

***Le Festin de Pierre* de Molière en versión invertida:
sobre la hipocresía y otros tartufos en *Doña Juana* de Sergi Belbel**

Anna CORRAL FULLÀ

Universitat Autònoma de Barcelona

ana.corral@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0001-7335-2128>

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar una adaptación reciente de una de las obras más emblemáticas de Molière, *Le Festin de Pierre* (1665). Se trata de una pieza inédita de Sergi Belbel denominada *Doña Juana* (2019) que, como su título indica, es una versión invertida de la creación molieresca. Este estudio examinará la adaptación de Belbel, un dramaturgo considerado por numerosos estudiosos como un autor apolítico, desde el prisma del teatro político. Si este es nuestro objetivo es porque, de entrada, nos parece que su adaptación no es neutra, lo cual podemos entrever por la elección de la obra adaptada, así como por su versión invertida, la cual aborda la temática de las cuestiones de género cuyo debate está a la orden del día.

Palabras clave: teatro, política, estética, Molière, Sergi Belbel.

Résumé

Cet article a pour but d'analyser une adaptation récente d'une des œuvres les plus emblématiques de Molière, *Le Festin de Pierre* (1665). Il s'agit d'une pièce inédite de Sergi Belbel intitulée *Doña Juana* (2019) qui, comme son titre l'indique, est une version inversée de la création molieresque. Cette étude examinera l'adaptation de Belbel, un dramaturge considéré par de nombreux chercheurs comme un auteur apolitique, au prisme du théâtre politique. Si nous nous proposons un tel objectif, c'est qu'il nous semble que son adaptation n'est pas neutre, ce que l'on peut non seulement entrevoir par le choix de la pièce adaptée, mais également par cette version inversée abordant un sujet qui fait débat aujourd'hui.

Mots clé : théâtre, politique, esthétique, Molière, Sergi Belbel.

Abstract

The aim of this article is to analyze a recent adaptation of one of Molière's most emblematic works, *Le Festin de Pierre* (1665). It is an unknown play by Sergi Belbel called *Doña Juana* (2019) which, as its title indicates, is an inverted version of Molière's creation. This study will examine the adaptation of Belbel, a playwright considered by numerous scholars as an apolitical author, through the prism of political theater. If this is the objective, it is because, from the outset, it seems that its adaptation is not neutral. We can perceive it from the choice

* Artículo recibido el 17/07/2023, aceptado el 3/10/2023.

of the adapted work as well as from its inverted version, which addresses a topic whose debate is commonplace nowadays.

Keywords: theatre, politics, aesthetics, Molière, Sergi Belbel.

1. Introducción

Hace apenas un año se celebraba –en especial en Francia, pero también en España y en otros países– el cuarto centenario del nacimiento de Jean-Baptiste Poquelin, más conocido con el sobrenombre de Molière, con una asombrosa multiplicidad de actividades y eventos¹. Cuatrocientos años más tarde, la vigencia de su teatro en nuestros escenarios parece innegable, el cual, por su(s) osadía(s) y júbilo(s), por su tenaz crítica a la hipocresía y a la doble moral, por su comicidad y sus reflexiones filosóficas, o por el propio carisma del dramaturgo, sigue siendo representado y adaptado por directores escénicos de renombre y autores de prestigio, y bien acogido por el público. Molière ha suscitado también gran interés en los académicos y su recepción en nuestro país ha sido estudiada por numerosos exegetas, en particular, en lo que concierne a la traducción y publicación de sus comedias u otras creaciones; en menor medida, por lo que respecta a su influencia en la obra de dramaturgos españoles; y apenas en cuanto a su recepción escénica o modo de representación en España².

En este artículo, nos proponemos abordar una adaptación reciente de una de las obras más emblemáticas y representadas del comediógrafo francés, *Le Festin de Pierre* (1665). Se trata de una pieza desconocida del dramaturgo catalán Sergi Belbel, escrita en 2019 y que, por el momento, no ha sido ni representada ni publicada. En la adaptación belbeliana, *Le Festin de Pierre* toma el nombre de *Doña Juana*³ que, como su título indica, es una versión invertida de la creación molieresca. El análisis de la adaptación de Sergi Belbel me parece doblemente atractivo; en primer lugar, porque se trata de una versión de la obra de Molière actualizada a nuestro siglo y, en segundo lugar, porque nos permite replantear la cuestión de la política en el teatro y, en particular, en un dramaturgo consolidado como es el reputado autor catalán; cátedra que

¹ A modo de ejemplo, consultar <https://moliere2022.org/index.html#manifestations> en Francia o <https://masters.filescat.uab.cat/muet/moliere-irreverent-de-la-joia-en-el-teatre/> en Barcelona.

² Existen, por supuesto, estudios centrados en el análisis de puestas en escena de obras de Molière en España, pero no se ha publicado, a nuestro conocimiento, ninguna investigación pormenorizada sobre su recepción escénica y/o las tendencias privilegiadas en el modo de representarlo en nuestro país. Así, el artículo de Anna-Maria Corredor Plaja (2013) trata, aunque muy parcialmente, la representación teatral de Molière en Gerona a partir de la prensa gerundense de los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX. Por otra parte, contamos también con un interesante y reciente artículo de Francisco Lafarga (2021) en el que aborda las adaptaciones del teatro de Molière en la España del siglo XVIII.

³ Sergi Belbel ha escrito dos versiones de la obra: una en catalán, *Na Juana*, y otra en castellano, *Doña Juana*; ambas nos fueron facilitadas por el autor. En este artículo, las citas de la obra están tomadas de la versión española.

ocupa, como dijo García Barrientos (2016: 13) en otro contexto, «por méritos propios, con toda justicia y con toda legitimidad». Ahora bien, si su estudio me interesa es sobre todo porque Sergi Belbel ha sido definido por numerosos estudiosos como un autor apolítico.

