

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (octubre 2015-enero 2016), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

**José Hernández Quero**  
**Lola Membrives, en su despedida de la escena**  
**Lápiz, collage, tinta y acuarela / cartulina**  
**580x400 mm.**

**José Hernández Quero** (Granada, 1930)

Se inicia en el dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, completando su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y en la Académica de San Fernando. Manuel Maldonado, Eduardo Chicharro, Lafuente Ferrari y Rodríguez Acosta fueron sus maestros.

Alejado de las principales corrientes artísticas de mitad del siglo XX, José Hernández Quero se autodefine como un artista del “realismo y la figuración sin llegar al hiperrealismo”. Excelente pintor, su obra sorprende porque con gran sencillez narrativa recrea espacios íntimos, personales, con una belleza lírica ajena a la época en que fueron creados. En su pintura no hay dramatismo, no se siente el paso del tiempo, parece como si todo se hallara en perfecta armonía. Como buen dibujante, maneja con maestría las texturas y las formas, fruto del dominio de la técnica y de una paciente y elaborada ejecución. Técnica retiniana cercana a la trama de los textiles y del grabado, de las cuales es maestro consumado.

Afirma Hernández Quero que “después de la pintura, lo que más le gusta es el teatro”. Y, por este motivo, gran parte de su producción en dibujo –con predominio de técnica mixta, en la que intervienen la aguada, la plumilla y la acuarela– rinde homenaje a la dramaturgia española.

**Lola Membrives** (Buenos Aires, 1888-1969)

Actriz dramática argentina, hija de emigrantes españoles. Empezó como tonadillera dentro del género chico, pero su carrera la llevó a representar a los grandes autores dramáticos de habla hispana, protagonizando obras de los hermanos Machado, Jacinto Benavente o Federico García Lorca.

En 1922 emprendió con Jacinto Benavente una gira mundial, que comenzó con el estreno en Madrid de *El mal que nos hacen* (1920). A partir de entonces fue la gran actriz del teatro benaventino.

Fue, junto a Margarita Xirgu, una de las más importantes intérpretes del teatro de Federico García Lorca, al que conoció en 1931 y con quien realizó una gira por Hispanoamérica. Su despedida de la escena fue en el teatro Goya de Madrid, en enero de 1964, con *La Malquerida*, de Benavente. “*Lola Membrives oyó unas de las ovaciones más fuertes de su vida*”.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES,  
ESCENICAS  
Y DE LA MUSICA

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



On cover: «Piece of the Quarter» (October 2015-January 2016) [Museo Nacional del Teatro](#)

**José Hernández Quero**  
**Lola Membrives, en su despedida de la escena**  
**Pencil, collage, ink and aquarelle / card stock**  
**580x400 mm.**

**José Hernández Quero** (Granada, 1930)

He starts in the drawing at the School of Arts and Crafts in his hometown, completing his academic training at the College of Fine Arts in Seville and the Academia of San Fernando. Manuel Maldonado, Eduardo Chicharro, Lafuente Ferrari and Rodríguez Acosta were his teachers.

Away from the main artistic currents of mid-twentieth century, José Hernández Quero describes himself as an artist of "realism and figuration without reaching the hyper-realism". Excellent painter, his work surprises because with great narrative simplicity he recreates intimate, personal spaces with a lyrical beauty alien to the time they were created. In his painting there is no drama, the passage of time is not felt, it seems like everything will be in perfect harmony. As good draftsman, he masterfully handles the textures and forms, fruit of the mastery of technique and patient and elaborate execution. Retinal technique next to the plot of textiles and engraving, which is accomplished teacher.

Hernández Quero says that "after the painting, what I like most is the theater". And for this reason, much of its drafts production –with predominance of mixed technique, where the watered-down, the pen and the aquarelle are involved– pays tribute to the Spanish dramaturgy.

**Lola Membrives** (Buenos Aires, 1888-1969)

Argentinian dramatic actress, daughter of Spanish immigrants. She began as a tonadilla singer in the género chico, but her career took her to represent the great Spanish-speaking playwrights, starring in works of the Machado brothers, Jacinto Benavente or Federico García Lorca.

In 1922 she embarked on a world tour with Jacinto Benavente, which began with the Madrid premiere of *El mal que nos hacen* (1920). From then she was the great actress benaventino theater.

She was, along with Margarita Xirgu, one of the most important interpreters of the theater of Federico García Lorca, whom she met in 1931 and with whom she toured Latin America. Her scene farewell was in the Goya theater in Madrid in January 1964, with *La Malquerida* by Benavente. "Lola Membrives heard some of the strongest ovations of her life."



En couverture: «Pièce du Trimestre» (octobre 2015-janvier 2016) del [Museo Nacional del Teatro](#)

**José Hernández Quero**  
**Lola Membrives, en su despida de la escena**  
**Crayon, collage, encre et aquarelle / papier cartonné**  
**580x400 mm.**

**José Hernández Quero** (Grenade, 1930)

Il débute dans le dessin à l'École des Arts et Métiers de sa ville natale, en complétant sa formation à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Séville et à l'Académie de San Fernando. Manuel Maldonado, Eduardo Chicharro, Lafuente Ferrari et Rodríguez Acosta étaient ses professeurs.

Éloigné des principaux courants artistiques de la deuxième moitié du XXe siècle, José Hernández Quero se définit lui-même comme un artiste du « réalisme et de la figuration sans arriver à l'hyperréalisme ». Excellent peintre, son œuvre surprend car il crée depuis une grande simplicité narrative des espaces intimes, personnels, d'une beauté lyrique étrangère à l'époque durant laquelle ils furent créés. Dans sa peinture il n'y a aucun dramatisme, le fil du temps ne se ressent pas, c'est comme si tout était en parfaite harmonie. En tant que bon dessinateur, il domine les textures et les formes, fruit de la maîtrise de la technique et d'une patiente et élaborée exécution. Technique rétinienne proche de la trame des textiles et de la gravure, dont il est un expert émérite.

Hernández Quero affirme que « après la peinture, ce qui lui plaît le plus est le théâtre ». Et, pour cette raison, une grande partie de sa production de dessin –avec une prédominance de la technique mixte où interviennent la gouache, la plume et l'aquarelle– rend hommage à la dramaturgie espagnole.

**Lola Membrives** (Buenos Aires, 1888-1969)

Actrice dramatique argentine, fille d'immigrants espagnols. Elle débuta en tant que chanteuse de tonadilla du género chico, mais sa carrière l'entraîna vers la représentation des grands auteurs dramatiques de langue hispanique, en tenant le rôle principal dans des œuvres des frères Machado, Jacinto Benavente ou Federico García Lorca.

En 1922 elle entreprit avec Jacinto Benavente une tournée mondiale, qui commença par la première à Madrid de *El mal que nos hacen* (1920). À partir de cet instant elle fut la grande actrice du théâtre de Benavente.

Elle fut, avec Margarita Xirgu, une des interprètes les plus importantes du théâtre de Federico García Lorca, qu'elle connut en 1931 et avec qui elle fit une tournée en Amérique Latine. Ses adieux de la scène se firent au théâtre Goya de Madrid, en janvier 1964, avec *La Malquerida*, de Benavente. « *Lola Membrives écoute une des ovations les plus fortes de sa vie* ».



## 13

### LO TRÁGICO EN EL TEATRO THE TRAGIC IN THE THEATER LE TRAGIQUE AU THÉÂTRE

ISABEL GUERRERO Y ALBA SAURA CLARES

Ibsen pop: nuevo realismo, mezcla estética y cultura pop  
en la representación contemporánea de Henrik Ibsen

*Ibsen pop: new realism, aesthetic mishmash and pop culture on the  
contemporary representation of Henrik Ibsen*

6-31

FANNY BLIN

Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición

Demystifications of the tragic in the Spanish Transition *Antigones*

32-54

JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES

Elementos recurrentes en las tragedias *Diálogo en re mayor*  
y *La agonía de Proserpina* de Javier Tomeo

Repetitive elements in the Javier Tomeo's tragedies *Dialogue in D major* and  
*The agony of Proserpina*

55-67

BELÉN TORTOSA

El concepto de lo trágico en la *Societas Raffaello Sanzio*:

*Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci

The concept of the tragic in *Societas Raffaello Sanzio*:

*Tragedia Endogonidia* by Romeo Castellucci

68-104

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ

*Los persas* de Calixto Bieito. Una actualización de lo trágico en  
la escena española del siglo XXI

*Los persas* by Calixto Bieito. An update of the tragic in the Spanish stage of the  
21<sup>st</sup> century

105-129

FULGENCIO M. LAX

De la tragedia de *Macbeth* a la versión de *Los hangares de Lady*  
*Macbeth*, de Fulgencio M. Lax

From *Mabeth* tragedy to *Los hangares de Lady Macbeth*, de Fulgencio M. Lax

130-161

MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR

La presencia de la tragedia en la cartelera madrileña actual.

