

## **Introducción**

### **Teatro y carnaval: subversión, cultura popular y escenarios callejeros**

Teatro y carnaval comparten algunas coordenadas esenciales desde su origen. Entre estos fundamentos, que pudieran hacernos pensar en una relación fraternal, está su génesis ritual y el principio antropológico de representar aquello que una persona no es. A partir de este hecho, parece difícil pensar el teatro y su historia omitiendo la influencia de la festividad pagana de occidente de más largo recorrido histórico y cultural basada, precisamente, en la escenificación y representación de un mundo invertido. Por este motivo, iniciamos la propuesta de este monográfico con el deseo de reflexionar en conjunto y observar, desde parámetros disímiles, las profundas redes entre el teatro y el carnaval y comprender los motivos de su distancia en el campo académico.

El hecho de que el vínculo entre teatro y carnaval no se ponga en evidencia con la misma frecuencia que otros hitos o elementos fundamentales del teatro responde a la hegemonía de dos ideas fuertemente enraizadas desde el nacimiento del drama burgués. La primera de estas ideas o concepciones es el olvido de la cultura popular, la cual se concibe arrinconada en el elemento folklórico y aislada de las innovaciones de la escena contemporánea o de los grandes procesos históricos. La segunda es la concepción exclusiva del teatro como la representación de un texto dramático en un espacio que reivindica una distancia insalvable entre el público que observa y los actores que encarnan la obra dramática. Ambas ideas no solo han operado con solidez en el ámbito de la academia, sino que han tratado de proyectar una Historia del teatro en esos términos. De esta manera se define al teatro y lo que debe ocupar como objeto en los Estudios Teatrales a la vez que se construye una historia del teatro que amputa gran parte de las teatralidades y hace de una excepción histórica, el drama realista, la norma.

En la superación de esta concepción, en su refutación histórica, son claves aquellos pensadores que han sido capaces de visibilizar y desnaturalizar estas concepciones. Uno de los paradigmas en lo que se refiere a la reivindicación de la cultura popular será Bajtín [1989; 2018]. Sin embargo, no ha sido únicamente desde la defensa de la tradición –en un sentido benjaminiano– desde la que se ha resquebrajado la ilusión del teatro burgués. También el propio desarrollo histórico de las Artes Escénicas ha evidenciado los límites de este paradigma. Como consecuencia de ello, ha sido determinante para el campo de la investigación la apertura que en las últimas décadas se está llevando a cabo de las propias fronteras de lo teatral, ampliando el foco de atención e interés tanto desde el ámbito académico como desde las propias prácticas escénicas. El teatro ha trascendido su espacio institucional y nos sorprende en un escenario expandido, liminal e híbrido, capaz de dialogar con otras artes y con diferentes estadios de la cultura y hacernos borrar las propias fronteras de la representación. En este sentido, espacios de marcada teatralidad que habían quedado fuera de los Estudios Teatrales se descubren ahora no solo en sus posibilidades de diálogo, sino a partir de vínculos que son muchos más profundos de los que se le había otorgado dentro de esa visión hegemónica.

En la actualidad, los conceptos de «teatralidad» y «*performance*» han tomado forma dentro de los debates académicos para comprender la ubicación y extensión del teatro, permitiendo entender este arte desde su realización sociocultural, como elemento enlazado con la expresión humana y sus formas artísticas. Tanto en las manifestaciones políticas y ciudadanas que hacen uso de la teatralidad como expresión a las acciones litúrgicas encontramos cuerpos en acción *poiética* que se muestran hacia otros cuerpos expectantes, siguiendo la terminología de Dubatti [2007]. La teatralidad, de esta forma, nos permite adentrarnos en la esencia de lo teatral yendo más allá de las prácticas concretas, como comportamiento indisoluble de la expresión humana: el acto de mostrar hacia otras personas desde un sentido artístico. De ahí que, actualmente, como analiza Óscar Cornago [2009], no



solo se haya definido la teatralidad como cualidad de lo teatral, sino que desde el ámbito estadounidense se han establecido parámetros dentro de los *Performance Studies* para trabajar desde una perspectiva abstracta y más amplia el sentido de lo teatral, como han llevado a cabo trabajos como los de Richard Schnecher [2012] o Diana Taylor [2012].