Alabado por la crítica y la academia por la investigación formal y las innovaciones en la estructura dramática de sus obras –ruptura del orden tradicional y exploración de los límites de la teatralidad, discontinuidad temporal y tratamiento subjetivo del tiempo, antinaturalismo, inespecificidad geográfica, personajes genéricos, etc.– (George, 2013: 504-518; Massip, 2013: 30-31), Belbel significó el retorno al texto tras la época gloriosa de los grupos teatrales de creación colectiva y «ejerció de detonante en la revalorización de la autoría autóctona» (Massip, 2013: 30). Con una formación en filología francesa, y muy influido por Beckett y Koltès⁴, así como por Müller o Bernhard entre otros, Belbel es visto, no obstante, como un autor «esencialmente apolítico», lo cual no significa, como indica George (2013: 505), que no trate temas controvertidos en sus obras, sino más bien que estos aparecen de comparsa, porque le permiten abordar las temáticas que le interesan y que desarrolla en sus obras: familia, tiempo, amor, muerte... En el mismo sentido, Massip (2013: 31) afirma que es un dramaturgo que carece de «un posicionamiento *engagé* respecto a los temas expuestos» y Sansano (2022: 56), referente al teatro de memoria democrática, señala que, como muchos dramaturgos catalanes de su generación, Belbel elude el componente político en sus obras. En unas declaraciones de Belbel para Mauro Armíño en 1994, el dramaturgo declara: «El espectador no quiere oír ya sermones, están hartos del mensaje político, social, el que sea» (en Sansano, 2022: 56); aunque de esto hace ya 29 años y muchas cosas han podido cambiar.

Este estudio examinará, por tanto, la adaptación de Belbel desde el prisma del teatro político⁵. Si este es nuestro objetivo es porque, de entrada, nos parece que su adaptación no es inocente ni neutra, lo cual podemos entrever por la elección de la obra adaptada –*Le Festin de Pierre* es una de las piezas de Molière en que la crítica es más explícita–, así como por su versión invertida, la cual aborda una temática cuyo debate está a la orden del día. Veremos que, si a primera vista, esta versión sigue de cerca la obra del dramaturgo francés, las modificaciones que Belbel opera al texto tienen como primer objetivo ofrecer una lectura actualizada a nuestro tiempo y contexto más inmediato que aleja, en apariencia, la adaptación de la obra original, para, de forma paradójica, reencontrar su misma sustancia. Gérard Genette (1982: 440) ya advirtió en su

⁴ David George examina la similitud y puntos de convergencia entre las obras de Bernard-Marie Koltès y de Sergi Belbel en su artículo «Sergi Belbel as Author, Translator, and Director» de 2013.

⁵ Definimos teatro político como: (i) toda aquella manifestación teatral de intención política; (ii) subversiva en su forma y contenido político; (iii) con una exigencia estética en tanto manifestación artística; (iv) y auténtica, entendiéndolo por «auténtico» aquello que se adecúa exactamente a su definición.

extenso volumen, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, que las adaptaciones de obras literarias que conllevan cambios de lugar, de época o de contexto suelen insistir en la analogía temática y que, por el contrario, aquellas que mantienen el marco espacio-temporal de la obra original apuestan, en general, por una nueva interpretación temática.

2. *El poder auténtico es mujer: la cuestión de género en Doña Juana*

Le Festin de Pierre (1665) de Molière es una obra cuya composición se explica por dos motivos, uno financiero y el otro ideológico: la necesidad de realizar una obra de éxito asegurado y que hiciera taquilla, y, al mismo tiempo, la voluntad de incidir, de nuevo, en la temática principal de su *Tartuffe, ou l'hypocrite* (1664), cuya escenificación había sido prohibida y que daría varias versiones antes de poder ser representada en 1669. Según Georges Forestier y Claude Bourqui (2010: 1619-1648), Molière aunó, con fines comerciales, la temática del Don Juan que estaba en boga en ese momento en Francia y la escenografía en vigor de la época del teatro de las máquinas para potenciar la dimensión espectacular. En la línea de los *Convitato di Pietra* realizados por los actores italianos de la *Commedia dell'arte* –que difundieron el tema de la obra española *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630)–, el Don Juan de Molière representa tan solo un seductor; un personaje muy alejado del violador y de la actitud criminal del Don Juan de la pieza de Tirso de Molina, careciendo, asimismo, de la dimensión moral de la obra del fraile madrileño. La comedia de Molière presenta, pues, un Don Juan frívolo y conquistador, al estilo de la *commedia dell'arte*, pero, ante todo, pone en escena a un descreído, alguien que únicamente cree en que dos y dos son cuatro y que cuatro y cuatro hacen ocho⁶. *Le Festin de Pierre* desarrolla, de este modo, todo un discurso filosófico en boca del personaje principal que refleja la corriente de pensamiento del escepticismo para razonar sobre el hombre, la sociedad y la hipocresía.

Sergi Belbel retoma, en su adaptación, la temática de la hipocresía social e individual, y la estructura en cinco actos de Molière, que reproduce casi al pie de la letra. Belbel mantiene así la composición de los distintos actos, de tal manera que conservará (aunque con cambios significativos) tanto las situaciones, las secuencias de relleno y dilación, o los elementos espectaculares, como toda la dimensión ideológica en las múltiples escenas de debate de la obra original. De este modo, por ejemplo, si el segundo acto en *Le Festin de Pierre* de Molière se constituía como una brevísima comedia campestre al estilo de la *commedia dell'arte* en el interior mismo de la obra, Belbel reproduce en su segundo acto un cuadro similar, aunque en otro contexto y con otros personajes: del campo a la ciudad, los campesinos de Molière mudan en bomberos y el naufragio da paso a un ataque terrorista. Ahora bien, la estructura de la obra se conserva en Belbel manteniendo las cinco secuencias del original descritas por Forestier y Bourqui

⁶ Versión original: «Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre font huit» (Molière, 2010 [1665]: 875).

(2010: 1630): amores burlescos de una pareja; intrusión y seducción de Don Juan/Doña Juana en la pareja; vuelta del novio/novia; llegada de una tercera/tercero en discordia; y el anuncio de la llegada de 12 hombres que buscan a Don Juan/de una patrulla de policía que busca a Doña Juana por delitos con hacienda. *Doña Juana* reproduce, por tanto, el universo formal y temático de la obra de Molière, aunque con ciertos cambios y desvíos de sentido, así como el escepticismo del protagonista de la obra del autor francés, como es visible en el siguiente fragmento:

Juana: amor, espíritu, alma, más allá o cualquier estupidez que los pontificadores, los ideólogos del poder, los embaucadores de ilusos, los escritores sobornados por las élites y los tertulianos se inventan para mantener al personal entretenido mientras unos pocos listillos se van quedando con los 117 neutrones y 74 protones de cada átomo de oro de los billones y trillones de átomos compactados en lingotes blindados en los bancos centrales o en sus representaciones virtuales de silicio, germanio o arseniuro de galio de los chips digitales que... (Belbel, 2019: 39-40).

