría de gentes favorecidas por el acaso o la audacia, o mimadas por la riqueza y el privilegio, es singular estrabismo que han padecido no pocos historiadores de Occi-

dente. Galdós intenta, a su modo, corregir esa aberración visual, componiendo lo que cabe llamar una 'historia de los que no tienen historia' a uso de los españoles, o sea, de la inmensa mayoría de quienes habitan la geografía peninsular. En tal empresa los que 'meten bulla en la historia,' según expresión de Unamuno, quedan relegados al papel de histriones, con sus máscaras y disfraces, posturas y parlamentos." (pp.55-56)

⁷ La traducción es mía: "a selection between what can be understood and what must be forgotten in order to obtain the representation of a present intelligibility. But whatever this new understanding of the past holds to be irrelevant -shards created by the selection of materials, remainders left aside by an explication - comes back, despite everything, on the edges of discourse or on its rifts and crannies: 'resistances,' 'survivals,' or delays discreetly perturb the pretty order of a line of 'progress' or a system of interpretation... Therein they symbolize a return of the repressed..." (p.4). El único mecanismo disponible para evitar que toda historiografía desemboque en un mero simulacro, consiste, según De Certeau, en hacer explícita "its internal and prevailing relationship to power..." (*Heterologies* p.215), en elucidar "how a symbolic system articulates itself in a political one." (p.216).

⁸ Si en un sentido, como se ha visto, el drama pretende poner de manifiesto la naturaleza lacunaria y la parcialidad de todo texto histórico, en ese intento de encarrilar el acontecer por una vía única, de reducir la realidad a una relación lógica y coherente, la opción del teatro como vehículo de recuperación del pasado representa una selección particularmente acertada. El texto performativo se caracteriza, como ha indicado Keir Elam, "by its semiotic thickness or density, by its heterogeneity and by the spatial and temporal discontinuity of its levels" (p.46) y logra eludir, hasta cierto punto, esos elementos de fijación y unidimensionalidad más característicos de un texto escrito. Es decir, todo momento o figura del pasado que se recrea en un contexto dramático, se beneficia de la "'generative capacity' of the theatrical sign... a quality variously characterized by the Prague structuralists as its *mobility, dynamism, or transformability*." (p.12) y de un sentido de inmediatez y pluralidad que se pierde en un planteamiento estrictamente lineal. Al teatralizar las figuras y acontecimientos del pasado, se traslada el énfasis de la palabra escrita —fija y permanente— a la naturaleza efímera de la palabra hablada (Pavis 12) del texto a la acción, de una producción exclusivamente verbal a una experiencia semiótica multisensorial, duplicando así, en mayor medida, la naturaleza multiforme del evento recreado. Por otro lado, el espectador de una obra teatral, según Elam, "is called upon to work hard and continuously at piecing together into a coherent structure the partial and scattered bits of dramatic information that he receives from different sources. The effective construction of the dramatic world and its events is the result of the spectator's ability to impose order upon a dramatic content whose expression is in fact discontinuous and incomplete." (pp.98-99) En este sentido, el espectador, en el proceso de organizar la información que procede de múltiples ángulos y niveles, de descifrar los sonidos e imágenes que transcurren ante sus ojos, participa en una labor de codificación similar a la del historiógrafo, se enfrenta a la historia no como producto terminado sino como artefacto en el proceso de su elaboración.

⁹ En la invectiva final de Juana ante las injusticias de su hijo y los errores estratégicos de su política, se subraya ante todo la naturaleza violenta y destructiva de su gobierno. Toda su existencia se ha reducido a la subyugación y al control de sus súbditos, como recalcan los verbos a continuación: "cuando tú vencías y aprisionabas a Francisco I... cuando tus tropas saqueaban a Roma y se apoderaban y encarcelaban al Papa... cuando tú conquistabas a Túnez... (y) aniquilabas a los luteranos alemanes... ahora el César ... abrumado por su propia grandeza y por la extensión de su colosal poderío..." (p.968)