La titularidad pública de los teatros, garante de su pervivencia

Presence of the tragedy in the Spanish billboard (2015-2016). Public ownership  
of the theatres, guarantor of its survival

162-185

#### MISCELÁNEA / MISCELLANEA

ROBERTO GARCÍA DE MESA

*El autor ante el espejo*, de Claudio de la Torre. Estudio y edición crítica

*The Author In Front of the Mirror*, by Claudio de la Torre. Study and Critical Edition

187-226

JORGE SALA

Del absurdo al realismo testimonial: políticas de la memoria durante la postdictadura argentina en la reescritura cinematográfica de *El señor Galíndez*

From the Absurd to testimonial Realism: politics of memory during the Argentinian post-dictatorship in the film rewriting *El señor Galíndez*

227-245

**RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/  
CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»**

**LIBROS/ BOOKS/ LIVRES**

*La comedia segunda de los agravios perdonados*

de Gaspar Aguilar. Edición de C. George Peale

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

247-252

**EVENTOS DE DIFUSIÓN CIENTÍFICA/ SCIENTIFIC OUTREACH EVENTS/**

**ÉVÉNEMENTS DE VULGARISATION SCIENTIFIQUE**

II Congreso de la AITS21 (Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI)

ISABELLE RECK

253-259

Congreso *Teatro musical español del s.XVIII (teatro breve)*

*Géneros y nuevas perspectivas*

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

260-265

**ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN:  
«DANS LES COULISSES»**

MATHIAS LEDROIT

Entrevista a Pascale de Clauzade, presidenta de la asociación francesa *Langues en Scène*

267-277

## ***Ibsen pop: nuevo realismo, mezcolanza estética y cultura pop en la representación contemporánea de Henrik Ibsen***

Isabel Guerrero  
Alba Saura Clares  
Universidad de Murcia  
[isabel.guerrero@um.es](mailto:isabel.guerrero@um.es)  
[alba.saura@um.es](mailto:alba.saura@um.es)

### **Palabras clave:**

Henrik Ibsen. Cultura pop. Adaptación. Puesta en escena.

### **Resumen:**

Este estudio articula el concepto de *Ibsen pop* mediante el análisis de seis puestas en escena contemporáneas de la obra de Henrik Ibsen. Dichas propuestas comparten el uso de un nuevo realismo –que reinventa las obras para el espectador actual–, la convergencia de diversas estéticas teatrales y las referencias a elementos de la cultura pop actual. Las puestas en escena referidas son: *Nora* (T. Ostermeier, 2002), *Hedda Gabler* (T. Ostermeier, 2007), *El pato salvaje* (S. Stone, 2011), *Un enemigo del pueblo* (T. Ostermeier, 2012), *Casa de muñecas* (X. Flores, 2013), y *Peer Gynt* (I. Brook, 2014).

---

## ***Ibsen pop: new realism, aesthetic mishmash and pop culture on the contemporary representation of Henrik Ibsen***

### **Key Words:**

Henrik Ibsen. Pop culture. Adaptation. Performance

### **Abstract:**

This study articulates the concept *Ibsen pop* through the analysis of six contemporary productions of Henrik Ibsen's plays. The productions have in common their new conception of realism (closer to twentieth-first-century audiences), the blend of different theatrical styles and the constant references to pop culture. The productions analysed are: *Nora* (T. Ostermeier, 2002), *Hedda Gabler* (T. Ostermeier, 2007), *The Wild Duck* (Simon Stone, 2011), *An Enemy of the People* (T. Ostermeier, 2012), *A Doll's House* (X. Flores, 2013), and *Peer Gynt* (I. Brook, 2014).

---

## 1.- Ibsen, nuestro contemporáneo<sup>1</sup>

Finalizando el siglo XIX, las agotadas formas del drama romántico desaparecían de los escenarios, propiciando la conformación del nuevo teatro moderno. El mismo se fundamenta y origina en las propuestas dramáticas de Henrik Ibsen (1828-1906), lo que ha llevado a su catalogación como padre del drama moderno<sup>2</sup>. Como afirma Jorge Dubatti, «Más allá de los dramas concretos, Ibsen consolidó las grandes estructuras del teatro moderno [...] No se limitó a ser un creador de dramas, un autor teatral; también fue un instaurador de discursividad» [2006: 6].

Así, acercándonos a Ibsen nos situamos en el epicentro de la modernidad teatral y en una de las figuras esenciales para el desarrollo dramático posterior. Su influencia se percibe a lo largo del siglo XX y, lejos de perderse, se revitaliza en nuestros días, como observaremos en este estudio. Ibsen se presenta ante nosotros en los escenarios del siglo XXI, apropiándonos del sintagma planteado por Jan Kott en sus estudios sobre Shakespeare, como «nuestro contemporáneo». Como reflexiona Martin Esslin en la introducción a la edición polaca de 1964, recogida en las posteriores reediciones del volumen de Kott:

[...] la gran obra de arte autónoma es independiente de cualquier tiempo y, por tanto, revela nuevas facetas y nuevos significados en cada época concreta. Esta obra nos permite contemplar la contemporaneidad desde lo atemporal, nos ayuda a mantener las obras inmortales como espejos de

---

<sup>1</sup> Con el título de este epígrafe relacionamos nuestro trabajo con el volumen de estudios sobre la figura de William Shakespeare editado por Jan Kott 2007 bajo el título *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Nos acogemos a esta equiparación de la propuesta de Kott con la recepción contemporánea de Ibsen de trabajos como el de Jacob Gallagher-Ross 2007, «Ibsen our contemporary: contemporary directors on the playwright's centenary» y Richard Hornby 2014, «Ibsen Our Contemporary», donde se evidencia la presencia actual de Ibsen sobre los escenarios y se trabajan diversos aspectos de la misma.

<sup>2</sup>Una amplísima bibliografía descansa tras la figura de Henrik Ibsen. Como primer acercamiento al contexto previo a la concepción del drama moderno y al propio dramaturgo noruego, remitimos a Oliva, 2002: 309-341. Para una profundización mayor, destacamos el estudio de Moi 2006, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater Philosophy*. El año de edición de este volumen, 2006, fue el centenario del fallecimiento del escritor noruego, por lo que destacan otros estudios dedicados a su producción y recepción, como Dubatti 2006 o Fischer-Lichte 2011.



nuestro propio tiempo, probablemente la función más noble de la crítica, la mejor justificada de su trabajo [Esslin, 2007: 25].

Esta consideración resulta también aplicable a las obras de Ibsen. Por ello, como asegura Jacob Gallagher-Ross: «we must think about the ways in which, more than a hundred years on, Ibsen's body of work still haunts us, both inside and outside the theater» [2007: 87].

En relación con estas premisas, percibimos que la obra de Ibsen posibilita la lectura de la contemporaneidad, revelándonos nuevas posibilidades y significados a través del prisma de nuestra época actual. Por ello, aseguraba Jorge Luis Borges que «Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que le sigue es inconcebible» [1985: 10]. Tal y como buscamos constatar en esta investigación, la estela ibseniana se extiende hasta nuestros días, ya no sólo en el asentamiento de las estructuras del drama moderno que Ibsen formuló, sino como dramaturgo revisitado y recurrente en las carteleras europeas.

En palabras de Erika Fischer-Lichte,

It is not by chance that the great demand for Ibsen's plays coincided with processes of modernization taking place in these cultures – processes to which the plays contributed and in which they played an important role. The same phenomenon can be observed today. Ibsen's plays address problems modern or modernizing societies all over the world were and still are facing. [Fischer-Lichte, 2011: 1]

Ciertamente, los interrogantes abiertos por Henrik Ibsen para su sociedad continúan candentes en nuestros días, sin hallar una respuesta fácil y ecuánime. De ahí que sigan despertando interés tanto para las nuevas producciones como para el público asistente. El objeto de nuestro estudio reside en observar la renovación y vigencia de Ibsen en los escenarios actuales. Con tal interés, nos proponemos articular la categoría de *Ibsen pop*, que sirve para englobar una serie de puestas en escena con características comunes, tanto estéticas como temáticas, que tienen como



objeto hacer de Ibsen nuestro contemporáneo en las primeras décadas del siglo XXI.

El término *Ibsen pop* hace referencia a la actualización contemporánea de la obra del dramaturgo noruego. En primer lugar, se establece una estética enlazada con un nuevo realismo que busca acercar a nuestra época tanto el contexto como las problemáticas de los personajes. Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura pop se ha caracterizado por la mezcla de estilos, estando el pastiche y la intertextualidad en el centro de la misma. De este modo, nuestro *Ibsen pop* viene determinado por una mezcla estética, la cual fusiona con ese nuevo realismo fórmulas que abarcan del simbolismo al hiperrealismo, construyendo en escena un universo marcado por la diversidad. Por último, la elección del término *Ibsen pop* está especialmente motivada por la presencia preponderante de elementos pertenecientes a la cultura popular actual, que contribuyen a la articulación de este nuevo realismo y que, además, condicionan la recepción de las obras por parte del espectador. Este trabajo se articula en diferentes secciones que analizan la categoría de *Ibsen pop* a través de las características aquí esgrimidas: la concepción de un nuevo realismo, la mezcla de estilos y las constantes referencias a la cultura pop.

