

### **3. HISTORIA Y CULTURA EN EL MUNDO IBÉRICO**

## **PERVIVENCIA DE UN GÉNERO DE ARTE SACRO: *FILIPINAS* (1954) – UN *AUTO SACRAMENTAL* POS/COLONIAL DE ADELINA GURREA**

Johanna Abel

*Leibniz-Zentrum für Literaturforschung, Alemania*

### **1. Adelina Gurrea Monasterio y el *auto* como género global**

Si bien la cuestión principal de esta sesión temática quería indagar en los rasgos universales del género del *auto sacramental* más allá de tiempos y lugares, lo que se puede postular sin dudas es que se trata de un género global. Con sus orígenes en el drama litúrgico medieval en la Península ibérica, el *auto sacramental* se convirtió en materia de circulación cultural debido a las varias fases de globalización temprana impulsadas por el expansionismo hispano, mayormente en las Américas y Asia. Como herramienta de aculturación, el teatro religioso jugó un papel importante en la llamada “labor cultural de los misioneros” (Park 1986: 300) en un imperio impulsado por el universalismo católico. La presencia del auto religioso entre los siglos XV y XVII se puede constatar desde Corea y Japón como desde Filipinas y, más ampliamente conocido, desde México y Perú. Chul Park mostró en su estudio de las cartas del jesuita Gregorio de Céspedes que “en los aspectos culturales encontramos testimonios de la labor de los ciegos juglares japoneses que eran trovadores de laúd, la representación de autos religiosos y algunas coplas de tema religioso en los días festivos, así como también la introducción de muchas obras literarias y religiosas españolas en Japón [...]” (Park: 300).

Nicanor G. Tiongson explora como la *komedya* de santos ayudó a sostener la autoridad del régimen español en Filipinas mientras que simultáneamente impulsó nuevas formas artísticas. La presentación de *El martirio de Santa Bárbara* del año 1609 fue escenificada en la provincia de Bohol por la población malayo-filipina en su propio idioma (Arrizón 2006: 120, en referencia a Tiongson 1982). Lo mismo se puede afirmar para Latinoamérica, donde el *auto sacramental* tuvo su propia edad clásica expresada entre otros por los famosos *autos* de Sor Juana Inés de la Cruz, y donde únicamente se producen puestas en escenas ritualizadas en la actualidad, como por ejemplo en Lima, 2007 (Peirano Falconi/Castro de Trelles 2008).

Frente a la simultaneidad global del *auto sacramental* en la temprana edad moderna, el *auto* que quiero presentar aquí hoy se inscribe en la red cultural transoceánica del drama como paradigma de performatividad y materialidad (Küpper 2018). El hallazgo espontáneo de *Filipinas*, un *auto* satírico-político de 1954 escrito por Adelina Gurrea Monasterio (Fig. 1), autora casi desconocida, prueba la pervivencia del género a escala global, en plena modernidad. Cuando en los años 50 Adelina Gurrea Monasterio concibió su obra teatral *Filipinas*, deliberadamente recurrió al formato del *auto sacramental*. A través de la lectura crítica de este texto dramático quiero mostrar de qué forma de *auto* se trata y qué papel juega en él la representación sacramental. Esto me llevará también a cuestionarlo como propuesta ideológica y a situarlo en el *continuum* de lo colonial y lo poscolonial de la historia cultural hispano-filipina.

Para contextualizar la obra cabe mencionar unos datos biográficos de la autora. Adelina Gurrea Monasterio fue escritora de cuentos y de teatro, periodista y promotora cultural que nació en Filipinas como hija de hacendados azucareros españoles en el año 1896. Debido a su origen cultural y político, Gurrea se sitúa en el marco del mestizaje filipino. A diferencia de Latinoamérica, el mestizaje en

Filipinas era sinónimo de una clase alta de hispano-filipinos llamados *ilustrados*, cuya función político-social se asemejaba a las élites criollas de las repúblicas emergentes latinoamericanas en el curso del siglo XIX. Gurrea era de lengua materna castellana y de nacionalidad filipina. A pesar de haberse trasladado a Madrid junto a su familia en los años 20, la mantuvo hasta el final de su vida en 1971. En España trabajó como periodista para varias revistas culturales filipinas y en la posguerra fundó el Círculo Hispano-Filipino de Madrid dedicándose a traducir y editar obras literarias filipinas. En la escasa literatura bibliográfica sobre ella, su pieza dramática *Filipinas* no ha atraído mucho la atención de los auto-sacramentalistas y suele clasificarse técnicamente como obra de un acto, o como refiere el epíteto como “Auto satírico-político”. Pero mayormente no suele ser reconocido como una reminiscencia a la larga tradición del drama litúrgico hispano.