Una de las transformaciones mayores de la obra belbeliana es la inversión de género de todos los personajes de la obra original sin excepción; de este modo, el personaje principal y su comparsa –Don Juan y Sganarelle– están encarnados por la empresaria Doña Juana y Maribel, su secretaria. Belbel explica esta transformación de género argumentando que el personaje de Don Juan requiere un actor con mucha personalidad y fortaleza, así como cierta prestancia física, para evitar que todo el protagonismo sea acaparado por el personaje de *Sganarelle* –papel interpretado en 1665 por Molière–, lo cual ha sucedido en más de una ocasión con las escenificaciones que se han realizado en nuestro país⁷. Sin embargo, la figura y el discurso que mantiene Don Juan parecen ajustarse plenamente, según Belbel, al perfil de algunas actrices de gran presencia y aplomo, y, en particular, a la actriz Sílvia Bel, para quien escribió el papel de la protagonista. La imagen de la mujer empoderada, su presencia tangible, hace mella en *Doña Juana* y contrasta con su equivalente masculino en el personaje de Ginés, un hombre inmaduro y pusilánime. Sergi Belbel ofrece pues una versión feminizada de la obra de Molière, en la que pone en valor la figura de las mujeres, porque, como argumenta Ernest, el protagonista belbeliano de *Morir-ne disset*, «El poder autèntic és dona i l'educació existeix per intentar rebatre aquesta certesa absolutament implacable, malgrat la força física que és la pedra damunt de la qual s'ha construït al llarg dels segles el minso poder de l'home» (Belbel, 2022: 165).

Ahora bien, la subversión en la obra opera a un segundo nivel, porque si Belbel sostiene, a través de su protagonista Doña Juana, que las mujeres poseen de forma

⁷ Conversación con Sergi Belbel en mayo de 2022.

natural el poder social, económico, político y sexual⁸, ello no le impide mofarse, al estilo más molieresco, de algunas de las acciones que se llevan a cabo desde las políticas de género que, bajo la pátina del progresismo, no siempre tienen fundamento y adolecen de cierto dogmatismo. Y es en este punto en el que convergen Molière y Belbel, en evidenciar la hipocresía de ciertos comportamientos y actitudes, temática ya tratada por el autor francés en su *Tartuffe, ou l'hypocrite* (1664) y que abordaría más tarde en el *Misanthrope* (1666)⁹.

La hipocresía social e individual es el gran tema de ambas obras; en Molière, centrada, en su mayor parte, en los devotos; aunque, como él mismo remarcó, su crítica no se dirige al creyente sincero, sino a la doblez que se esconde tras los religiosos *dogmáticos*. Belbel hace lo mismo, pero, en esta ocasión, con la cuestión de género, que sitúa en el corazón de la obra, para poner de manifiesto la hipocresía de ciertas intervenciones políticas que enmascaran, de hecho, una realidad sexista y que funcionan como distracción de un objetivo real de reparación y cambio. De este modo, Belbel desplaza el debate sobre la cuestión de género a un terreno de juego distinto, en el que el encorsetamiento de lo meramente formal se desmorona, por ejemplo, ante la robustez, e incluso soberanía, de lo femenino *per se*. Como botón de muestra, presentaré un par de ejemplos que me parecen significativos: el primero hace referencia a la polémica escena del pobre que pide limosna en el acto III, escena 2; y el segundo está relacionado con el uso del lenguaje no sexista e inclusivo.

La escena del peregrino en el *Festin de Pierre* es una de las que más revuelo causó en su momento. En esta secuencia, se establece una negociación entre el protagonista y el peregrino, en que Don Juan le advierte de que rezar no sirve para nada y que no puede más que ganar si reniega de Dios. De este modo, Don Juan, dando prueba de gran cinismo, negocia con el mendigo su fe y trata de hacerle renegar de Dios a cambio de un Luís de oro: «Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins ; ah ah, je m'en vais te donner un Louis d'or tout à l'heure pourvu que tu veuilles jurer» (Molière, 2010 [1665]: 877), moneda que, tras la negativa repetida del mendigo, le entrega, aun así, por amor a «la humanidad» y no por amor a Dios. Don Juan practica así el *don sin condición*, un gesto libertino que, como apuntan Forestier y Bourqui (2010: 1639-1640), rompe «tout lien avec la conception chrétienne de l'aumône» y vincula al protagonista no únicamente con el provocador descreído, sino también con el librepensador y hombre de condición.

⁸ Como lo especifica asimismo en *Mourir-ne disset*: «la història recent de la humanitat [...] no representa altra cosa que una lluita a mort contra el matriarcat, és a dir contra el poder social, econòmic, polític i sobretot sexual que posseïx i del qual gaudeix la dona de manera natural» (Belbel, 2022: 165).

⁹ Sergi Belbel, como director del *Teatre Nacional de Catalunya*, programó *El Misántropo* en el año 2011, en una escenificación de Georges Lavaudant. También realizó la traducción del texto.

En Belbel, la escena entremezcla la cuestión religiosa y social con la problemática de género y sexo, y el mendigo se transforma en una desahuciada transexual que Doña Juana no reconoce como mujer:

JUANA: Muchas gracias, majo.

DESAHUCIADA: Maja, mejor. De nada. Por casualidad, ¿no tendríais un euro? O dos o tres.

JUANA: Ah, ¿tu amabilidad era interesada, por lo que veo, hermoso?

DESAHUCIADA: Hermosa.

JUANA: Gracias.

DESAHUCIADA: No, lo digo por mí.

JUANA: Por ti, ¿qué?

DESAHUCIADA: No soy hermoso. Soy hermosa.

JUANA: ¿Eres una mujer?

DESAHUCIADA: ¿No lo ves?