En total, hemos conformado un corpus compuesto por seis propuestas, número que nos permite profundizar en las características de las producciones, así como delimitar un espectro lo suficientemente amplio para analizar los diferentes matices sobre las características de este *Ibsen pop*. Destacan en nuestro corpus las producciones realizadas por la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, bajo la dirección de Thomas Ostermeier, como principales representantes de esta nueva tendencia; junto a ellas, hemos buscado esta presencia ibseniana en otros contextos a través de diferentes directores de escena: *Nora* (2002, versión de *Casa de muñecas* de la Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *Hedda Gabler* (2007, Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *El pato salvaje* (2011, Belvoir



Street Theatre, Sydney; Simon Stone); *Un enemigo del pueblo* (2012, Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *Casa de muñecas* (2013, Bramant Teatre, Valencia; Ximo Flores); y *Peer Gynt* (2014, Théâtre National de Nice, Niza; Irina Brook). Se trata de seis producciones que se extienden a lo largo del siglo XXI (de 2002 a 2015) y que permiten delimitar las diversas fórmulas en las que percibimos la representación de lo pop, así como observar una ascendencia en la presencia de esta estética en las representaciones ibsenianas.

## **2.- Ibsen y el nuevo realismo**

La primera característica que percibimos en la representación contemporánea de los dramas de Ibsen es la tendencia a la reescritura y adaptación de los textos con el objeto de acercar los problemas en ellos presentados al espectador de hoy. Con tal fin, numerosas son las puestas en escena que actualizan las obras de Ibsen, la mayoría de las veces alterando el contexto original y acercándolo a la época actual. Esta ‘puesta al día’ de los textos ha devenido en lo que puede considerarse como un nuevo realismo ibseniano: la obra se adapta a la realidad del siglo XXI mediante la modernización de elementos como el contexto, el espacio escénico o las problemáticas de los personajes.

Todas las producciones que conforman nuestro corpus hallan motivaciones similares para la representación de las obras de Ibsen. No solo las situaciones que plantean son fácilmente extrapolables a nuestra contemporaneidad, sino que el motor de acción, enfrentando a la sociedad y al individuo, sigue vigente en nuestro siglo XXI. Para Thomas Ostermeier quien, como adelantábamos, cuenta con una amplia experiencia en la representación del dramaturgo noruego, el dinero y la hipocresía son dos de las claves que fundamentan el interés en los textos ibsenianos, en su analogía con la actualidad. En palabras del director alemán,



I was struck by the fact that the characters are under huge economic pressure and that Ibsen always uses this economic pressure as the motor of the play. And for me this is the link to today's time which makes this writer so contemporary [Ostermeier, 2010: 69].

Desde su concepción, las propuestas de Ibsen encuentran su correspondencia con los mismos cambios socioeconómicos sufridos por la sociedad contemporánea. De ahí que los planteamientos ibsenianos recobren su sentido en la actualidad, especialmente para un tiempo «where jobs and money are everything is a society where religion, nation, and family have lost their power» [Ostermeier, 2010: 69]. La sociedad planteada por Ibsen se reformula según nuestras coordenadas actuales, con una burguesía que «is built on lies and hypocrisy, or, to say it in German, on a 'Lebenslüge' (life lie). And when these characters are confronted with the ghost from the past, there is anxiety» [Ostermeier, 2010: 73].

Sin embargo, para este director una obra de Ibsen no puede representarse en nuestros días como se hizo entre la década de los años cincuenta y noventa, ya que los profundos cambios producidos en el individuo y su entorno inciden en su representación:

So, in contrast to the cliché of characters in Ibsen's plays and the interpretation of them in German theatres let's say from the late 50s until the beginning of the 90s, the characters have sacrificed their souls, their emotions, their passions, their love or their ability to love to their financial desire. They are living in a rationalized, secularized cold world where some of them still try to maintain other values but then suffer total shipwrecks in this world like Ilvsted, like Nora, like Mr. Alving [Ostermeier, 2010: 70].

Como afirman los directores artísticos de la Schaubühne en el manifiesto *Der Auftrag (La misión)* [Schaubühne, 2000], el nuevo realismo se categoriza como una novedosa expresión estética nacida de una inquietud crítica hacia nuestra sociedad: un nuevo realismo para un nuevo público. Así, como recoge Peter Boenisch, bajo la firma de Sasha Waltz, Jochen Sandig, Jens Hillge y el citado Ostermeier, se postula que:



We need a new realism, because realism counters a ‘false consciousness’, which these days is much more a lack of any consciousness. Realism is not the simple depiction of the world as it looks. It is a view on the world with an attitude that demands change [Boenisch, 2010: 345].

Este nuevo realismo permite reformular los interrogantes planteados por Ibsen, recuperando su vigencia en la actualidad, posibilitando el juicio crítico del espectador y despertando, a través de la experiencia teatral, la conciencia del público para el análisis de su tiempo. Se trata de temas de suma vigencia que sitúan ante nosotros dilemas morales y éticos (*Un enemigo del pueblo*; *El pato salvaje*), sobre la situación de la mujer (*Casa de muñecas*), la reflexión existencial, la desidia vital (*Hedda Gabler*), las inquietudes personales (*Peer Gynt*), entre otros. En todas las obras a las que aquí nos referimos, ese nuevo realismo comienza en el propio cronotopos elegido (variable según cada versión) y se desarrolla a través de diferentes elementos.

En nuestro corpus, *Nora* es el texto que irrumpe en esta nueva tendencia<sup>3</sup>. La adaptación que hiciera Thomas Ostermeier del clásico *Casa de muñecas* en 2002 para la Schaubühne resulta una de las propuestas más radicales, cargada por ello de entusiastas y detractores. La acción de esta *Nora* se sitúa en el Berlín de inicios del siglo XXI, acentuada en el joven matrimonio de *yuppies* burgueses Nora y Torvald. La versión permite reflexionar sobre la sociedad y el machismo, así como abre el debate a otras problemáticas. En una interesante propuesta escenográfica, que inicia el productivo binomio de Ostermeier con el escenógrafo Jan Pappelbaum, se configura una estructura giratoria que posibilita observar diferentes espacios de un lujoso apartamento, con elementos que aportan claves acerca del alto poder económico de esta pareja, coronado todo por una amplia pecera iluminada al fondo.

---

<sup>3</sup>Como señala Fischer-Lichte, aunque el título original de la propuesta de Ibsen es *Casa de muñecas*, algunos se refieren a ella como *Nora*; véase Fischer-Lichte 2002: 246. También Marvin Carlson 2004 apunta que hoy en día el título de la obra suele traducirse como *Nora*.



En esta *Casa de muñecas*, el vestuario (diseñado por Almut Eppinger) está actualizado en una clase media-alta del siglo XXI, a lo que se unen otros elementos como la sirvienta convertida en una *au-pair* africana; el continuo uso de la tecnología –móviles y portátiles– que acrecienta la grieta de incomunicación entre el matrimonio; o la enfermedad del Dr. Rank, ahora transformada en Sida.

La dramaturgia corre a cargo de Beate Heine y Maja Zada, bajo la traducción de Hinrich Schmidt-Henkel, donde los diálogos se adaptan dialectalmente al alemán coloquial actual. A su vez, en relación a la versión, surge uno de los elementos más polémicos de esta propuesta: el afamado portazo de Nora se convierte en una serie de disparos contra su marido (tras las referencias continuas a un posible suicidio de la protagonista), con la consiguiente huida de la *au-pair* con los niños. El final nos muestra a Nora, tras la puerta, desplomándose abatida ante su devenir. Ibsen abría una puerta a Nora, para Ostermeier la protagonista parece no encontrar salida.

Pistola en mano y con sus diferentes intentos de suicidio, esta Nora, como afirmaba Marcos Ordóñez tras la representación de la obra en el Teatro Lliure de Barcelona, es «más Hedda Gabler que nunca» [Ordóñez, 2005]. Sea quizás por esta unión como pocos años después, en 2007, llega Ostermeier a esta otra gran protagonista ibseniana.

La *Hedda Gabler* de la Schaubühne compartirá numerosos elementos con la anteriormente presentada: adaptación de los diálogos para su contemporaneización (con traducción de nuevo de Hinrich Schmidt-Henkel y dramaturgia de Marius von Mayenburg); escenografía de Pappelbaum con un amplio sofá presidiendo la escena; la presencia de la tecnología o un vestuario moderno<sup>4</sup>.

El binomio protagonista lo conforman la actriz Katharina Schüttler (Hedda) y Lars Eidinger (Jorgen Tesman, que encarnaba el Dr. Rank en

---

<sup>4</sup> También la *Hedda Gabler* dirigida por David Selvas en 2012 para el Teatre Lliure de Barcelona presentó una adaptación contemporánea, en un vestuario actualizado, el cambio de ordenadores portátiles y tecnología por las habituales cartas manuscritas y una escenografía actual.



Nora). Destaca la juventud de esta pareja, atrapada en unos convencionalismos sociales que, como en Ibsen, conducen a un matrimonio sin amor, a una vida de apariencias, a la infelicidad, al aburrimiento y la desidia, al suicidio de Hedda. Como explica Peter Boenisch: «For this Hedda there was no more hysterical desperation and no more emotional explosion as with Nora» [2010: 349].