Como bien ilustró Marina Hertrampf en su reciente historia literaria del género desde la modernidad temprana hasta la posmodernidad (Hertrampf 2018), a partir del año 1927 se generó un retorno del *auto sacramental* en España. Esta apropiación modernista del género con los *nuevos auto sacramentales* se ve claramente en la generación del 98 en Valle-Inclán y Azorín y en la generación del 27 en Alberti y Aub. Estos *autos nuevos* pertenecían a una estética dramática vanguardista y experimental y abandonaron completamente la estrategia escenográfica de la apoteosis eucarística. Como *autos* políticamente emancipatorios se centraron en el potencial de la alegorización *per se*, que interesó por su alto grado de abstracción. Muchas veces las tendencias de sacralización del auto clásico fueron invertidas, llevando a un tipo de teatro que Hertrampf denomina “auto sacramental sin sacramento” (Hertrampf 2018: 317) y luego “auto sacramental secular” (369). Por otra parte, después de la Guerra Civil, el *auto sacramental* fue reinstrumentalizado por una política cultural franquista interesada en la recatolización del país y en una renovación del sentido de misión cultural imperialista. Pero ya a finales de los años 50, los *autos sacramentales* del teatro nacional falangistas fueron nuevamente percibidos como anacrónicos y como una “fórmula ingenua” de “exageraciones escenográficas”, que cíclicamente llevan al género a su autodesaparición (Hertrampf 2018: 368).

¿Qué forma de auto sacramental es entonces *Filipinas* de Adelina Gurrea? Siguiendo el análisis histórico-espacial de Hertrampf sería un *auto sacramental* moderno sin sacramento. Se trata de un teatro camerino con una trama muy reducida que en su puesta en escena ya no sigue al modelo teocéntrico de Lope, Valdivielso o Calderón. La autocalificación como “satírico-político” por la autora sugiere que se trata de una obra secular, pero por varios aspectos dramáticos y temáticos, el criterio de lo secular resulta demasiado corto para abarcar su configuración. Aunque el *asunto* de la Eucaristía ya no aparece en el *argumento* de la obra, ya veremos más adelante cómo aún quedan vestigios de su patrón de origen. Lo que diferencia esta obra de Gurrea del *auto sacramental* moderno español es su ubicación entre varios códigos culturales, haciendo difícil su categorización entre el *nuevo auto* político emancipatorio y el tradicionalista.

## 2. Alegorización, estructura narrativa y discurso de figuras en *Filipinas*

El *auto* de Gurrea trabaja con 4 personas dramáticas: LA HISTORIA, TÍO SAM, FILIPINAS y ESPAÑA. Con estas alegorías nacionales se inscribe también en la típica alegorización de las 4 partes del mundo, conocida de varios *autos* clásicos como por ejemplo *Los hermanos parecidos* (1615) de Tirso de Molina, *La Semilla y la cizaña* (1651) de Calderón o la loa de *El divino Narciso* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz. Con sus alegorías nacionales de TÍO SAM, FILIPINAS y ESPAÑA, Gurrea escenifica las genealogías del poder en la historia filipina y le da un rostro al mestizaje cultural del archipiélago. La trama se centra en un encuentro y un debate sobre la historiografía de las islas filipinas. En el primer cuadro, TÍO SAM, representando a los Estados Unidos, está esperando impacientemente a HISTORIA que ha convocado una reunión de las tres alegorías político-culturales para escuchar sus versiones de la Historia. HISTORIA llega tarde, pero ESPAÑA Y FILIPINAS se retrasan aún más porque tardaron en desprenderse de una pelea de gallos. El vestuario como signo codifica a América del Norte como el ícono del *Tío Sam* pero equipándolo además con múltiples relojes de bolsillo y de mano, que lo cubren como una segunda piel y apoyan su actuación de la presión del tiempo. El vestuario nacional de