Igualmente, la propia realización teatral ha comenzado a explorar espacios creativos donde se subraya la hibridación y la liminalidad entre lo escénico y otras expresiones artísticas. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XX el teatro ha comenzado a trascender sus propias fronteras, a dialogar con otras artes o tomar el espacio urbano para su realización artística y, en muchos casos, desde un marcado sentido político. De esta forma, el umbral al que nos aboca el concepto de liminalidad, el espacio de lo fronterizo, ha sido alumbrado por trabajos como el de la investigadora Ileana Diéguez [2014], en lo que ella ha denominado como «teatro trascendido», estudiando el componente teatral perceptible en diversas prácticas sociales, de las «performatividades ciudadanas» a acontecimientos artísticos, en muchas ocasiones desde un marcado sentido político [Diéguez, 2014: 167] y que nos sitúan ante una nueva cartografía de «escena expandida».

Analizando estas expresiones, Diéguez [2014] entiende en las acciones relacionadas con lo liminal una subversión, pues generan un proceso de cambio, una expresión artística marcada desde el sentido revolucionario. Según argumenta: «La liminalidad tiene textura política por implicar procesos de inversión de estatus. Es una antiestructura, un “espacio potencial” desde el cual se desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes» [Diéguez, 2014: 167]. Así, Diéguez estudia el proceso de protesta civil vivido en México en 2006 como consecuencia de un fraude electoral y observa en esta resistencia de la ciudadanía un deseo por enfrentarse desde la desobediencia de acciones no violentas y que «implica irremediabilmente praxis de cuerpos y sujetos» [Diéguez, 2014: 168]. De esta manera, la investigadora



analiza en estas acciones de resistencia civil su carácter más teatral, el engarce desde la acción colectiva donde los cuerpos se expresan subvirtiendo el control del poder. Dentro de este movimiento, se desarrolló la Resistencia Creativa, de mano de Jesusa Rodríguez, con acciones que se sumaban a las del resto de la ciudadanía y evidenciaban «la emergencia de escenarios lúdicos y de cartografías deseantes (Guattari y Rolnik, 2005) que subvirtieron la dinámica cotidiana de esta megápolis» [Diéguez, 2014: 168-169]. En este contexto, la ciudad fue tomada como un escenario vivo, se carnavalizaron los espacios, se tomaron las calles y se regresó a la urbe desde lo lúdico, tal y como observaremos a partir de otras prácticas en este monográfico que nos conducirán de Cádiz a la Argentina de la transición democrática con Teatro Abierto o la expresión del carnaval en las calles de Venecia. Los cuerpos en acción y realización artística se rebelan desde su *presencia* y toma de la urbe, desarticulando el orden jerárquico desde la disrupción del poder.

Acorde a muchas de las prácticas que en estas páginas reunimos, resulta especialmente vinculante recordar los trabajos de Diana Taylor en *The Archive and The Repertory* [2003] donde se adentra en el estudio de la *performance* y lo performático, lo que nos da la clave para el análisis de nuevas experiencias tradicionalmente ajenas a los Estudios Teatrales y su forma de aprehensión. Para Taylor, al igual que hay ciertas prácticas sobre las que tenemos herramientas desde la investigación humanística, a partir de materiales para la composición de un estudio desde el «archivo», en otras ocasiones nos encontramos ante la necesidad de enfrentarnos a los materiales desde lo que Taylor denomina como «repertorio», aquel que nos permite el estudio de lo «inasible», de la «memoria encarnada», de aquellos elementos efímeros y no reproducibles, afines a la esencia de lo teatral. El repertorio solo está protegido por la memoria, nos habla del gesto, del movimiento, de lo oral, del acontecimiento vivido, de lo que ocurre en el acto de representación en el diálogo con el público. Por ello, la figura de la investigación nos descubre prácticas que por su propia esencia



desaparecerían más allá de la memoria [Taylor, 2006: 19-20]. De las coplas callejeras en el carnaval de Cádiz hay elementos de archivo, como pueda ser la grabación o incluso el texto escrito para ser entonado, pero ¿qué hay de lo que ocurre en esa calle, del diálogo con el público, del guiño, del contexto de representación? Adentrarnos en este monográfico es abrirnos también de las experiencias aprehensibles al estudio de la realización de aquello que se nos escapa en su propia realización y dejar constancia de un acto artístico en su diálogo social.