En el caso de ambas protagonistas, encontramos una nueva forma de interpretar también propia de la concepción contemporánea de Ostermeier. Frente a una tradicional interpretación de Ibsen cercana a las ideas freudianas que el director de la Schaubühne describe como «with a lot of pauses, emotional seizures and passionate looks out of Windows» y cataloga de aburridas [Ostermeier, 2010: 68], Ostermeier opta por la acción frenética, por las pasiones al límite, por desnudar a sus personajes principales ante nosotros en toda su complejidad psicológica y emocional, en una puesta en escena donde destaca la fisicidad. A modo de colofón, es esa fisicidad y crispación exaltada la que se muestra en el grito y la exasperada interpretación de Katharina Schüttler en su frenética y desaforada destrucción de un portátil a martillazos, abatida y fuera de sí.

Esta línea creativa continúa en una producción posterior de Ostermeier, *Un enemigo del pueblo* (2012), la tercera obra de este director incluida en nuestro corpus. De nuevo, la acción se desarrolla en nuestros días. El protagonista de Ibsen, el médico Thomas Stockman, se convierte en un joven treintañero que en sus ratos libres toca en una banda con su mujer y otros amigos. El argumento de Ibsen se complica en la adaptación y, al dilema moral de Stockman se añaden otras problemáticas, como el conflicto intergeneracional que se observa en su relación con su hermano mayor (Peter, alcalde de la ciudad, de unos 60 años) o la nueva identidad de la pareja como padres primerizos.

Pero esta tendencia al nuevo realismo no es sólo una constante en las obras de Ostermeier, sino que se percibe en producciones muy variadas de Ibsen en los escenarios contemporáneos. En *El pato salvaje* (2011), una



propuesta de la compañía australiana Belvoir Street Theatre dirigida por Simon Stone, también sitúa la acción en un contexto lejano a la Noruega de la obra original. Pese a que no se hacen referencias explícitas a un lugar geográfico, el acento de los actores permite percibir que nos encontramos en algún lugar de Australia en la época actual.

La única puesta en escena de nuestro corpus que invita al espectador a regresar a la noruega natal de Henrik Ibsen es *Peer Gynt*. No obstante, este regreso es solo espacial y no temporal, al incorporarse a la acción claras referencias a la cultura popular de los siglos XX y XXI, con un protagonista convertido en estrella del rock, como analizaremos en profundidad en la sección cuarta de este estudio.

Por otro lado, en 2013 la compañía valenciana Bramant Teatre, bajo la dirección de Ximo Flores, estrenaba un *Casa de muñecas*, siguiendo esta estela en lo concerniente a la contextualización temática y estética. A modo de ejemplo, la escenografía de amplios ventanales, también con una pecera a la derecha, como veíamos en la propuesta de Ostermeier, nos acerca al presente con las llamadas por Skype de Nora a sus hijos, visualizadas en una gran pantalla.

En otro ámbito, nos encontramos en esta puesta en escena numerosas referencias eróticas y sexuales que contextualizan la obra en un siglo XXI acostumbrado a dichas inclusiones en series televisivas y producciones cinematográficas. Así, se explicita en este *Casa de muñeca* cómo Nora, símbolo de la cosificación sexual de la mujer, busca conseguir sus pretensiones a través de relaciones sexuales. No sólo con su marido, para quien Nora se configura como un juguete sexual, sino también para Knostarg, el prestamista. En la última escena, el temor de Nora por la lectura de la carta por parte de Torvald la llevará a entregarse a su marido en la *chaise longue* del centro de escena; como si de una muñeca se tratara, contrasta para el espectador su expresión muda e hierática con el placer de Torvald, masturbándose ante ella.



En esta puesta en escena de Flores, Nora parece encontrar un camino truncado para la de Ostermeier. Liberada de sus vestidos de muñeca, en vaqueros y camiseta blanca sin sujetador, se marcha entre el público, sin portazo, pero resuelta y dejando a su marido desesperado.

Este aumento del erotismo y la sexualidad se percibe también en otras de las propuestas aquí analizadas. Así ocurre en la *Nora* de Ostermeier y en su relación con el Dr. Rank, bisexual que padece Sida. Destacable es la afamada escena del beso entre ambos, con una Nora desesperada frente al abatimiento del Dr. Rank, borracho. Ese beso exasperado se tornará grotesco, ante la imagen del doctor vomitando sobre la pecera del fondo de la escena<sup>5</sup>.

Debemos considerar, en última instancia, que este nuevo realismo no sólo incide en los elementos de contextualización de la obra para la puesta en escena actual. Más allá de este hecho, esta estética busca un planteamiento contemporáneo de las obras de Ibsen para impactar en el espectador y generar nuevas interpretaciones que hagan brotar las inquietudes que lograron en su estreno los textos ibsenianos. Así, las dos propuestas de *Casa de muñecas* recogidas en nuestro corpus rompen con el final tradicional de Ibsen. La de Bramant Teatre, más cercana al dramaturgo noruego, libera a Nora por el patio de butacas, sin la violencia del portazo, pero intensificando su determinación en su camino entre los espectadores hasta salir de la sala. Se rompe la barrera con el escenario y la decisión de Nora se torna más cercana en su paso entre el público. Por su parte, más radical se conformó la elección de Ostermeier y su disparo contra el marido. El espectador, sorprendido, vuelve a participar en una discusión social sobre lo acertado de la decisión y lo correcto del acto. Además, se provoca un final abierto con las consiguientes reflexiones para el público: ¿Qué ocurrirá con Nora? ¿Irà a la cárcel o quedará impune? ¿Es la violencia la vía

---

<sup>5</sup> La versión de David Selvas (2012) también variaba el personaje de Julia, la tía de Hedda Gabler, por la pareja lesbiana de su tía moribunda.



oportuna para la liberación de la mujer? ¿Queda justificado el acto por la represión y humillación sufrida como mujer?

Como reconoce el propio Ostermeier, este final generó diversas controversias:

Certaines féministes nous ont alors dit: il était temps, au bout de 120 ans, qu'il y ait enfin des coups de feu, et pas seulement une porte qui claque – c'était aussi mon sentiment. D'autres ont été critiques: il s'agissait d'une interprétation typiquement masculine, antiféministe à souhait! Toujours est-il que partout dans le monde où nous avons joué la pièce, ce coup de feu a immédiatement déclenché des discussions [Jörder, 2015: 79].

Por ello, el nuevo realismo está incidiendo de manera directa en la recepción tanto por el contexto contemporáneo como en la creación de nuevos significados. De la misma forma, el vestuario de la Nora de Bramant o de Hedda Gabler para la Schaubühne, entre otros, sitúa a los personajes en un nivel económico elevado que el público conoce. Cuando Hedda Gabler golpea a martillazos su ordenador portátil en la propuesta de la Schaubühne, se genera un nuevo símbolo para el espectador contemporáneo que incide más allá del propio hecho del destrozo. Como reflexiona el director alemán:

When we adapted the play to a contemporary setting, we simply thought about what's possible today and what's not. So [...] we think about destroying the text in the laptop with a hammer. The audience cringes when that scene comes, because everybody knows that the laptop costs a lot. Everybody still remembers being a student and desperately wanting to afford a laptop, and you have to wait a while to have enough money. So it's like an icon of modern life. [Gallagher-Ross, 2007: 88]

Por lo tanto, para Ostermeier el realismo consiste en hacer que el público sea capaz de reconocer en escena la realidad en la que vive y que esa expresión pueda suscitar una situación de cambio. Esto se observa desde el propio vídeo promocional de *Un enemigo del pueblo*, que incita al espectador a ser partícipe de la acción con las siguientes ideas: ahora hay



guerra en la ciudad; estás avisado; ¿y qué tiene que ver eso conmigo?; no seas muy agresivo, por favor...<sup>6</sup>

Como señala Peter Boenisch en relación al director alemán, y extensible al resto de propuestas:

[...] [Ostermeier] has a distinctive neo-realist approach to directing, fueled by an explicitly political attitude. Abhorring the term “political theatre” to describe his work, he nevertheless aims to make his theatre alive by capturing some of the more inconvenient truths of real life and society in present-day Germany [Boenisch, 2010: 340].

En definitiva, este nuevo realismo se asienta en un mayor acercamiento con el espectador, posibilitando que pueda reconocer en escena la realidad en la que vive y sus códigos de valores, así como busca suscitar su inquietud y promover un cambio social, como fuera el interés de Ibsen en su tiempo.

### 3.- Mezcolanza estética: del simbolismo al hiperrealismo

Si bien el nuevo realismo se concibe como un aspecto determinante dentro de la representación contemporánea del dramaturgo noruego, otra particularidad de las propuestas englobadas en la categoría *Ibsen pop* es la fusión con otras estéticas. Se trata de un hecho que nos distancia de la representación puramente realista de Ibsen y que nos introduce en las estéticas del siglo XXI y la posmodernidad.

En su artículo «‘Unser Ibsen’: Ibsen on the Contemporary German Stage», Marvin Carlson [2004] contrapone la tradición anglosajona y la alemana en lo que a la puesta en escena de las obras de Ibsen se refiere. Mientras que la primera suele abogar por un realismo psicológico, que bebe directamente de Stanislavsky, en los escenarios alemanes el realismo suele aparecer en combinación con otras estéticas.