JUANA: No. Veo a un hombre pintado y disfrazado de lo que parece ser una extraña imagen de mujer. Una imagen bastante luctuosa, por cierto (Belbel, 2019: 42)

La marginalidad social y de género en la figura de la transexual desahuciada reproduce la escena del peregrino en la adaptación de Belbel. En esta, ya no se negocia con la mendiga su fe en Dios, sino su sexo y su género, en este caso, su feminidad, de tal modo que se produce, en cierto sentido, una asimilación entre las cuestiones de género y la religión. Si en el *Festin de Pierre*, Molière se alzaba contra la hipocresía del devoto, Belbel pone aquí a prueba ciertos posicionamientos actuales respecto a las cuestiones de género que de algún modo equipara al dogmatismo de ciertos círculos religiosos. Ahora bien, el cuestionamiento se desmorona pronto, como en la obra de Molière, en el desenlace de la escena, cuando Juana cede y reconoce al transexual como mujer al percatarse de su integridad. Sergi Belbel se atreve a cuestionar así algunas poses, sujetas a la moda, que adolecen de afectación y que equipara a las del devoto dogmático de Molière, aunque sin excluir al íntegro y honesto, como ya hiciera el autor francés¹⁰.

Si la escena original de Molière fue objeto de críticas feroces en su momento, es fácil imaginar las reacciones que algunas réplicas de la secuencia belbeliana podrían provocar en la actualidad. En efecto, la dimensión transgresora que posee la escena en

¹⁰ En ambas obras, la original y la adaptación, se produce una crítica a la impostura: de la religión, en uno; de ciertas actuaciones en las cuestiones de género, en el otro. No obstante, en la escena del peregrino/desahuciada, el/la protagonista (Don Juan/Doña Juana), tras el episodio relatado, acaba admitiendo la fe sincera del peregrino (en Molière) y el sentir femenino de la desahuciada (en la adaptación belbeliana). Con ello, los autores indican que la crítica se ejerce tan solo en el caso de las actitudes artificiosas e impostadas adoptadas por conveniencia.

el contexto actual bien pudiera suscitar la reprobación de algunos. En cualquier caso, la osadía de Belbel es digna de mención pues muestra el reverso de una misma moneda.

Por otra parte, es interesante la doble caracterización del peregrino en esta secuencia, puesto que, en *Doña Juana*, el mendigo del *Festin de Pierre* no solo muda en transexual, sino también en desahuciado, es decir, en aquel que ha perdido su vivienda por causas expresadas en la ley o el contrato, y que, por lo tanto, se halla desprovisto de casa. A su vez, la cristalización del transexual requiere asimismo una desposesión, en tanto se despoja de unos atributos de nacimiento, femeninos o masculinos, para apropiarse de otros. En el proceso, ambos, transexual y desahuciado, pueblan un espacio sin pertenencia a un territorio y se sitúan en un *no man's land*, en los márgenes, un tema que será tratado en la segunda parte de este estudio.

El segundo ejemplo para ilustrar el tratamiento de la cuestión de género en *Doña Juana* corresponde al acto V, escena 2. En el *Festin de Pierre* de Molière, este fragmento supone un extenso discurso sobre la hipocresía. Don Juan, tras evaluar los daños que le ocasiona su abierta conducta de libertino, trama una estratagema, «une grimace nécessaire» (Molière, 2010 [1665]: 896), para hacer impunemente todo lo que desee. Para ello, dice Don Juan, «Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer, aujourd'hui la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages, c'est un art de qui l'imposture est toujours respectée [...] ; c'est sous cet abri favorable que je veux me sauver et mettre en sûreté mes affaires» (Molière, 2010 [1665]: 897). En la misma escena de la adaptación de Belbel, la protagonista, Juana, articula un discurso similar sobre la hipocresía y sus beneficios, en particular en lo que respecta a las mujeres, sobre quien el vituperio y la represalia siempre son mayores. Pero es curioso constatar que, a lo largo del alegato, su plática incorpora de pronto el lenguaje inclusivo y no sexista que se hace extensivo a otros personajes, aunque llevado a cabo con tanta sutileza que podría pasar desapercibido a la primera lectura:

JUANA: la hipocresía es un vicio privilegiado, que cierra las bocas de todas y todos y descansa con impunidad y plena soberanía (Belbel, 2019: 73).

[...]

CARLA: El mundo ha cambiado y ahora todas y todos hemos perdido la fe, pero yo... (Belbel, 2019: 76).

[...]

MARIBEL: ¡No! ¡No! Todas y todos quedarán satisfechos excepto yo. Hombres traicionados, leyes burladas, familias ofendidas, madres ultrajadas... (Belbel, 2019: 79).

Con anterioridad a este pasaje, tan solo Maribel –la *Sganarelle* en *Doña Juana*–, y en una única ocasión, hace uso del lenguaje inclusivo, lo cual no es de extrañar, puesto que se trata del personaje que da voz, de igual modo que hiciera *Sganarelle* en la pieza de Molière, al *statu quo* en la obra.

Belbel ironiza sobre la cuestión de las políticas de género gubernamentales, cuanto menos la lingüística, lo cual queda de manifiesto asimismo en su primera novela *Morir-ne disset* (2022), en la cual el autor cuestiona el empleo del lenguaje inclusivo en la figura de Ernest –un personaje cuyo delirio es el uso perfecto de la lengua catalana– a lo largo de todo el relato. Este hecho, así como otros elementos de la adaptación de Belbel, podrían propiciar que se reprochara a su autor un posicionamiento contrario a los avances actuales en las cuestiones de género. A nuestro parecer, ello evidenciaría un análisis muy superficial de la obra. Al contrario, en *Doña Juana* no se da nada por sabido, nada por sentado. Belbel cuestiona, en un saludable acto de desconfianza, las políticas oficiales, la demagogia, las modas... Una mirada atenta descubriría que la crítica belbeliana opera a un segundo grado en un intento de ir más allá de las apariencias. Y, ante el enmascaramiento general de una realidad discriminatoria, Belbel opta por presentarnos un personaje femenino potente. *Doña Juana*, a lo largo de toda la obra y, en especial, en el quinto acto, es sobre todo una exaltación a la figura de la mujer a través del personaje de Juana, una oda mayor al género femenino.