ESPAÑA está marcado por los atributos de la mantilla y el abanico, además representando a la madre patria como una señora mayor que acompaña a su hija. Cabe destacar desde ya que a nivel humorístico la alegoría de ESPAÑA cumple la función de la figura del gracioso (Hertrampf 2018: 257, 387) en analogía al *auto sacramental* barroco. Hay varios momentos de burla hacia mamá España, representándola como *dama boba* perdida entre Ave Marías y rosarios. FILIPINAS, al contrario, está vestida con el típico “vestido de María Clara” o “traje de mestiza” como también se le llama en su transculturación textil (Arrizón 2006: 144, 151). Si no fuera por la ilustración de portada (Fig. 2), la etnicidad de FILIPINAS quedaría marcada como no-indígena y por ende invisibilizada. Pero a través de su vestuario, la herencia cultural europea de FILIPINAS se criolliza en el sentido hispano-filipino del mestizaje eurasiático.

La trama se estructura por el orden del discurso que HISTORIA les otorga a las tres voces. Cuando están finalmente comenzando la redacción de lo que Historia “ha de registrar en sus páginas” (Gurrea 1954: 16), FILIPINAS empieza con su relato histórico, porque los otros dos fueron los “últimos en llegar” (17) al archipiélago. FILIPINAS empieza a contar desde la prehistoria de la península transganguéctica, pasando de las fases del cimarronaje autóctono a la del budismo indonesio, por la fase musulmana, la portuguesa, la llegada de Magallanes y de Legazpi, terminando en el período colonial de hispanización. Su discurso está marcado por la oralidad del “me contaron” (17) e intercalado por interjecciones de idiomas filipinos como del *bisaya* y del *tagalog* para señalar su transculturación (Gurrea 1954: “Nacû” 15; “Ambut. ¡Ewan ko!” 20, “Talagá” 26). Pero no solo las lenguas filipinas aportan la alegorización del mestizaje cultural, también su habla popular contemporánea con vocablos del castellano antiguo y del inglés. Muy característico para la figura resulta su parte sobre Fernando Magallanes, explorador navegante en la *Armada para el descubrimiento de la especería*:

FILIPINAS	[...] En estos momentos con mahometanos ya en Joló y en las costas del suroeste de Mindanao y también en Manila, llegó Magallanes.
TÍO SAM	¿Quién?
FILIPINAS	D. Hernando de Magallanes.
TÍO SAM	(sacando un libretito y un lápiz) ¡Lo que sabe esta chica! Voy a apuntarlo, voy a apuntarlo.
HISTORIA	Bueno, continúa, continúa.
FILIPINAS	Pues D. Hernando era muy buen hombre, pero muy “hambuguero” (1). Nos aseguró que eran invencibles y nosotros nos lo creímos; todos menos Lapu-lapu, el régulo de la isla de Mactan. Total que Magallanes quiso demostrarnos que él solo, con 48 hombres podía con los mil quinientos de Lapu-lapu, y ... se lo cargaron.

1. Petulante. (De un vocablo castellano antiguo) (18).

Aquí interviene la figura de ESPAÑA y, contrario a su apariencia ingenua, responde como instancia política estratégica que desde su soberanía de interpretación le revela a FILIPINAS por qué esto fue un error histórico que trajo la ocupación musulmana de Mindanao, el pluralismo religioso conflictivo y años de “piratería mora” (19) restándoles fuerzas para otras empresas. Esa ambigüedad entre lo benigno inocuo y lo geopolíticamente calculador en pos de un universalismo cristiano pasa por todo el discurso de la figura. Analógicamente también FILIPINAS se muestra dócil e inocente pero no esconde su rebeldía, crueldad y deseos de venganza: “Lo matamos y luego matamos veinticuatro más mientras se celebraba un banquete” (19). Cuando repite que Magallanes era “un buen hombre” (19), pero que no todos eran como él e hicieron “cosas, vamos, bastante feas” (19), HISTORIA insiste que las cuente. Con diplomacia FILIPINAS responde: “No, sería «shocking», y ... está el Tío Sam delante” (19). Interesantemente, la figura insiste en su evasión de los detalles de la lucha anticolonial creando en el texto grandes puntos ciegos. Aunque ESPAÑA la provoca, reprochándole de falta de nobleza y de gratitud, como registros genéricos del discurso hegemónico, e HISTORIA la quiere forzar a contar, se muestra testaruda en no dar constancia de la resistencia cultural. Caracterizada por TÍO SAM de fresca y “descarada” (23), navega flexiblemente entre las idiosincrasias de cada personaje, y se mantiene firme en su traducción cultural de la historia. Ese tipo de conversión cultural fingida fue estudiado como “la renegociación de la colonialidad” por el filólogo filipino Vicente L. Rafael (Bräunlein 2010: 217 referente a Rafael 1988). Gurrea alegóricamente incorporó los puntos claves del estudio de Rafael