---

<sup>6</sup> El vídeo promocional puede encontrarse en Schaubüne 2012. Las frases literales que aparecen son: «Jetzt gibt’s krieg in der Stadt»; «Du bist Gewarnt»; «Und was hat das mit mir zu tun?»; «nich so heftig, bitte».



Las producciones dirigidas por Ostermeier incluidas en este estudio confirman la idea de Carlson acerca de las representaciones alemanas, entre las que destacaremos *Un enemigo del pueblo* por el uso de dicha mezcla de estilos. Sin embargo, *El pato salvaje* de Belvoir Street Theatre rompe con el argumento de Carlson ya que, pese a pertenecer a la tradición anglosajona al tratarse de una compañía australiana, la puesta en escena recurre a esta mezcla. Carlson señala que la historia de la puesta en escena de las obras de Ibsen en los escenarios alemanes, especialmente desde la década de los ochenta, ha estado marcada por «complex mixtures of realism and abstraction» [Carlson, 2004: 57], gracias a directores como Frank Castorf, Peter Zadek o Peter Stein. Desde nuestra percepción, esta mezcla de abstracción y realismo se extiende, en los últimos años, a representaciones de Ibsen fuera de las fronteras alemanas; estas estéticas se imbrican con el nuevo realismo en una renovada concepción del dramaturgo noruego, tal y como observamos en propuestas como *El pato salvaje*.

Los propios textos de Ibsen no son puramente realistas, sino que incorporan elementos naturalistas, simbolistas e, incluso, fantásticos, siendo por ello propicios a la mezcla de estilos de la que nos habla Carlson. Las obras más populares, como apunta Richard Hornby [2014: 244], han sido aquellas cuyo argumento es fácilmente identificable con el drama social, como demuestran las numerosas adaptaciones de *Casa de muñecas* o *Un enemigo del pueblo*. No obstante, esta lectura ha ido en detrimento de otras valoraciones estéticas de la obra del dramaturgo. En palabras de Hornby: «Ibsen was primarily an artist, a poet of the theatre, not a pamphleteer, and his disruptive style is closer to that of postmodern playwrights like Beckett, Ionesco, and Stoppard than to nineteenth century “thesis” playwrights» [2014: 248]. Las puestas en escena que aquí analizamos hacen gala de una mezcolanza estética, trascendiendo la lectura de las obras como mero drama social.

La producción australiana de *El pato salvaje* sobrepasa en ocasiones los límites del nuevo realismo del que hablábamos en la sección anterior,



adquiriendo un estilo hiperrealista muy familiar para el espectador del siglo XXI, ya que es el mismo que aparece frecuentemente en las pantallas de televisión en *realities* como *Gran Hermano*. Este hiperrealismo se deja vislumbrar en elementos que abarcan desde la interpretación actoral a la escenografía<sup>7</sup>; siguiendo la concepción del término de Baudrillard [1994], no sólo se difuminan aquí las fronteras entre realidad y simulación, sino que además la simulación aparece como más real que la propia realidad<sup>8</sup>.

En opinión de Elisha Conway, el hiperrealismo teatral funciona de forma análoga a la pintura hiperrealista: «Just as hyperrealism in painting remains recognizable as not actually being a photograph, hyperrealist theatre is not read as actually being television» [2013: 338]. El hiperrealismo de la producción radica precisamente en el uso de elementos que reproducen la imitación de la realidad propia del lenguaje televisivo. Ayudada de micrófonos, la interpretación actoral se configura de una forma naturalista que resulta casi ajena a la escena por asociarse más con medios audiovisuales. Siguiendo la idea de Conway, el espectador reconoce la semejanza con la televisión pero, al mismo tiempo, identifica el espectáculo como teatral.

En *El pato salvaje*, la propia estructura narrativa de la puesta en escena, que utiliza la luz para fragmentar la historia, también recuerda al montaje de uno de estos programas de telerrealidad que, pese a que dicen mostrar la verdad, suelen estar sometidos a un exhaustivo proceso de montaje en el que se selecciona qué y qué no mostrar. Así, durante el primer acto se nos presenta una realidad fragmentada, en la que se suceden escenas breves separadas por oscuros, mientras que el segundo acto se desarrolla sin interrupciones, en lo que podría considerarse un ‘plano secuencia’ teatral.

---

<sup>7</sup> La estética hiperrealista se percibe como una línea imponente en ciertas producciones del siglo XXI. Destacamos propuestas como *Casa de muñecas* (2013), por la directora Carrie Cracknel, en The Duke of York’s theater o *El maestro constructor*, dirigido por Matthew March en The Old Vic de Londres en 2016.

<sup>8</sup> En su artículo «Staging hyperrealism: Tracing the influence of the televisual in Thomas Ostermeier’s *Woyzeck*», Elisha Conway aplica el término de hiperrealismo, entendido según la concepción de Jean Baudrillard y Umberto Eco, a la producción de *Woyzeck* de Thomas Ostermeier (2004).



Entre el segundo y el tercer acto se produce una elipsis que excluye toda referencia al suicidio de Hedvig, quien se creía culpable de la desgracia familiar. El sonido de un disparo mientras Gina y Hjalmar están a punto de reconciliarse al final del segundo acto es la única pista que se da al espectador de la muerte de la pequeña. A todo esto hay que sumarle un elemento naturalista que subraya aún más el hiperrealismo de la producción: un pato real aparece en escena, poniendo cuerpo al símbolo ya planteado en el *El pato salvaje* –ese pato que tras haber vivido en cautividad ya no puede volver al mundo natural– al que alude el título de la obra.

A la base realista de *Un enemigo del pueblo*, marcada por la interpretación actoral, se suman elementos de varios estilos. La propia interpretación, en especial del doctor Stockman, adquiere en ocasiones tintes expresionistas con el objeto de transformar en gesto los sentimientos más violentos de los personajes. El pato que aparecía en *El pato salvaje* tiene su correspondencia aquí en un perro real, el perro de Morten Kul, padrastro de la señora Stockman. Aunque su presencia puede considerarse casi anecdótica, el animal se introduce como un elemento naturalista que sirve para relajar la tensión del público gracias a su espontaneidad. La presencia de animales reales funciona en ambos casos como elemento cómico, sirviendo para relajar la tensión del drama.

Si señalábamos anteriormente en Ostermeier una búsqueda del reconocimiento para suscitar un cambio en el espectador, este hecho se observa especialmente en el acto cuarto de *Un enemigo del pueblo*. En él, los comentarios de Thomas acerca de la sociedad en la que vive y la injusticia del sistema democrático reciben los abucheos de todo el pueblo. La dramaturgia de la Schaubühne (que actualiza el discurso de Thomas para hablar de problemas sociales) es habitualmente acogida con aplausos por el público, que se identifica aquí con el papel del pueblo. Al poco de comenzar el discurso, la producción experimenta un cambio estilístico radical, invitando al espectador a abandonar su rol pasivo. La luz de sala ilumina al público y Thomas se dirige a ellos para preguntarles su opinión sobre lo que



está pasando en el pueblo, o, por ir más lejos, ¿qué piensan de este problema en relación con sus propios problemas como ciudadanos europeos? De este modo, el público identifica los problemas que aparecen en la escena con los de su propia realidad de forma directa, invitándosele a tomar partido y a participar de forma activa.

Este momento puede identificarse con la fórmula teatral que Agustina Aragón [2014] denomina como «teatro relacional», a la que la autora se refiere como un nuevo paradigma teatral en el que la obra produce «relaciones y comportamientos subjetivos y/o políticos» [Aragón, 2014: 195] y que transforma al espectador en coautor del espectáculo<sup>9</sup>. El comienzo del discurso de Thomas Stockman sirve como pretexto para abrir este diálogo al público. Actores y espectadores interaccionan, reflexionando juntos tanto sobre lo que acontece en escena como sobre cualquier otra problemática que los espectadores quieran sacar a la luz. Este momento de teatro relacional, que es imprevisible y que varía de representación en representación, toca su fin cuando el actor que interpreta a Stockman continúa con el discurso que había interrumpido.

Tanto el *El pato salvaje* como *Un enemigo del pueblo* se sitúan en espacios escénicos que son –o devienen con el trascurso de la obra– teatrales o simbólicos. La acción en *El pato salvaje* sucede entre cuatro paredes de cristal a modo de pecera, dentro de la cual aparecen los personajes. Aparte de representar la opresión que estos experimentan, la caja cobra un especial significado simbólico cuando la iluminación hace que se reflejen en ella las caras de los espectadores. Dicha presencia establece un paralelismo más entre la producción y el medio televisivo, acentuando nuestro papel como espectadores-voyeurs. Como tales, observamos la desgracia de la familia Ekdal desde una distancia prudencial, sin que esta nos salpique, pero sin perdernos detalle.

---

<sup>9</sup> No obstante, como la propia autora indica, la denominación de esta categoría de «teatro relacional» ha de hacerse de modo provisional al existir dos carencias: no hay prácticas escénicas que se autodenominen como relacionales y, pese a tratarse de una técnica en alza, no hay aún suficientes estudios teóricos sobre la misma, véase Aragón, 2014: 196.