Junto a este movimiento académico de búsqueda y reconocimiento de la teatralidad, que vuelve su mirada hacia las formas de la cultura popular, se ha producido su irrupción en la escena contemporánea y la reivindicación de creaciones o fenómenos de raíces populares. De esta manera, el colapso del paradigma del teatro burgués no solo se produce por aquello que encarna lo novedoso, o cuya práctica se basa en la investigación, sino desde aquellas teatralidades que habían sido ubicadas en los márgenes o invisibilizadas y aparecen sin permiso en la escena contemporánea y en sus circuitos comerciales, iniciando su reivindicación.

Este fenómeno de reclamo de la cultura popular y el folclore y su aparición en la escena contemporánea española no es exclusivo del teatro. En el caso de la música, artistas tan diversos como Califato  $\frac{3}{4}$ , Rodrigo Cuevas o Pep Gimeno “Botifarra” son ejemplo de ello. En el ámbito teatral, el caso más claro lo ocupan Las Niñas de Cádiz, reconocidas con un Premio Max a Mejor Espectáculo Revelación con *El Viento es salvaje*. Esta compañía, cuya entrevista cierra este monográfico, reivindica precisamente las raíces de toda la tradición popular andaluza y gaditana, con una especial impronta del carnaval. Sin embargo, lejos de ser un fenómeno aislado, al igual que ocurre con la música, desde otros puntos de la geografía peninsular comenzamos a ver surgir compañías de teatro que reivindican esas raíces populares. Así aparecen entonces las Livianas Provincianas, que desde Madrid/Castilla La Mancha retoman la tradición del cuplé y la copla o Glòria Ribera y su *Parné*, un concierto performático de cuplé y revista al



más puro estilo contemporáneo en los escenarios catalanes. No solo desde el ámbito escénico, sino que la eclosión en 2020 del podcast *¡Ay, Campaneras!* de la investigadora Lidia García - Queer Cañí Bot o la publicación de libros como *Cosas nuestras* de Ilu Ros o *Doña Concha*, sobre la vida de la Piquer, por Carla Berrocal, demuestran que el entusiasmo se amplía a diferentes ámbitos.

Ahondando en la extensión y difusión de las teatralidades vinculadas a la cultura popular, es necesario detenernos en el propio giro que observamos en el Carnaval de Cádiz. La excepcionalidad e interés de este acontecimiento desde la óptica de las Artes Escénicas se justifica, en primer lugar, atendiendo únicamente a la cantidad, a modo de evento cultural. Resulta difícil encontrar un fenómeno en la península ibérica que albergue decenas de realizaciones escénicas diarias en el espacio público de una ciudad durante más de siete días, con una cantidad de público cifrada en más de 400.000 personas en la edición de 2020. Además, dichas realizaciones no son fruto de un impulso institucional, sino que una parte importante de ellas responde a un proceso autoorganizado y de carácter popular. En segundo lugar, la difusión que tienen no solo se circunscribe al ámbito local, sino que es capaz de generar públicos propios en toda la península ibérica. No en vano, las actuaciones de las agrupaciones que participan en el concurso oficial son capaces de llenar dos veces al año el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, de congregar en Sevilla un aforo de 4.000 personas, o de introducirse de manera periódica en la programación del teatro de La Latina de Madrid. Como elemento ilustrativo del impacto creciente de este fenómeno, cabe destacar que la muerte de un gran autor del carnaval de Cádiz como Juan Carlos Aragón Becerra (1967-2019) congregó de manera espontánea en Madrid, Barcelona, Málaga o Sevilla a centenares de personas para homenajear su figura y lamentar su pérdida. Asimismo, la irrupción en la escena contemporánea no se acota únicamente a compañías que tienen como referente importante el carnaval –como son Las Niñas de Cádiz–, sino que también alcanza a proyectos escénicos que nacen del



propio Carnaval como puede ser *El Balsero* de Jesús Bienvenido, *Me rei León, el Musimal* de Manuel Morera y Carlos Meni, o *El Selu. El Musical* de La Chirigota de El Selu y *16 escalones*.