La manera en que Sergi Belbel aborda la cuestión de género en *Doña Juana* permite, por lo tanto, superar la simple función social que el poder político quiere atribuir al teatro con el objetivo de, en palabras de Olivier Neveux, reparar los estragos del neoliberalismo de sus gobiernos y así contribuir a la pacificación social¹¹. Este teatro educativo del que habla el teórico, el cual debe «apporter la preuve de sa contribution au vivre-ensemble» (Neveux, 2019a: 47), no es, al fin y al cabo, más que una neutralización política (2019a: 48-49) en la que el artista, en lugar de contradecir y transformar, mantiene una relación de sujeción con el poder político (2019a: 88). Un teatro así, es decir, de consenso y que se inscribe dentro de los límites que se le permite, no puede calificarse de teatro político, pues la política ha sido reducida a una exploración de temas de moda (Neveux, 2019a: 141-143). Este no es el caso de *Doña Juana*; por el contrario, el autor, cuanto menos, cuestiona la versión oficial –y hoy popular– en lugar de ofrecer una visión neutra e inofensiva.

Ahora bien, si Sergi Belbel transforma el discurso, el cambio mayor se sitúa en el plano formal al alterar, como diría Rancière (2000), la división de la realidad sensible y reconfigurarla, no a partir de consensos, sino a partir de un *disenso* que permite avanzar en la inclusión de nuevos espacios, objetos y sujetos invisibilizados. En efecto, Belbel destruye el viejo orden e instaura uno propio a través de una nueva organización de la forma teatral del mito de Don Juan, una composición subversiva que, de un plumazo, en un insólito «découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience» (Rancière, 2000: 13-14), nos permite ver actuar y reflexionar a

¹¹ «Il est exigé d'eux qu'ils viennent résoudre les dégâts successifs des politiques néolibérales de ces dernières années ; qu'ils produisent les divertissements, les asservissements ou les communions nécessaires à la pacification sociale» (Neveux, 2019b).

Doña Juana, una mujer cuya sola presencia basta para imponerse como tal, sólida y soberana. El mito de Don Juan en la obra belbeliana posibilita el empoderamiento femenino, cuyo logro mayor es dominar sin imponer.

3. De la justicia y otras mentiras: *No pararé... Les acusaré.*

Al igual que en la obra de Molière, *Doña Juana* se desarrolla en dos días; en las acotaciones iniciales se especifica que la acción tiene lugar en el siglo XXI y pasado el año 2019. De hecho, el texto ofrece continuas referencias que anclan la obra en el presente más inmediato: alusiones a los *Ted Talks*, al número de teléfono 112 o a la era digital (Google, WhatsApp, Instagram...); comentarios sobre los okupas y la antiglobalización; afirmaciones de la extrema derecha sobre la inmigración; así como menciones a los grafitis de Banksy o a la filosofía de Žižek, son algunos ejemplos de la actualización operada a la obra original. En cuanto al espacio, si Molière ya redujo los distintos lugares escénicos de la tradición del Don Juan a seis¹², Belbel respeta la misma disposición, pero sitúa la obra en una ciudad moderna y cosmopolita «que no es capital» (Belbel, 2019: 3). De este modo, las galerías palaciales del primer acto en el *Festin de Pierre* de Molière dan lugar a un despacho lujoso en un rascacielos en Belbel; la aldea en medio de la naturaleza con, al fondo, una cueva y el mar del segundo acto se transforman en una terraza lujosa del Hotel Cinco Continentes; el bosque y el descubrimiento de la tumba del comendador del tercero se convierten en un parque «nada lujoso en las afueras y jardín lujoso de una residencia» (Belbel, 2019: 3); el aposento en el domicilio de Don Juan en el penúltimo acto pasa a ser «un piso lujoso antiguo reformado con lujo moderno» (Belbel, 2019: 3); y, por último, en el quinto acto, una calle de una ciudad muda en unos «exteriores lujosos y no lujosos de la ciudad» (Belbel, 2019: 3).

El término *lujoso* y su negación, *no lujoso*, parecen caracterizar los distintos lugares en *Doña Juana* de Belbel y sitúa en el centro de la obra la cuestión de la desigualdad social no cuestionada en *Le Festin de Pierre* de Molière. Este simple guiño en las acotaciones de la primera página se desplegará, no obstante, en resonancias diversas a lo largo de la obra. De este modo, Belbel introduce el debate en torno a la corrupción política en la figura de Ginés, ministro de Industria y Comercio –la Doña Elvira belbeliana– o de la presidenta del Parlamento –correspondiente al convidado de piedra de la pieza francesa–; a la especulación de las grandes familias empresariales en toda circunstancia, encarnada por los hermanos Ginés, Carla y Paloma –reconversión de Doña Elvira, Don Alonso y Don Carlos del *Festin de Pierre*–; a la evasión de impuestos por parte de los adinerados en la figura de Doña Juana y de su familia política; así como

¹² Como indican Forestier y Bourqui (2010: 1625-1626), la reducción de los múltiples lugares escénicos requeridos por la tradición en la representación del tema de Don Juan a seis espacios se debe a que Molière quería adecuar la obra al sistema escenográfico en vigor del teatro de máquinas. Para ello, encomendó a dos reconocidos pintores de la época, J. Simon y P. Prat, la elaboración de seis decorados que se correspondían con los pasajes obligados de la historia.

respecto a los sobornos o a las malversaciones de los caudales públicos, entre otros. En la obra, descubriremos, por lo tanto, un inútil de «buena familia» convertido en ministro de Industria y Comercio, e implicado en asuntos turbios; una presidenta del Parlamento cuya orientación política progresista no impide que goce de su vejez en una residencia privada de alto standing o la conducta criminal y usurera de una familia burguesa bien relacionada que se jacta de haber «levantado este país» (Belbel, 2019: 46), a lo que Doña Juana, en una irónica plática, replica:

Juana: Si esta mujer ha causado tanto daño a una gente tan honesta y prestigiosa, una familia acomodada de la maravillosa y cultivada burguesía que se ha sacrificado siempre por el bienestar de sus ciudadanos, aunque para conseguirlo tuviera que cambiar de color político según soplab el viento, levantando indistintamente el puño izquierdo y el brazo derecho con los dedos estirados siempre, cómo no, en función de unos intereses humanitarios y patrióticos, queda claro que de mí sólo puedes esperar que te ayude (Belbel, 2019: 48).