El espacio escénico también adquiere un valor simbólico en *Un enemigo del pueblo*, continuando así con una tradición estética que entremezcla elementos realistas, teatrales y simbólicos en la puesta de escena de Ibsen, tendencia que Ostermeier ya había utilizado en anteriores producciones como, por ejemplo, en *Nora* [Carlson, 2004: 59-62]. La obra comienza en el salón de los Stockman, representado con unos paneles negros, con mobiliario que recuerda a los productos de Ikea y que podría encontrarse en la casa de cualquier pareja joven, así como algunos muebles dibujados en tiza en las paredes para completar la decoración. La escenografía, que se reconvierte en los distintos lugares donde transcurre la acción (por ejemplo, en la casa de los Stockman, la redacción del periódico o la plaza del pueblo), sirve asimismo de reflejo del desgaste que sufre Thomas. Al finalizar su discurso en la plaza, el pueblo (encarnado ahora por el resto de actores y no por el público) lo ataca verbal y físicamente, lanzándole bolas de pintura. En su intento por sacar a relucir la verdad –que las aguas del balneario eran malignas–, Thomas acaba demacrado y solo, habiendo fracasado por entero en su propósito. Ya en el quinto acto nos encontramos a un Thomas destrozado tanto interior como exteriormente. La pintura que lo cubre a él y a las paredes de su casa se convierte en el símbolo de la desgracia de su familia<sup>10</sup>.

En última instancia, el simbolismo no solo queda representado en la escenografía, sino también en los propios personajes de producciones como *El pato salvaje*. Tal es el caso de Gina, que aparece tumbada en el suelo durante la mayor parte del segundo acto sin que su presencia sea percibida por los demás personajes, haciendo que su dolor, y la idea de si era necesario o no descubrir la verdad después de tantos años, estén siempre presentes. En este acto, los personajes entran en escena, interactúan con

---

<sup>10</sup> Otro ejemplo significativo de puesta en escena donde el espacio escénico cobra un carácter simbólico similar es el de la producción *Un enemigo del pueblo*, dirigida por Miguel del Arco en 2015, donde Thomas aparece en un lodazal en la última parte de la obra, simbolizando la podredumbre de toda la sociedad que desea ocultar los peligros del balneario. Todos quedan manchados por el lodo, todos se ensucian en la victoria del beneficio personal frente al deber social.



otros y desaparecen moviéndose lentamente, marcando así las transiciones y llegando a confundir un poco al espectador hasta que este entra en el juego teatral que se le propone.

Así, percibimos como las representaciones contemporáneas de Ibsen se alejan de un realismo puro y no temen fusionarse con otras estéticas (hiperrealismo, simbolismo, expresionismo, ruptura de la barrera actor/espectador...) y con elementos de suma teatralidad que enriquecen la experiencia artística del espectador.

#### **4.- Cultura pop**

A las actualizaciones anteriormente delimitadas en las diferentes puestas en escena de Ibsen se adhiere una de las claves dentro de nuestra categorización: la aparición de numerosas referencias a la cultura pop. La presencia de la cultura pop en las representaciones de Ibsen no es un fenómeno aislado, sino que dichas referencias son comunes en la puesta en escena de muchos dramaturgos clásicos<sup>11</sup>.

Como ha señalado John Storey [2001: 1-14], el concepto de cultura pop o cultura popular ha sido definido de formas muy diversas a lo largo de los siglos XX y XXI. De todas las definiciones posibles –que abarcan desde su diferenciación con la alta cultura o la cultura tradicional–, tomamos aquí la identificación de cultura pop con la cultura de masas, al inscribirse las referencias que aparecen en las puestas en escena de este estudio dentro de este sistema de producción. La cultura pop se imbrica en las prácticas diarias de sus consumidores, llegando a generar un sentimiento de identificación con los mismos. De este modo, la presencia de la cultura pop en las puestas en escena de Ibsen permite acercar las obras a un nuevo

---

<sup>11</sup> Sin ir más lejos, las referencias a la cultura pop en la representación de las obras de William Shakespeare, cuya actualización comparábamos al inicio con la de Ibsen, tiene tal relevancia que se han llevado a cabo estudios centrados en la misma. Véase, por ejemplo, Lanier 2002 o Purcell 2009.



espectador, presumiblemente más joven, y genera nuevas intertextualidades y símbolos que revitalizan los planteamientos de los textos.

Así ocurre con Nora en las dos versiones aquí tratadas, tanto la de la Schaubühne como Bramant Teatre. En el texto de Ibsen, su protagonista viste un traje de marinera napolitana y ha preparado el baile de La Tarantella (que no se observa a vista de público) para contentar a los invitados en una fiesta de disfraces. En las producciones de nuestro corpus, encontramos una reinención del disfraz que genera una resemantización sobre este atuendo. En la propuesta de Ostermeier será el de la heroína de videojuegos Lara Croft, cargada de erotismo, pero también vengativa y autosuficiente. Su baile frenético a ritmo de hard-rock proveniente de la videoconsola, que ahora sí tiene lugar frente al público, mucho distará de la tradicional danza. En el caso de la propuesta de Bramant Teatre, nos encontramos a una Nora disfrazada de Beatrix Kiddo, la protagonista de *Kill Bill*, película de Quentin Tarantino, con su afamado traje amarillo; se trata de un personaje destacable también por su erotismo y carácter vengativo. Ambos personajes, Lara Croft y Beatrix Kiddo, generan nuevos intertextos y significados para un espectador contemporáneo, estableciendo paralelismos entre ellas –mujeres de acción– y la protagonista ibseniana, quien finalmente tomará las riendas de su vida<sup>12</sup>.

Además de estas significativas caracterizaciones, hallamos otras referencias que profundizan en la contextualización de la escena, como el juego de los hijos de Nora en la producción de la Schaubühne con pistolas láser de *Star Wars*. De la misma forma, en la descrita escenografía de *Un enemigo del pueblo*, en una de las paredes negras del primer acto podemos leer con tiza el nombre de videojuegos como *Call of Duty*.

---

<sup>12</sup> En *Nora 1959*, producción de La Zona Kubik de 2015, se reinventa también *Casa de muñecas* gracias a la inclusión de referencias a la cultura popular. En esta puesta en escena, la radio de la España de los años 50, con su música y radionovelas, juegan un papel fundamental. No obstante, la producción no se vale de la cultura popular para acercar la obra al espectador actual, como las analizadas en nuestro corpus, sino que, en este caso, sirve para contextualizar la acción en los años 50.



A ello se unen las destacadas referencias musicales. En el caso de *Nora*, sobresale la relatada secuencia final, con una protagonista abatida ante la puerta, tras el asesinato de su marido, mientras sube el volumen de la canción «I don't love you any more» de Real Friends.

También *Un enemigo del pueblo* presenta numerosos ejemplos de esta tendencia en relación a la música pop. El grupo de amigos formado por el Dr. Stockmann, Hovstad, Alaksen y Katherina se reúnen para ensayar con su grupo. Las tendencias pop e indie protagonizarán diversas escenas, al ritmo de «Crazy» de Gnarlz Barkley, «The Pact (I'll be Your Fever)» de The Villagers o David Bowie, entre otros. Los personajes tocarán instrumentos en directo o se jugará, como en la escena que tiene lugar en las oficinas del periódico que abre el segundo acto, con un personaje escuchando música con sus cascos, focalizando al espectador en el mismo.

*Peer Gynt*, con la dirección de Irina Brook para el Théâtre National de Nice (2014), será el ejemplo más significativo en lo referente a alusiones a la cultura pop. El personaje de Ibsen se convierte aquí en un cantante de éxito tras haberse marchado de su pequeña ciudad noruega, transformándose en un alter ego de Iggy Pop. La influencia del cantante, quien ha participado también en la producción, se deja notar no solo en la presencia de su música, que se interpreta en directo, sino también en el aspecto físico del actor en el papel protagonista. La puesta en escena de Brook narra el ascenso y caída de ese Peer Gynt ahora estrella del rock, quien al final de su vida aprende que la fama y el dinero no dan la felicidad.

Ante la imposibilidad de conseguir una traducción con el mismo efecto poético que el original, el texto de Ibsen sirve de inspiración para una serie de poemas que Sam Shepard escribe para ser interpretados por este nuevo Peer. Irina Brook construye un universo de locura y festividad en el que los troles de Ibsen se transforman en criaturas salidas de un cabaret extravagante, mientras los actores-músicos llenan el ambiente de notas que



acompañan la práctica totalidad de las escenas<sup>13</sup>. La atmósfera festiva hace que la producción recuerde al musical hollywoodiense *Moulin Rouge*. Si algo define esta puesta en escena es, sin duda, la colaboración de los artistas que participan en la misma: Shepard, Iggy Pop y los actores-músicos saben conjugar todas las piezas para revestir *Peer Gynt* de un tono de actualidad.

Así, la nueva estética de *Ibsen pop* focaliza su interés en la identificación del público con los personajes de Ibsen en nuestro tiempo, gracias a la contextualización, el intertexto y el nuevo diálogo con elementos pertenecientes a la cultura pop. Como recoge Peter Boenisch, en palabras de Robin Detje satirizando la propuesta de *Hedda Gabler* de Ostermeier:

Hedda Gabler in an Adidas tracksuit is like us, the artists, and we artists are like her, our generation, whose music we play to make the point and to celebrate Communion. We all belong together, and we are good, and we will medicate Ibsen until there is nothing foreign about him, and he belongs entirely to us and dances to the music on our own iPods [Boenisch, 2006: 53-4].