El hecho de que la cultura popular, y en especial el carnaval, tenga este impacto creciente responde, como señalaba Iliana Diéguez, y como se vislumbra en el artículo de este monográfico «Teatro Abierto gana la calle», a sus potencialidades y sentido político. No es casual que en un contexto de hegemonía neoliberal, con un empobrecimiento de los vínculos comunitarios, con un aumento progresivo de las desigualdades, con el crecimiento de los proyectos autoritarios y con la privatización del espacio público, el carnaval sea reivindicado: frente al aislamiento individualista, aparecen formas que reivindican los vínculos comunitarios; frente a la dicotomía consumo/trabajo, emanan festividades en las que se reivindica el ocio y se celebra la vida; frente a la mercantilización del espacio público, explota su reivindicación; frente a la desigualdad, como afirma Bajtín, surge «la abolición de las distancias entre los hombres» [Bajtín, 2018:11]; frente a los efectos homogeneizadores de la globalización, aflora una reivindicación de los acentos particulares. Esta reivindicación de los acentos propios, consustanciales a las culturas populares, toma además un sentido más vibrante en contextos de crisis territorial como la del Estado Español.

Sin embargo, el hecho de que el carnaval dialogue o conflictúe de manera tan clara con el contexto actual no responde a una suma de casualidades entre este y las características del carnaval, sino a la relación que se establece entre su cosmovisión y la hegemonía cultural de lo que Mark Fischer ha denominado «Realismo capitalista» [2009:12]. Este concepto viene a describir la hegemonía del pensamiento neoliberal hasta el punto de ser inimaginable un sistema social, político y cultural diferente al capitalismo. De alguna manera, se describe como no realista todo aquello que sale de ese paradigma. La proliferación de ficciones sobre distopías es el ejemplo más claro de aquella cita extendida, que se atribuye popularmente tanto a Zizek como a Frederic Jameson, sobre que «es más



fácil imaginar el fin del mundo antes que el fin del capitalismo». Es en este clima en el que la producción performativa de un mundo invertido en el espacio público como es el carnaval, si no discurre hacia el cinismo, puede tener derivaciones políticas de gran calado. En este mismo sentido, otro elemento clave de este «realismo capitalista» que describe Fisher es la constatación de que no hay futuro. De hecho, para explicar este concepto, Fisher toma como ejemplo la película de Alfonso Cuarón *Children of men*, una distopía basada en una esterilidad masiva. Es en este punto cuando resuena, en contraste, las apreciaciones de Bajtín acerca de la risa carnalesca, la cual siempre se encontraba ligadas «a la muerte y el renacimiento, a los actos de la procreación y a los símbolos de fecundidad» [2018:19]. De esta manera, si el realismo capitalista reivindica el fin de la historia y su congelación, el carnaval tiene como elemento central de su cosmovisión, la renovación que en muchas de las festividades se simboliza a partir «un fuego destructor y renovador» [2018:18]. Se trata, por tanto, de un diálogo muy interesante entre una concepción del mundo yermo y una cosmovisión que precisamente reivindica fecundidad y la renovación.

Así como las Artes Escénicas se han reencontrado con teatralidades populares como el carnaval, tanto por su capacidad política como por las posibilidades estéticas en forma y cosmovisión, desde los Estudios Teatrales conviene seguir teniendo presente esta articulación para pensar la escena contemporánea y también la historia del teatro. Esta cuestión, al igual que hiciera Bajtín, responde principalmente a la imposibilidad de descifrar los fenómenos escénicos del presente y del pasado sin tener en cuenta lo intempestivo del carnaval y su influencia permanente en el teatro. Es por ello que este monográfico se ha concebido como una convocatoria a la investigación que no extirpe del análisis los estrechos vínculos y transferencias que se hacen desde las teatralidades populares. En consecuencia, no entendemos la relación del teatro y carnaval en un solo aspecto o época, sino que hemos pretendido visibilizar las huellas que





ambos mantienen partiendo de esa génesis común con la que comenzábamos esta introducción.