La exposición de la corrupción de las clases privilegiadas contrasta, al mismo tiempo, con la otra cara de la moneda, el empobrecimiento de las clases desfavorecidas y sus difíciles condiciones de vida. En los espacios no-lujosos aparece pues toda una retahíla de personajes de los márgenes, desclasados y sin porvenir: yonquis ultras, neonazis rapadas, prostitutas, desahuciadas, trabajadores explotados y mal pagados, etc. Estos personajes, presentados con la distancia que otorga lo irrisorio y grotesco, si bien no son, en ningún caso, centrales en la obra, tienen la facultad de evidenciar la desigualdad social y las consecuencias que emergen del neoliberalismo. Ahora bien, como apuntábamos con anterioridad en lo relativo al tratamiento de la cuestión de género en la obra, también en este caso se produce una crítica a un segundo nivel. En efecto, una fracción de la izquierda progresista o antisistema, aquella que, de entrada, vela por las clases más desfavorecidas, es cuestionada y azotada con la misma correa. En ocasiones, esta es, de manera hiperbólica, tildada de cándida e inconsistente, como en el primer ejemplo:

JUANA: se me ha quemado la ropa por culpa de la mierdecilla de bomba de esos antisistema –ya que cometen un atentado, que lo hagan de verdad y que derrumben el edificio entero y no con un petardo de mierda más flojo que el de las verbenas de verano del pueblo de mi abuela (Belbel, 2019: 23).

En otros momentos, es acusada directamente de hipócrita y amoral, como en el siguiente fragmento:

JUANA: He conocido a un montón enorme de personas supuestamente íntegras que bajo el escudo de la moral y del progresismo, del apoyo a las buenas causas, de la ayuda a los necesitados, a las víctimas de toda clase y condición, son las personas con

más ansia de poder, malignas y venenosas de la tierra. Salvan a gente anónima de morir ahogada, pero dejan en el ahogo más absoluto a sus parejas, hijos, amigos y familiares más cercanos (Belbel, 2019: 74).

Clases conservadoras y adineradas, políticos corruptos e incompetentes, burgueses aprovechados y prestos a cambiar de chaqueta, antisistema inconsistentes, progresistas ineptos y cobardes...; Belbel no deja títere con cabeza. Junto a toda esa patulea vulgar y grosera, incluso soez, como el mismo lenguaje del que se sirven (quizá en exceso¹³), en particular Juana; los personajes desclasados tienen poco acceso a la palabra en la obra, del mismo modo en que en la vida real estos son invisibilizados y no son considerados ciudadanos de pleno derecho. Por otra parte, el «derecho», ese instrumento encargado de la aplicación de la justicia en la sociedad, y el único competente para reparar situaciones arbitrarias, es asimismo puesto en entredicho. De este modo, observamos que, si en el *Festin de Pierre* de Molière, el autor francés apuntaba a otro de los colectivos más criticados en sus obras, los médicos; en *Doña Juana* de Belbel, la medicina es remplazada por la justicia.

Es bien sabido que, para el autor francés, la medicina, al igual que la religión, era una forma equivalente de impostura; lo cual queda manifiesto en la conversación que entablan Sganarelle y Don Juan al inicio de la primera escena del tercer acto del *Festin de Pierre*. En esta secuencia, los protagonistas, queriendo escapar de doce hombres a caballo que persiguen a Don Juan, se camuflan bajo las vestimentas de médico, Sganarelle, y de aldeano, Don Juan; lo cual posibilita el inicio de un diálogo acerca de la futilidad de la medicina, en el que Sganarelle trata de convencer a su amo, para el cual todo el arte de la medicina «est pure grimace» (Molière, 2010: 874), de los beneficios y buenos actos de esta:

SGNARELLE : Il y avait un homme qui depuis six jours était à l'agonie. On ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien ; on s'avisa à la fin de lui donner de l'émétique.
 DON JUAN : Il réchappa ?
 SGNARELLE : Non, il mourut.
 DON JUAN : L'effet est admirable. (Molière, 2010: 874)

En *Doña Juana*, sin embargo, la primera escena del tercer acto da lugar a una conversación sobre la justicia. Maribel y Juana, disfrazadas de juez y secretaria respectivamente, huyendo de hacienda y de una patrulla de policía, dialogan sobre el Tribunal

¹³ En *Doña Juana* la prosa ritmada de la obra de Molière da paso, en algunos momentos, a un lenguaje algo vulgar, que abusa, a nuestro parecer, de un exceso de palabras malsonantes. Belbel comenta que ello es intencionado en el segundo acto de la obra, momento en que, en la pieza original, los personajes se expresan en un dialecto rural motivo de burla. El autor explica que no quería ridiculizar ninguna variante lingüística y que optó por exacerbar, en este acto, el argot y lenguaje más coloquial (Conversación con Sergi Belbel en mayo de 2022).

Mayor y los altos cargos judiciales, sobre sus privilegios y poder, de la importancia de las leyes y la supremacía de la Justicia para presentarla, en fin, como la mayor de las imposturas:

MARIBEL: Juana, por favor, ¿tampoco crees en la justicia?

JUANA: Yo diría incluso que es en lo que menos creo.

MARIBEL: ¿Qué sería de nuestra sociedad sin leyes, ni normas, ni personas sabias que ampararan el cumplimiento de esas reglas, ni cuerpos de seguridad del estado pagados con nuestros impuestos para detener a los desalmados que las vulneran? Mira, justamente hace unos días, vi un ejemplo maravilloso de cómo la justicia es necesaria y funciona de maravilla.

JUANA: A ver. Cuenta.

MARIBEL: Resulta que unas mujeres vendedoras de un pueblo de aquí al lado famoso por sus comercios de ropa se rebelaron contra su alcalde porque éste permitía la venta ambulante de productos de imitación a las puertas de sus tiendas. Las vendedoras de las tiendas protestaron enérgicamente. El alcalde movilizó a las fuerzas de seguridad y las detuvieron y las llevaron ante la justicia.

JUANA: ¿A las vendedoras ambulantes?

MARIBEL: ¡No, a las de las tiendas! A las ambulantes las mandaron a sus países de origen por la vía directa; y, a las de aquí, a la cárcel.

JUANA: ¿Por protestar?

MARIBEL: ¡Claro! Y ahora no hay ni tiendas ni venta en la calle.