El teatro de Ibsen confrontaba al público burgués de finales del siglo XIX con problemas en los que podían verse identificados. Tanto es así que, en la década de 1880, *Casa de muñecas* se convertiría en una sensación en las conversaciones de salón de la burguesía, llevando a algunos miembros de la alta sociedad a incluir en sus invitaciones a reuniones o fiestas la petición de no hablar de dicha obra [Fischer-Litche, 2002: 247].

El revuelo causado por *Casa de muñecas* a finales del siglo XIX se incrementaba por la coincidencia de clase entre los personajes y el público —ambos pertenecientes a la burguesía, lo cual acercaba los problemas planteados en las obras a los espectadores—. De la misma forma, esta Hedda en chándal de Adidas de la que nos habla Detje, el matrimonio Stockmann

---

<sup>13</sup> El ambiente festivo y el protagonismo adquirido por lo musical en la propuesta de Irina Brook nos recuerda al montaje de *Peer Gynt* dirigido por Robert Wilson en 2005 para el Det Norske Teatret de Oslo; en él, música y danza se enlazaban en la puesta en escena.



tocando en casa con sus amigos, o incluso este Peer Gynt transformado en estrella del rock, se presentan como personajes cercanos al espectador actual. Hacer que Ibsen baile al son de la música en nuestros iPods conlleva una popularización de los personajes, quienes pasan de burgueses del siglo XIX a clase media-alta del XXI.

A través de la aparición de elementos de la cultura popular, espectador y texto se sitúan de nuevo ante un mismo código, compartiendo un lenguaje y contexto cultural común y logrando acrecentar el efecto de mimesis aristotélico. Henrik Ibsen compartía con los espectadores contemporáneos a él unas mismas coordenadas espaciotemporales. De la misma forma, los directores de escena actuales buscan hacer partícipes de esa experiencia a su público, generando la cercanía necesaria en la identificación con el conflicto planteado.

## 5.- Conclusión

Las producciones analizadas comparten la visión de Ibsen como nuestro contemporáneo, encontrando motivaciones similares para llevar a escena sus obras y acercarlas a nuestro tiempo. Estas puestas en escena confirman la vigencia de los problemas planteados en los textos de Ibsen pero, a su vez, suponen una reinención, superponiendo otras problemáticas de actualidad a las planteadas por el dramaturgo.

La categoría *Ibsen pop*, bajo la que englobamos las puestas en escena de nuestro corpus, apunta precisamente a esta renovación. El análisis de esta categoría a través de sus tres características principales (el nuevo realismo, la mezcla de estilos y las referencias a la cultura pop) nos permite comprender el funcionamiento de dicha transformación.

En primer lugar, la concepción de un nuevo realismo supone una actualización tanto estética como temática de las puestas en escena. La misma afecta a aspectos tan diversos como el vestuario, la escenografía o la propia contextualización geográfica y temporal de las obras, además de la ya mencionada introducción de nuevas problemáticas.



La mezcla de estilos permite que simbolismo, hiperrealismo, expresionismo, o incluso nuevas fórmulas escénicas como el teatro relacional, se imbriquen con el nuevo realismo, haciéndose notar en elementos que abarcan desde la interpretación de los actores hasta la propia relación entre el escenario y el público. Esta conjugación de estéticas ayuda, además, a traspasar la equívoca concepción que interpreta las obras más populares de Ibsen como dramas puramente realistas, poniendo de relieve la mezcla de estilos ya patente en los textos.

Las constantes referencias a la cultura pop en la música, vestuario, o la propia reinención de los personajes ayudan a acrecentar la identificación de la acción en escena con la realidad del espectador. Es esta reinención de Ibsen para la escena actual, este *Ibsen pop*, la que posibilita que Nora aparezca en el escenario no con el traje de marinera que nos sugiere Ibsen, el cual presenta una vaga significación para el espectador del siglo XXI, sino ataviada como Beatrix Kiddo o Lara Croft.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN PIVIDAL, Agustina, «La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional» en, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2014, núm. 10, 165-204.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor (trad.), Michigan, University of Michigan Press, 1994.
- BOENISCH, Peter, «Mission neo(n)realism and a theater of actors and author» en María M. Delgado y Dan Rebellato (eds.), *Contemporary European theater directors*, New York, Routledge, 2010, 339-362.
- BORGES, Jorge Luis, «Prólogo» en Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Hedda Gabler*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985, 9-10.



- CARLSON, Marvin «‘Unser Ibsen’: Ibsen on the Contemporary German Stage» en, *Ibsen Studies*, 2004, vol. 4, núm. 1, 55-69.
- CONWAY, Elisha, «Staging hyperrealism: Tracing the influence of the televisual in Thomas Ostermeier’s *Woyzeck*» en, *Scene*, 2013, vol. 1, núm. 3, <doi: 10.1386/scene.1.3.331\_1>, [consultado el 22-01-2016], 331–342.
- DELGADO, María M. y Dan Rebellato (eds.), *Contemporary European Theater Directors*, New York, Routledge, 2010.
- DUBATTI, Jorge, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- ESSLIN, Martin, «Introducción» en Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Katarzyna Olszewska Sonnenberg, y Sergio Trigán (trad.), Barcelona, Alba, 2007, 17-25.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Barbara Gronau y Christel Weiler, *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, Londres, Routledge, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *History of European Drama and Theatre*, Jo Riley (trad.), Londres, Taylor and Francis, 2002.
- GALLAGHER-ROSS, Jacob, «Ibsen our contemporary: contemporary directors on the playwright’s centenary» en *Theater*, 2007, vol. 37, núm. 3, 87-115.
- HORNBY, Richard «Ibsen Our Contemporary» en, *New Theatre Quarterly*, 2014, núm. 30, <doi:10.1017/S0266464X14000487>, [consultado el 23-09-2015], 243-248.
- JÖRDER, Gerhard, *Ostermeier. Backstage*, Laurent Muhleisen y Frank Weigand (trad.), Paris, L’Acreche, 2015.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Katarzyna Olszewska Sonnenberg, y Sergio Trigán (trad.), Barcelona, Alba, 2007.
- LANIER, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MOI, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.



- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ORDÓÑEZ, Marcos, «Nora Gets His Gun» en, *El país*, edición digital, 2005, 22 de enero, <[http://elpais.com/diario/2005/01/22/babelia/1106352379\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/01/22/babelia/1106352379_850215.html)>, [consultado el 03-09-2015].
- OSTEMEIER, Thomas, «Reading and Staying Ibsen» en, *Ibsen Studies*, 2010, vol. 10, núm. 2, 68-74.
- OSTERMEIER, Thomas and Peter M Boenisch, «“The More Political We Are, the Better We Sell”: A Conversation about the Political Potential of Directing Classical Drama and the Nasty Traps of Today’s Cultural Industry» en, *Performance Paradigm*, 2014, núm. 10, 17-27.
- PURCELL, Stephen, *Popular Shakespeare: Simulation and Subversion on the Modern Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- SCHAUBÜHNE, «Ein Volksfeind. Trailer der Schaubühne Berlin», Youtube, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=drm5AQ3CQN8>>, [consultado el 25-03-2016]
- SCHAUBÜNE, *Der Auftrag*, 2000, <<http://www.schaubuehne.de/uploads/Der-Auftrag.pdf>>, [consultado el 03-02-2016].
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, tercera edición, Essex, Pearson Prentice Hall, 2001.

## **Desmitificaciones de lo trágico en las *Antígonas* de la Transición**

Fanny Blin  
*Université Bordeaux Montaigne*  
[fanny.blin@live.fr](mailto:fanny.blin@live.fr)

### **Palabras clave:**

Antígona. Tragedia. Desmitificación. Transición española.

### **Resumen:**

Numerosos dramaturgos recurrieron a Antígona, figura mítica de la resistencia durante la dictadura franquista. Si parece evidente el sentido de la reescritura de semejante mito en tiempos críticos, las versiones publicadas durante la Transición merecen un análisis que ponga de realce los dispositivos que dismantlan el género trágico. Se podría pensar que la crisis ideológica -propia de la Transición y de la posmodernidad- recae sobre lo trágico, desvirtuándolo con una estética grotesca. En realidad, la desmitificación es uno de los remedios al silencio impuesto, y el dismantlamiento de la estructura trágica revela el sentido trágico del hito que constituye ese período histórico, que se refleja en el espejo del mito. La crisis favoreció, pues, el resurgir de una estructura mítica y trágica, como marco para decir lo indecible.

---

## **Demystifications of the tragic in the Spanish Transition *Antigones***

### **Key Words:**

Antigone. Tragedy. Demythologization. Spanish Transition.

### **Abstract:**

After the Spanish Civil war, playwrights reflected the historical strife in their productions, as theatre could express such a crisis, thanks to the identification phenomenon that is inherent in tragedy. In particular, the figure of Antigone has haunted the Spanish stage, through more than twenty contemporary versions of Sophocles' play during the Franco era and the transition to democracy. These plays emerge within such a troubled history as a way to speak despite the imposed silence. The grotesque rewriting of this tragedy reveals a real 'deconstruction' of the myth, which matches with the disenchantment that prevailed in those critical times, but

also some kind of purification process. In the end, these *Antigones* remain tragic, because they represent a postmodern vision of such a deceptive period as Transition to democracy.