sobre la autoafirmación *tagalog* mucho antes de este discurso de los años 80. Con su modelación del personaje FILIPINAS, encuentra una figura abstracta para esta traducción político-cultural y la reciprocidad líquida del poder colonial. En este sentido, Magallanes se tematiza aquí como una sombra en el proyecto de la conquista de Asia. Como la parte oscura de su historia glorificada en las Américas, el héroe de la navegación ibérica desapareció casi quijotesicamente en el espejo de las islas al otro lado del mundo. Es el *auto* político que aquí logra especificar la translocalidad del hispanismo, sus historias comunes y efectos gemelos desde la perspectiva de la dinámica espacial y de la circulación cultural.

La segunda parte de la trama se centra en el relato de ESPAÑA. ESPAÑA escribe historia en contra de la 'leyenda negra'. Gurrea satiriza el discurso de la 'leyenda rosa' con el melodramatismo de un maternalismo empapado de "corazón" y del "dar sin recibir" de haberse desangrado por "amamantar con lo mejor a sus cachorros" (Gurrea 1954: 22). En su hipérbole, esa dimensión retórica se podría leer como la deconstrucción del discurso histórico colonial. Pero como las figuras de Gurrea no son unidireccionales sino bastante barrocas en sus múltiples capas de significación, también le concede a la figura de ESPAÑA un discurso en defensa de los valores culturales del hispanismo para revelar la neocolonización por Estados Unidos como una decadencia cultural aún peor. Muy decimonónico, al estilo del buen salvaje de Rousseau, le pone el elogio de los aportes y beneficios culturales de la madre patria en boca de FILIPINAS:

- |           |   |
|-----------|---|
| TÍO SAM   | Tú, contesta, ¿cómo lo hacíais en tiempo de España?   |
| FILIPINAS | Cambiando lo peor por lo mejor, comprando barato y vendiendo caro; [...] y éramos felices dándole al dinero un valor relativo, tan relativo que no quisimos encarecer las cosas para que estuvieran al alcance de todos. En cuanto al matrimonio nos duraba más que a vosotros.       |
| TÍO SAM   | ¿Y los pobres? [...] ¿nunca os matasteis los unos a los otros para adueñaros de minas de oro, de yacimiento de petróleo, de las cosas que enriquecen rápidamente?   |
| FILIPINAS | No, en un país donde no hace frío, donde los campos, los ríos y las playas eran de todos, no había pobres. Y como tanto nuestro orientalismo como el occidentalismo de España nos decía que lo importante era el espíritu y no lo material, esta filosofía nos hacía felices (25-26). |

Esta cita muestra muy bien por qué el patrón del *auto sacramental* parece haberse impuesto a la autora en su intento de alegorizar política y culturalmente la situación *pos/colonial* de su país de nacimiento: su alegorización le permitía a Gurrea poner el dedo sobre los temas grandes, indecibles, pero a la vez presentarlos en un marco tradicionalista y orientado hacia la armonía y el orden. Desde el punto de vista de una posición literaria más radical como la de José Rizal, autor filipino mejor conocido por una narrativa combativa dirigida contra un sistema colonial opresivo y corrupto, se trataría de una hispanofilia triunfalista inquebrantable por el transcurso de la historia. En el contexto de esta sección sobre los rasgos universales del *auto sacramental*, la cita toca el tema de la dialéctica del *auto sacramental*, cuyo momento propagandístico siempre se puede volcar a su contrario, la revelación al desnudo de su ideología latente (Hertrampf 2018: 298). Pero quitando todo el velo instrumentalista del género, queda alegorizada la historia cultural del funcionamiento interno de una sociedad en un momento histórico dado: para el siglo XVII se trataba de una psicomaquia del alma católica moderno-temprana que encerraba aspectos capilares de entendimiento del ser humano poco accesibles hoy; y para el caso del siglo XX se trataba de la dinámica político-afectiva de una abogada cultural de la hispano-filipinidad en toda su enajenación.