JUANA: ¿Con qué se vestirá la gente?

MARIBEL: Exacto. ¿No es maravilloso? ¡Con nada! ¡Así nadie compra! ¡Fuera caprichos! ¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y por la vida natural: todos en pelotas por la calle! Es maravilloso, ¿sí o no? (Belbel, 2019: 37-38).

Si *Doña Juana*, como *Le Festin de Pierre*, es ante todo una denuncia de la hipocresía a diferentes niveles y, en particular, del engaño en beneficio propio, en la adaptación de Belbel, encontramos asimismo esta dimensión de crítica social y política muy marcada en lo concerniente a la desigualdad social. A su vez, el autor catalán relaciona la cuestión directamente con la ley y el derecho, con aquellos organismos que tienen la potestad de legislar y aplicar la ley para paliar las situaciones de exclusión e injusticia social. Como se ha podido observar, estos quedan desacreditados y burlados a través del ejemplo precedente, en que se mostraba de forma irrisoria la aplicación de la justicia ante un caso concreto.

Es curioso advertir, por otra parte, que, en el diálogo anterior, Maribel, la secretaria de Doña Juana, se erige en defensora de la ley y la justicia. Su discurso, carente

de toda lógica, e incluso se podría añadir que de «mala fe sartriana», justifica lo inaceptable encontrando una interpretación conveniente para no verse forzada a cuestionar la justicia: «Exacto. ¿No es maravilloso? ¡Con nada! ¡Así nadie compra! ¡Fuera caprichos! ¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y por la vida natural: todos en pelotas por la calle! Es maravilloso, ¿sí o no?» (Belbel, 2019: 38). Su plática además hace converger la resolución del conflicto por la justicia con las ideas progresistas de izquierdas en contra del neoliberalismo y de sus consecuencias: «¡Muerte al consumismo! ¡Y todo gracias a la justicia! ¡Que vela por la salud y la vida natural!». La defensa pueril de Maribel de la justicia y su adhesión a la progresía muestran, en cierto modo, ese tipo de pensamiento de izquierdas que Deleuze, en su *Abécédaire* (1988-1989), califica de «fofo»¹⁴ e «hipócrita» cuando se llenan la boca con términos como Justicia y Derechos Humanos:

Les droits de l'homme... Mais enfin, c'est des discours pour intellectuels, et pour intellectuels odieux, et pour intellectuels qui n'ont pas d'idées. [...] Ceux qui se contentent de rappeler les droits de l'homme et de les réciter, c'est des débilés. [...] D'accord, les Turcs n'ont pas le droit de massacrer les Arméniens. Et après ? C'est vraiment des débilés ; ou pire ! Je crois que c'est tellement des hypocrites, toute cette pensée des droits de l'homme. C'est zéro, philosophiquement c'est zéro. [...] La création, en droit, c'est la jurisprudence. Il n'y a que ça qui existe. [...]

Toutes les abominations que subit l'homme sont des cas. Ce n'est pas des démentis à des droits abstraits. C'est des cas abominables [...] La Justice, ça existe pas ! Les droits de l'homme, ça existe pas ! Ce qui compte, c'est la jurisprudence. [...] Il y a la vie ! Il y a les droits de la vie ! Seulement la vie, c'est cas par cas. [...] Agir pour la liberté, devenir révolutionnaire, c'est opérer dans la jurisprudence (Deleuze, 2004 [1988-1989]).

Nos parece encontrar una resonancia de las palabras de Deleuze en la obra de Belbel. En su adaptación del *Festin de Pierre*, la crítica a la justicia, y por ende al Estado, se dobla, asimismo, de la denuncia de una carencia de izquierdas dignas de llevar su nombre. La crítica a los discursos de políticos e intelectuales sobre cuestiones de actualidad y de moda, al pensamiento «fofo» del que habla Deleuze, impregna, a mi parecer, toda la obra belbeliana.

Por otra parte, en *Doña Juana*, la crítica que recae sobre Maribel no es descarnada; es alguien que únicamente intenta salvar la piel. Como Sganarelle en la obra original, personaje cómico, es la portavoz de la moral pública, y de la ideología dominante. Se erige asimismo en la voz del conformismo, puesto que como mujer del pueblo que es,

¹⁴ «Pensée molle» en el original.

y poseedora de cierta sabiduría popular, es temerosa de Dios y de los poderosos, de los que sabe que no es posible salir victorioso:

MARIBEL: [...] Estás muy pero que muy equivocada, Juana. Hay mucha maldad en este mundo, pero al final de todo, el mal no siempre triunfa.

JUANA: No creo que lo que tú y yo llamamos maldad sea exactamente lo mismo. Si a la familia de Ginés, a sus compañeros empresarios y políticos, y a la mismísima Presidenta, las consideras buenas personas, entonces...

MARIBEL: ¡Bueno, basta ya, fuera discusiones! Si sigues por ahí, sea por justicia moral o justicia social o justicia divina o justicia atea o justicia política, te las vas a cargar, Juana, que lo estoy oliendo.

JUANA: Justicia política... Eso debería ser un oxímoron y es la pura realidad. ¡Cuántos males no vienen *justamente* de ahí! (Belbel, 2019: 77-78).

En el diálogo entre Maribel y Juana –acto 5, escena 4–, las mentiras y excusas de Maribel para justificar la realidad dan paso, en fin, a la verdad: al temor de la confidente de Juana, lo cual advertimos en más de una ocasión a lo largo de la obra: «¡No juegues más con fuego, Juana! ¡Esto se está enrareciendo y va de mal en peor! Venga, arrepíentete, pide perdón» (Belbel, 2019: 79).