Así, a través del monográfico, que lleva por título *Teatro y carnaval: subversión, cultura popular y escenarios callejeros*, realizaremos un viaje invertido temporalmente, tal y como el carnaval invierte los roles en su acto destituyente. Esta inversión se debe a su propia revalorización, la cual se ha acrecentado en el último tiempo. Por eso, queremos desandar el camino y comprender el diálogo entre el carnaval y el teatro hoy para pensar en los vínculos que los unen desde sus orígenes.

Abrimos por ello el monográfico con el trabajo de María Luisa Páramo titulado «El Carnaval de las coplas de Cádiz entre las Artes Escénicas», donde esta investigadora se detiene en dicha manifestación artística popular que aúna lo literario, musical y escénico para analizarlo desde una perspectiva semiológica, caracterizando al género y percibiendo sus implicaciones con las Artes Escénicas. A este hilo, continuaremos con el estudio de Pedro Granero «Estrategias performativas del *tipo* en las agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz 2020», donde profundiza en la cuestión concreta del personaje *tipo* y nos permite observar las relaciones entre teatro y Carnaval a partir del estudio de caso de tres chirigotas callejeras, La Anganguíssima, Las Juanis Joplin y Los Masoquistas. Finalizará nuestro recorrido carnavalesco por Cádiz con el trabajo de Lucía Fanjul Pantiga «Secuestro de Don Carnal: el teatro como rescate y Síndrome de Estocolmo actual», donde ahonda en la subversión de espacios en el Carnaval, la calle y el teatro, para repasar su disposición y funcionamiento desde la Edad Media, como condicionante para la persecución censora en diferentes contextos, lo que incidirá finalmente en las disímiles expresiones dentro del Carnaval de Cádiz.

Continuando con la reflexión, nos acercaremos entonces a las murgas en el Cono Sur, y a diferentes fórmulas donde la toma de la calle y el sentido carnavalesco evidencia el matiz político que estas manifestaciones han ostentado tanto en contextos dictatoriales como en la recuperación



---

ciudadana del poder. Se inicia este planteamiento con un estudio de prácticas contemporáneas desde el ensayo de Grabiela Rivera Rodríguez «*Las dos Fridas* en el teatro de carnaval uruguayo. ¿Parodia o melodrama?», donde se adentra en la propuesta de 2005 del colectivo Zíngaros, *Desde el jardín*, una parodia a partir de la pintora mexicana Frida Kahlo, para estudiar el funcionamiento de este personaje desdoblado y comprender así la superación de los límites genéricos del carnaval uruguayo. Le acompañará el trabajo de Alba Saura-Clares, «Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el encuentro callejero», donde analizará el desarrollo de las acciones y textualidades más populares dentro del movimiento Teatro Abierto en 1983 y 1985, en el tiempo en que Argentina transitaba hacia su democratización tras el horror dictatorial, así como reflexiona sobre la menor valoración de estos actos y el sentido que adquieren en ese tiempo transicional.

Posteriormente, el carnaval nos descubre su presencia no solo en un acontecimiento determinado como ocurre en Cádiz o desde una lectura sociopolítica, sino que se plantea en diferentes contextos y como temática en obras en las que observamos la reflexión desde el espacio invertido que el Carnaval convoca. Así lo muestra Carlos Figueroa al adentrarse en los géneros populares con «De la calle al teatro y del escenario al mundo entero. Cadenas, Serrano y la larga vida de *El príncipe Carnaval*», una afamada revista que en 1914, y en su reposición en Madrid en 1920, nos descubría, del éxito acogido de la mano del empresario José Juan Cadenas y el compositor José Serrano, una gran innovación en la historia del género, donde el carnaval se situaba en el centro del descubrimiento de lo castizo a lo exótico, entre la música, el baile y la festividad.