Volviendo a la trama, por último, la voz de la HISTORIA le otorga la palabra a "América" (27). TÍO SAM cuenta su versión de la historia con cifras, tablas y cuantificaciones exactas, destacando sus logros en 12 puntos, sobre todo en el área del transporte, de la educación, de la salud y del deporte. Su versión de la historia ocupa el menor texto dramático.

Luego, en la cuarta parte de la obra, HISTORIA hace la verificación con FILIPINAS y quiere saber si está conforme con lo que ESPAÑA y Estados Unidos han dicho. FILIPINAS reclama que TÍO SAM no mencionó la dependencia económica neocolonial impuesta con la independencia del país ni los impuestos sobre importaciones. Cuando su tío cae en un ataque de lacrimosidad herida, FILIPINAS,

toda candores, le embelesa con un cuento sobre cuánto le “chiflan y re-chiflan” (30) sus productos de industria cultural, de moda y de cultura pop.

Para terminar la obra, HISTORIA le pide un comentario final a FILIPINAS, y aquí la trama de pronto se vuelve a asemejar a la estructura narrativa del *auto sacramental*. En un monólogo largo, recordando los monólogos escatológicos en la escena final de los *autos sacramentales* áureos, se escenifica una acción de gracias y un perdón colonial. FILIPINAS en función analógica a la LEY DE GRACIA, persona alegórica sintomática del siglo XVII, les agradece a su madre ESPAÑA y a su TÍO SAM exonerándoles de su culpa histórica: “Yo perdono y olvido todas las debilidades, todos los defectos de su comportamiento conmigo” (31). Luego enumera nuevamente todos los beneficios asociados con cada sistema político-cultural y repite: “Y a ambas les estoy inmensamente agradecida y a ambas las quiero” (31). La acotación escénica registra: “(*España y América la rodean con sus brazos*)” (31). Y en completa sintonía con la estructura clásica, se repite el “¡Gracias! ¡Gracias!” de los salvados. Terminando ESPAÑA y TÍO SAM con sus gestos “*enternecidos*”, como comenta dramáticamente Gurrea, La HISTORIA se despide “conmovida” (32). Quedan las alegorías nacionales solas y sienten el vacío. Y de pronto todo lo que tenía de sacramental el *auto* se convierte en una farsa absoluta. En los próximos versos FILIPINAS pregunta: “Pues ahora que se ha ido ¿qué hacemos? Me llevas, tío, ¿al cine a ver una de miedo y me convidas a naranjada?” (32). TÍO SAM se escapa rápidamente de la responsabilidad y le deja al cuidado de ESPAÑA:

ESPAÑA	Pues, si quieres, me ayudas a terminar de bordar un repostero con mi escudo glorioso, y luego rezaremos el rosario en familia.
FILIPINAS	¿Para que se conviertan al catolicismo todos los protestantes del mundo?
TÍO SAM	Eso... eso... Adiós. (se va)
FILIPINAS	Mira, madre, busquemos un término medio. ¿Por qué no me llevas al foot-ball a ver si Molowny juega realmente tan bien como Di Stefano?
ESPAÑA ( <i>dudando</i> )	Pues mira... sí... ¡vamos! Si en realidad, hija, yo ya me he vuelto muy modernista.

FIN (32).

El auto histórico-satírico termina con el triunfo de la sociedad del espectáculo mundializado. Únicamente el fútbol como emblema de modernidad es el medio que logra integrar globalmente las diferencias culturales y unir a través del acto colectivo del juego.

### 3. Sacramentalidad y colonialidad

A primera vista, el *auto* de Gurrea resulta ser un *auto sacramental* moderno sin sacramento y por la temática satírico-política, además un *auto* secular. Sin embargo, su puesta en escena muestra que más allá de su pura textualidad participa en la cultura de materialidad religiosa del catolicismo transhispánico. Como se lee en los paratextos de la obra, la escenificación del año 1954 ocurre en Valladolid el día de San Antonio “con motivo de la Peregrinación Filipina al Altar de la Virgen de Antipolo” (Gurrea 1954: 6). Se trata de una imagen mariana muy venerada en Filipinas, que fue traída desde México en 1626. Por su feliz navegación transpacífica desde Acapulco a Manila se convirtió en la patrona del Galeón de Manila y desde el siglo XVII ha sido constante centro de atención en peregrinaciones. Resulta que en la basílica de Valladolid se encuentra una réplica de la Virgen de Antipolo. Justo este espacio sagrado de la advocación filipina fue el destino de una peregrinación organizada por el Círculo Filipino de Madrid el 13 de junio de 1954, antes del estreno de la obra. Aunque la obra fue representada en el Aula Magna de la Universidad de Valladolid en un espacio escénico profano con telón, desde una perspectiva de cultura visual y material, su espacio teatral performativo está integrado en el paisaje “hieroplástico” de la ciudad (Lidov 2014: 100). Tuvo lugar en un día festivo del calendario litúrgico, después de una procesión y la devoción pictórica a figuras sagradas. Similar a las coordenadas de una Fiesta de Corpus Cristi, el marco performativo original de los *autos sacramentales*, se situó en una secuencia de elementos rituales. La inclusión de estos detalles en el texto publicado revela una conciencia sacramental en Adelina Gurrea. Esto se evidencia en la