Como en la obra original, Belbel llevará la crítica a su culminación con el elogio a la hipocresía en el último acto de la obra, en la que pone en entredicho al sistema, y antisistema, en su conjunto:

La hipocresía es un vicio privilegiado, que cierra las bocas de todas y todos y descansa con impunidad y plena soberanía. Las personas hipócritas se juntan entre ellas y establecen sólidas estructuras de poder: gremios, sociedades, asociaciones. Partidos. Si una de las que forman parte de ellas es criticada, todas las demás del grupo saltan y corren como locas a protegerla, incluso gente no sospechosa de ser hipócrita cae en la trampa del resto y acaban lamiéndole el culo a los impostores. He conocido a un montón enorme de personas supuestamente íntegras que bajo el escudo de la moral y del progresismo, del apoyo a las buenas causas, de la ayuda a los necesitados, a las víctimas de toda clase y condición, son las personas con más ansia de poder, malignas y venenosas de la tierra. Salvan a gente anónima de morir ahogada, pero dejan en el ahogo más absoluto a sus parejas, hijos, amigos y familiares más cercanos. Eso sí, reciben premios y distinciones, todo el mundo las adora, y aunque sepamos sus bajezas y las desenmascaremos, da lo mismo, no las bajamos del pedestal. Pero si no juegas este doble juego y vas con la verdad por

delante, como he hecho yo siempre, te condenan. Pues muy bien, se acabó. [...]

No pararé de crear perfiles falsos para criticar, censurar a todas las personas que me rodean y machacarlas sin piedad; sacaré todos sus trapos sucios, expondré a la luz pública sus miserias, sus actos corruptos, les acusaré de todos los males que sé que han cometido y que se han ido tapando y ocultando con la ayuda de los de su gremio, haré reventar por los aires toda la mierda de estructura de fundaciones y sociedades que han ido construyendo con el cemento repugnante de sus mentiras y todo el sistema quedará al descubierto y mostrará la vergüenza de no tener en su interior ni una pizca de autenticidad ni honestidad (Belbel, 2019: 73-74).

Doña Juana es, por tanto, un recorrido crítico por distintos aspectos de la vida individual y en comunidad. Como en Molière, la obra es explícita y reflexiva, a través de las acciones que se realizan y gracias a los extensos diálogos que nos muestran el pensamiento de la protagonista y el de sus antagonistas. Es ante todo, como *Le Festin de Pierre*, una denuncia de la hipocresía, del cinismo de ese hacer ver que se está haciendo algo para no hacer nada, del engaño y autoengaño en beneficio propio, del conformismo..., al tiempo que pone en escena las desigualdades sociales que las políticas neoliberales perpetúan perfilando el panorama urbano.

Con *Doña Juana*, Belbel ancla además la adaptación en la cuestión de género tan de moda en la actualidad. Como ya hiciera con las cuestiones sociales y políticas que aparecen en la obra, presenta la problemática de tal manera que supera la versión institucionalizada de las políticas de género, así como la *vox populi* más izquierdista, y ofrece un segundo grado que desafía, de forma sutil, el decoro. Creo que, con *Doña Juana*, Sergi Belbel toma el riesgo de convertirse en objeto de críticas por parte de algunos sectores, y ello es loable y una prueba de buena salud en una sociedad democrática.

Doña Juana es una pieza admirativa hacia las mujeres y su soberanía, de tal modo que las cualidades de la protagonista prevalecerán, con mayor vehemencia que en el Don Juan de Molière, por encima de sus aspectos más sombríos y turbios. A lo largo de toda la obra, somos partícipes del pensamiento de una mujer fuerte y lúcida que ejerce sin cesar su poder de decisión. Y esto es lo que hace de la protagonista una heroína. Hay algo muy bonito en Juana, y es su manera de situarse en el mundo como mujer. Ella nunca pide permiso ni se justifica ante sus actos, avanzando siempre por hechos consumados. Juana no defiende su libertad, la ejerce sin más. Descreída y escéptica, al igual que su equivalente masculino en Molière, se erige asimismo en el personaje encargado de señalar con el dedo a los nuevos *tartufos* del siglo XXI¹⁵.

¹⁵ Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a Arthur Clech –sociólogo en el laboratorio Cevipol (Bruselas), en el *Fonds National pour la recherche scientifique* e investigador asociado de la

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELBEL, Sergi (2019): *Doña Juana*. Texto inédito.
- BELBEL, Sergi (2022): *Morir-ne disset* (Premio Sant Jordi 2022). Barcelona, Proa.
- CORREDOR PLAJA, Anna Maria (2013): «La recepción de Molière en la prensa gerundense de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX». *Anales de Filología Francesa*, 21, 51-70.
- DELEUZE, Gilles (2004 [1988-1989]): «G comme gauche», in *L'Abécédaire*. París, Éditions Montparnasse. DVD.
- FORESTIER, Georges & Claude BOURQUI (2010): «Notice» de *Le Festin de Pierre*, in Georges Forestier & Claude Bourqui (dir.), *Molière. Œuvres Complètes*. París, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), tome II, 1619-1650.
- GARCÍA-BARRIENTOS, José-Luis [dir.] (2016): *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid, Ediciones Antígona (col. Crítica, 14, Serie Análisis Teatral), 9-14.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Éditions du Seuil.
- GEORGE, David (2013): «Sergi Belbel as author, translator, and director». *The Modern Language Review*, 108: 2, 504-518.
- LAFARGA, Francisco (2021): «Molière en Espagne au XVIII^e siècle : présences, traductions, adaptations». *Littératures classiques*, 106: 3, 197-210.
- MASSIP, Francesc (2013): «El teatre català (i espanyol): panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 39-40, 1-59.
- MOLIÈRE (2010 [1665]): *Le Festin de Pierre*, in Georges Forestier & Claude Bourqui (dir.), *Molière. Œuvres Complètes*, Tome II. París, Gallimard (col. Bibliothèque de la Pléiade), 845-907.
- NEVEUX, Olivier (2019a): *Contre le théâtre politique*. París, La Fabrique.
- NEVEUX, Olivier (2019b): «Olivier Neveux, contre le théâtre politique, soit pour le théâtre et pour la politique...», in *La Terrasse*. URL: <https://www.journal-laterrasse.fr/olivier-neveux-contre-le-theatre-politique-soit-pour-le-theatre-et-pour-la-politique>
- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La Fabrique.
- SANSANO, Gabriel (2022): «Teatre històric i memòria democràtica a Catalunya i al País Valencià (1986-2019)», in Francesc Foguet i Boreu & Joan Tomás Martínez Grimalt (ed.), *Història, Memòria i Teatre a les Illes Balears. Perspectives del segle XXI*. Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 47-73.

Sorbonne y del Centre d'études des Mondes Russe, Caucasién et Centre-européen de la EHESS— por nuestras largas conversaciones en torno a las cuestiones de género y sexualidad, entre muchas otras.