El mismo sentido festivo es el que plantea el ensayo de Alejandro Coello Hernández, con «“Diversión sin freno, con mucho vino, cante, baile y jaleo!”: carnaval y fiestas populares en las dramaturgias para ballet de la Edad de Plata». En él, las primeras décadas del siglo XX se nos descubren desde la festividad inserta en el ballet español, estudiando su codificación y



visión carnavalesca, para comprender su sentido en la proyección de la idea estereotipada de España desde la danza.

En el caso de Sylwia Kucharuk, su estudio nos acerca a «L'univers carnavlesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec», un autor rumano, afincado en Francia, que plantea en su obra elementos carnavalescos desde una lectura bajtiniana para realizar una revisión satírica de la sociedad. Aunque la obra sea de 2002, nos conduce al siglo XV para su planteamiento dramático. A partir de conceptos como la familiaridad, la excentricidad o la profanación, este artículo ahonda en las parejas carnavalescas y su parodia mutua, en una deformación que transita el juego carnavalesco de espejos enfrentados, los cuales le sirven al autor para hablar de la hipocresía del poder y la degeneración humana.

Finalmente, este viaje en el tiempo, que se iniciaba con las coplas callejeras gaditanas de 2020, se dirige a su origen y nos lleva, junto al artículo de Carlos Revuelta Bravo, a «El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno». Su propuesta, desde una mirada arquitectónica, nos descubrirá el tránsito de las expresiones populares y callejeras a la edificación institucional en el final del Renacimiento italiano, momento de gestación de las bases del modelo teatral moderno, creando un diálogo nutrido con el teatro popular, donde este, como muestra el ensayo, influyó determinadamente en la gestación de la arquitectura de la sala moderna.

Para cerrar este recorrido, era una cita ineludible poder entrevistar a Las Niñas de Cádiz, un ejemplo subrayado sobre los escenarios españoles actuales de una teatralidad impregnada por lo popular como materia dramática y cuyo reconocimiento, a través de las múltiples giras y haber sido galardonadas con el Premio Max Revelación 2020, evidencia un cambio de paradigma en la recepción de nuevas teatralidades donde la escena redescubre la herencia carnavalesca y el humor se torna el medio idóneo para enfrentar la tragedia o visitar a los clásicos grecolatinos, de



nuevo en viajes de ida y vuelta, del origen al presente, del rito a su celebración contemporánea.

Estos nueve artículos muestran solo algunos de los caminos posibles en la diversidad de diálogos entre el teatro y el carnaval, entre la cultura popular y la escena, entre el espacio callejero a la institución teatral. Pensar en el teatro evadiendo su imbricación con lo carnavalesco no solo merma las posibilidades de comprender la evolución de su práctica, sino también las realidades liminales de la escena de hoy. Las relaciones entre el teatro y el carnaval se han percibido desde parámetros diversos, de la dramaturgia a la historiografía, de su sentido político al ámbito técnico o temático. Así, este número ha buscado explorar una pluralidad de enfoques con el fin de vindicar la amplitud de vínculos entre el carnaval y el teatro, los cuales seguiremos explorando desde la investigación tanto como continuarán descubriéndose desde las prácticas artísticas y humanas.

**Alba Saura-Clares y Pedro Granero**

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1989.
- BAJTÍN, Mijail, «Un mundo carnavalesco: de la carnavalización de la vida y la carnavalización de la literatura» en Agustín García Calvo, Mijail Bajtín y Julio Caro Baroja (eds.), *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*, Madrid, Libros Corrientes, 2018, 7-50.
- CORNAGO, Óscar, «¿Qué es la teatralidad? Paradigma de la Modernidad», *Agenda Cultural Alma Máter*, 2009, núm. 158, [en línea].
- DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México, Paso de Gato, 2014.
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2007.



FISHER, Mark, *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, Zaragoza, Titivillus, 2009.

SCHECHNER, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, trad. Rafael Segovia Albán, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2006.

TAYLOR, Diana, «Estudios sobre representación: un enfoque hemisférico», en Richard Schechner (Ed.), *Estudios de la representación. Una introducción*, Albán, México, Fondo de Cultura Económica, 37.