escena final cuando la autora rememora la acción de gracias y la bendición del ritual eucarístico con un acto performativo del teatro litúrgico: el abrazo simbólico entre un personaje sagrado y el alma humana. Este abrazo en Gurrea parece directamente derivado de la escena de clausura del auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, en el cual los personajes alegóricos de la GRACIA y de la NATURALEZA HUMANA sellan el final del *auto* con su abrazo (Cruz 1998 [1689]: 186). Esta conciencia kinestética del aporte único que ofrecen los movimientos y gestos en el *auto sacramental* confirma que la concepción poética de *Filipinas* se nutre de y perpetúa los aspectos de dramatización ritual del género. La dimensión de la presentificación de los *autos sacramentales*, el hecho de que a través de la corporalidad de los actores se hacen presentes personajes sagrados o conceptos abstractos, adquiere también mayor insistencia por el reparto de los personajes alegóricos. La VOZ DE LA HISTORIA fue interpretada por Adelina Gurrea misma, como muestra la lista de actores incluida en la publicación de la pieza teatral del mismo año (11). La posible intención de la autora de una historización reivindicadora coincide de esta manera corporalmente en su persona y dramáticamente en su obra.

¿Es entonces *Filipinas* un *auto sacramental* en el sentido de drama ritual? No temáticamente, pero sí latentemente en su escenificación y su estructura narrativa. Lo eucarístico no aparece directamente sino en su performatividad ritual. La exoneración de la culpa colonial se inscribe en la lógica del sacrificio cristiano, cuya re-actuación caracteriza el clímax y final de la trama típica de los *autos*. Aunque sea en un sentido histórico-antropológico, aquí el *auto* todavía ocupa un lugar dentro de la red cultural de la ceremonia religiosa siendo una coordenada en el mapa de la procesión de 1954 hacia una imagen de culto.

Como hemos visto en la representación de las alegorías nacionales de España y Estados Unidos, el *auto sacramental* en su ambigüedad de visibilizar correlaciones inconscientes, pero simultáneamente reafirmar el orden, se adecua a la crítica cultural moderada de la autora. Su discurso histórico-político no es uno de pesimismo cultural sino de reconciliación optimista. A través de lo cómico-revelador de su satirización, libera afectos políticos, pero no cuestiona radicalmente el *statu quo* de la doble “colonialidad del saber” en Filipinas (Lander 2005). Para esta posición entre lo colonial y lo poscolonial, Chris Bongie creó el neologismo “pos/colonial” para un tercer espacio de escritura que no se sitúa en uno de los dos lados de lo colonial sino que expresa una condición de entrelazamiento (Bongie 1998: 12). La define como una posición de complicidad epistémica que se afirma en Adelina Gurrea:

It is this common, creolized and creolizing, culture that I am gesturing toward in the subtitle of this book with the neologism “post/colonial”, in which two words and worlds appear uneasily as one, joined together and yet also divided in a relation of (dis)continuity. The slash mediates between them [...]. My readings [...] will thus be performed not (simply) in terms of opposition but (also) of epistemic complicity – a complicity [...] that remains errantly attached to the very thing from which it appears to be detaching itself (Bongie 1998: 12-13).