¹⁰ El teatro, representa, como sugiere Peter Brook, un medio particularmente propicio para la experimentación: "unlike a book, the theatre has one special characteristic. It is always possible to start again. In life, this is a myth; we ourselves can never go back on anything. New leaves never turn, clocks never go back, we can never have a second chance. In the theatre the slate is wiped clean all the time." In everyday life, 'if' is a

fiction, in the theatre 'if' is an experiment. In everyday life, 'if' is an evasion, in the theatre 'if' is the truth. When we are persuaded to believe in this truth, the theatre and life are one." (pp.140-141)

¹¹ En este contexto, son particularmente significativas las palabras de Mogica: "Por loca la tuvieron y aún la tienen, los que no la conocen como yo." (p.954)

¹² En este sentido, discrepo con las conclusiones de S. Schyfter en su análisis de este drama —"the novelist, the great interpreter of Spanish history, dictates in his old age a drama that undermines the value and the very possibility of knowing history... it would seem erroneous to see Juana's position as giving history a meaning and a purpose... (her) inability to structure events and perceptions into a meaningful whole... the Juana play ultimately questions whether history can ever yield a direction for the future" (pp.58-59)—. Cabría preguntarse si no es esta actitud crítica y demistificadora ante las codificaciones del pasado, ya de por sí, una postura que puede rendir beneficios significativos de cara al futuro. Precisamente en la incapacidad de Juana para formular una versión unívoca de los hechos, como señalo en mi estudio, se subraya su perspicacia ante las limitaciones e implicaciones ideológicas de todo artefacto histórico. Su resistencia ante aquellas narraciones que se postulan como versiones definitivas del pasado, no apunta a una limitación sino a una premisa útil en toda consideración del valor o función de la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, P., *The Empty Space*, Atheneum, New York, 1968.
- CARRARD, P., *Poetics of the New History*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1992.
- CHARTIER, R., *On the Edge of the Cliff. History, Language and Practices*, Trad. Lydia G. Cochrane, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1997.
- DE CERTEAU, M., *Heterologies: Discourse on the Other*. Trad. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- _____. *The Writing of History*, Trad. Tom Conley, Columbia UP, New York, 1988.
- ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen and Co., London, 1980.
- FELMAN, S., *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1993.
- LÓPEZ-MORILLAS, J., «Galdós y la historia: los últimos años. (Diálogo con Stephen Gilman)», en *Anales Galdosianos* 21, 1986, pp.53-61.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983.
- PAEZ MARTÍN, J. J., «Galdós en *Las máscaras*», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1993, Ediciones Galdosianas, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, Vol. II, pp.375-390.
- PAVIS, P., *Theatre at the Crossroads of Culture*, Trad. Loren Kruger, Routledge, Londres, 1992.
- PÉREZ DE AYALA, R., *Las máscaras*, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 3ª. ed., 1948.
- PÉREZ GALDÓS, B., «La España de hoy», en *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Ediciones Península, Barcelona, 1990.
- _____. *Santa Juana de Castilla*, en *Obras Completas*.
- SACKETT, T. A., «Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo», en *Estreno* 7, 1, Spring 1981, pp.6-10.
- SCARRY, E., ED. *Fins de Siècle: English Poetry in 1590, 1690, 1790, 1890, 1990*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995.
- SCHYFTER, S. E., «The Fabrication of History in Santa Juana de Castilla», en *Anales Galdosianos* 19, 1984, pp.53-60.
- SOBEJANO, G., «Razón y suceso de la dramática galdosiana», en *Anales galdosianos* V, 1970, pp.39-54.
- UNAMUNO, M. de., *En torno al casticismo*, Espasa Calpe, Madrid, 7ª ed., 1968.
- VALIS, N., «La autoridad en Galdós», en *Ínsula* 48, 561, Sept 1993, pp.27-28.
- VATTIMO, G., *The Transparent Society*, Trans. David Webb, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1992.
- WHITE, H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1973.