A pesar del cierto distanciamiento de la autora de una memoria colonizadora que no le da voz propia a la historización autóctona, parece permanecer erróneamente apegado a lo que intenta denunciar (Fig. 3). Esa ambigüedad entre la consolidación de una política cultural de recatolización nacional en la España de los años 50 y la crítica al doble colonialismo en Filipinas, plantea la duda de si el *auto sacramental* como género literario fue empleado por Gurrea como una forma de engaño. ¿Fue acaso la afirmación de los códigos culturales hispano-imperiales en la superficie poética un truco literario para denunciar a la melancolía imperial española y al neocolonialismo estadounidense? La posición de escritura femenina con su doble apego a la autoridad del mundo letrado y a la subversión de los patrones discursivos del poder (Araújo 2003: 19) sugieren una conciencia de “rebeldía” dentro de “las culturas que traicionan”, como planteó Gloria Anzaldúa en *Borderlands/Frontera* (Anzaldúa 2010: 1-7). Dándole voz a la FILIPINAS periférica, Adelina Gurrea despierta en su figura alegórica lo que Anzaldúa llama “su sombra-bestia” que “espera rebelde”, tras “el velo del silencio”, por reclamar una nueva cultura mestiza (Anzaldúa 2010: 7). En algunos pasajes del texto, esa rebeldía sale a luz de manera muy clara, como en el diálogo sobre Magallanes o en su boicot en idioma *tagalog* de lo que la HISTORIA dicta.

Pero juzgando por el prólogo de la obra, la percepción contemporánea parece haber estado bien lejos de sentimientos de engaño. Escrito en 1954 por Faustino Herranz, tesorero de la catedral de Valladolid, el “desarrollo del diálogo espontáneo, fluido” de la obra fue recibido como una disipación “de las bajas brumas de la LEYENDA NEGRA, interesada enemiga de España y de la Historia” (Gurrea 1954: 9-10). Este teatro de participación es capaz de evocar a la misma vez emociones tan diversas como las del filólogo y diplomático filipino José Bantug, “que hondamente se emocionó en la tarde del estreno” (Gurrea 1954: 7), como, por el otro lado, el entusiasmo del censor Faustino Herranz. En la dedicatoria de la obra a Bantug consta que la emoción de su compatriota filipino “ha sido el mejor aliento de la autora” (7) y nos deja en confusión ante el enigma de un *auto sacramental* pos/colonial.

## Bibliografía

ANZALDÚA, Gloria (2010): “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”, en *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, vo. 4, no. 1, Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-7.

ARAÚJO, Nara (2003): *La huella y el tiempo*. La Habana: Editorial de Letras Cubanas.

ARRELLANO, Ignacio (2001): *Estructuras dramáticas y alegorías en los autos de Calderón*. Kassel/Pamplona: Edición Reichenberger/Universidad de Navarra.

ARRIZÓN, Alicia (2006): *Queering mestizaje: transculturation and performance*. Michigan: University of Michigan Press.

BONGIE, Chris (1998): *Islands and Exiles. The Creole Identities of Post/colonial Literature*. Stanford: Stanford University Press.

BRÄUNLEIN, Peter J. (2010): *Passion/Pasyon. Rituale des Schmerzes im europäischen und phillipinischen Christentum*. München: Fink.

CRUZ, Juana Inés de la (1998) [1689]: *El divino Narciso*, ed. por PETERS, Patricia A./ DOHMEIER, Renee. Albuquerque: New México University Press.

GURREA, Adelina (1954): *Filipinas. Auto histórico satírico*. Valladolid: Imprenta Augustiniana.

HERTRAMPF, Marina Ortrud M. (2018): *Der ,(un)heilige ‘ Raum. Die Dimensionen des Raumes im auto sacramental. Eine (raumtheoretische) Gattungsgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur*

*Postmoderne*. Frankfurt am Main: Lang.

KÜPPER, Joachim (2018): *The Cultural Net. Early Modern Drama as a Paradigm*.

Berlin/New York: De Gruyter.

LANDER, Eduardo (ed.) (2005): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

LIDOV, Alexei (2014): “The Temple-Veil as Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy”, en: *IKON*, vol. 7, pp. 97-108.

PARK, Chul (1986): *Testimonios literarios de las misiones españolas en el extremo oriente: Greogorio de Céspedes*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

PEIRANO FALCONI, Luis/ CASTRO DE TRELLES, Lucila (Eds.) (2008): *Teatro y Fe: Los auto sacramentales en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAFAEL, Vicente L. (1988): *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press.

TIONGSON, Nicanor G. (1982): *Kasaysayan ng Komedyang Pilipinas: 1766-1982*. Manila: De La Salle University Press.