---

Cada relato de índole mitológica en la literatura contemporánea se plasma en una tensión entre la cultura de origen del mito y el contexto de recepción que lo reinterpreta. Siempre esquivo, pues no se refiere a ningún texto fundador indiscutible, un mito se caracteriza por la universalidad de su vigencia. Esta es lo que origina su eco permanente, fomentado por las coincidencias de la historia con sus grandes temas. Los mitos viajaron en el tiempo mediante el vehículo de las tragedias. Para metaforizar el franquismo y la Transición, los dramaturgos españoles disponían de una tragedia mítica idónea: la de Antígona. Empieza por la lucha fratricida entre Polinices y Etéocles, y acaba con la trágica muerte de su hermana. En efecto, Antígona se suicida tras haberse opuesto a la decisión del tirano, cuya intención era borrar las huellas de Polinices, el ‘traidor’. Por lo tanto, su historia se puede reducir a los mitemas<sup>1</sup> relativos a su rebelión ante la tiranía y a su lucha por la memoria de los vencidos. Así pues, semejante esquema no podía sino recordar los acontecimientos de la posguerra. Este mito quedó como canon trágico, a partir de una de las mayores piezas griegas: la *Antígona* de Sófocles. Suscitó múltiples reescrituras, creando un fenómeno que culminó durante los años 1970-1980, cuando se liberalizaron las condiciones de producción teatral. El objetivo de esta reflexión es demostrar cómo las ‘*Antígonas* de la Transición’ reflejan el desencanto propio de la época, mediante el dismantelamiento trágico de una obra sumamente conocida y vinculada a la lucha antifranquista. Se expondrán las mutaciones sufridas por la tragedia, que acompañan las diferentes estrategias de desmitificación. Por una parte, las reescrituras de José Martín Elizondo, Carlos De la Rica, Agustín García Calvo y Luis Riaza descomponen los elementos trágicos

---

<sup>1</sup> Según el concepto descrito por Claude Lévi-Strauss en «La Structure des Mythes», chapitre XI, *Anthropologie structurale*, París: Plon, 1958.



para caricaturar el proceso de la Transición mediante un tratamiento grotesco de la rebelión. Por otra, las obras de los autores gallegos María Xosé Queizán, Xosé María Rodríguez Pampín y Manuel Lourenzo van por el mismo camino, además de introducir unas reivindicaciones contemporáneas. Se puede observar cierta carnavalización de la tragedia, cuyos héroes desfilan sin poder alterar el curso de su destino: el *fatum* trágico se convierte pues en fatalidad existencial. ¿En qué radica lo trágico? ¿Cuáles son los elementos necesarios para poder cualificar esas obras de tragedias? La pregunta de su clasificación genérica pide un estudio de la estructura, de la tonalidad y del tratamiento de los personajes. Así se revelan las modalidades del desmantelamiento trágico mediante el uso de lo grotesco.

### **Lo trágico a partir de una tragedia desmitificada**

Si bien se recupera su significado antiguo al reescribir una tragedia, esa reescritura también va a depender de lo que una época proyecta en este, cobrando así un sentido nuevo en función del contexto que le es contemporáneo. La crítica Diana Lefter [2008: 86] afirma por ejemplo que en Francia, la reescritura de Jean Cocteau del mito de Antígona en 1922 consiste en destacar la dimensión anarquista de su acción. Pasará igual con la obra desmitificadora de Jean Anouilh veinte años más tarde: destacar la rebeldía corresponde a lo que los dramaturgos franceses les interesa en un momento determinado. En la dramaturgia de la Transición abundan las reescrituras de tragedias inspiradas en mitos antiguos -tanto más solicitados cuanto que se trata de un período turbio- para encontrarle un sentido a la crisis ideológica vivida. Así, los críticos subrayaron el hecho de que surgieran nuevamente muchos mitos griegos en el teatro de los años 70 y 80. Hasta para definir el período histórico se solía decir: «Esto fue Troya», «Ha sido una Odisea», según apunta Maria-Josep Ragué i Arias [1992: 17]. Semejantes expresiones enfatizaban el carácter trágico de la interpretación histórica, lo que se reflejó en las producciones dramatúrgicas. En efecto, el



teatro constituía el espacio ideal para que revivieran los fantasmas míticos de Polinices, Antígona y Creón, cuyas trayectorias se parecían a figuras históricas o a íconos de la época. El fenómeno ya se había iniciado desde la posguerra, pues más de veinte dramaturgos<sup>2</sup> escribieron su propia versión de la tragedia de Sófocles entre 1936 y 1986, lo que no es nada anodino<sup>3</sup>. Ahora bien, ¿qué significa la obra *Antígona* en el siglo XX? Charles Delattre [2000: §10] afirma: «Comme la tradition, le matériau mythique est une invention du présent, qui lui donne des atours archaïques et qui vise non à construire le passé, mais à se justifier comme présent.»<sup>4</sup> Si la crisis histórica acarrea ese recurso a la tragedia, también podría recaer sobre ésta, desvirtuándola. Pero más bien parece que la crisis ataña a la expresión misma: la estructura trágica permite organizar el pensamiento y simplemente hablar de lo que pasó, a pesar del silencio impuesto. En esto radica la nueva manera con la que emerge lo trágico: una vía para expresar la decepción en cuanto al desenlace del posfranquismo, que destruye y burla sus propios códigos (los de la tragedia tradicional).

Para ilustrarlo es interesante notar cómo los dramaturgos jugaron con los subtítulos de sus *Antígonas*. Con el fin de parodiar la inclusión tradicional de un subtítulo definitorio, como «tragedia en tres actos», introducen otras modalidades que ponen de relieve la modificación genérica: por ejemplo, Agustín García Calvo subtitula su pieza «*Tragicomedia musical*», así como Manuel Lourenzo que le da el título de: «*Traxicomedia...*». Luis Riaza llama la suya «*Mazurka, Epílogo*», mientras otros habían convertido la tragedia en «*crónica*», «*poema*» o «*misterio*».

---

<sup>2</sup> Los cuales nunca se han listado íntegramente, ni siquiera en la muy completa obra de Bañuls Oller y Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008.

<sup>3</sup> Su presencia «irradia» el siglo, según la terminología de la que se vale Pierre Brunel para definir el funcionamiento el mito en la literatura del siglo XX en *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

<sup>4</sup> «Como la tradición, el material mítico es una invención del presente, que le proporciona apariencias arcaicas y que no intenta construir el pasado, sino justificarse como presente.» (Traducción nuestra).



Como símbolo de la resistencia, Antígona interesa prioritariamente a opositores al Régimen. Por eso parece que el mito funcione como un remedio a la crisis literaria: resolvería la dificultad de ‘decir’ la guerra y la dictadura. Al analizar las obras, queda claro que la adaptación en sí supone una desmitificación de los episodios emblemáticos, pero que esto no afecta siempre el carácter trágico de las piezas. Más precisamente, sí tiene un impacto (ya no se trata de una ‘tragedia’) pero no pone en tela de juicio lo trágico. Es más: en la mayoría de los casos, el tratamiento de los grandes conflictos, del lenguaje y de las metáforas desembocan en la composición de obras que, si no son tragedias, siguen transmitiendo el sentido trágico del recorrido de la heroína. Las ‘Antígonas’ del siglo XX son unas feministas, unas activistas que luchan, pero otras veces son unas cobardes... Ocurre lo mismo con lo trágico que con el mito: el proceso desmitificador sí estropea el mito, desdibujando sus contornos, pero creo que es –precisamente- lo que permite que el mito perdure. Si consideramos el contexto de escritura de las *Antígonas* modernas, resulta que todas se inscriben en una lógica histórica de lucha ideológica, desde la Guerra civil hasta la Transición democrática. Los artistas que se valieron de la voz de la heroína crearon un diálogo mediante las recomposiciones del hipotexto de Sófocles, para expresar una concepción nueva de la historia, desde una visión trágica<sup>5</sup> hacia una visión desencantada<sup>6</sup>.

Es interesante ver cuáles son los elementos fundamentales para que el público reconozca la tragedia, porque los dramaturgos actualizan el espacio y el tiempo, cambiando a veces el género, el tono. Lo que nos importa determinar aquí es si, en semejantes condiciones, sigue siendo una tragedia. ¿Qué es lo que queda de la *Antígona* mítica en los textos del siglo XX? Para definirlo, referiremos al ya señalado concepto de mitema [Lévi-Strauss, 1958], que determina una eventual estructura permanente del mito<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Esta visión trágica incluye nociones claves como la de destino y la de libertad.

<sup>6</sup> En la que ya no intervienen las nociones de determinismo ni de libertad, pues todo aparece absurdo.

<sup>7</sup> Según la definición de Lévi-Strauss [1958] y la reflexión desarrollada por Patrick Hubner.



y por lo tanto de la historia trágica. El mito no resiste del todo a la desmitificación inherente a la reescritura contemporánea. Sus mutaciones, entonces, son huellas de la tragedia de la época: ésta consiste en la explosión de los marcos ideológicos. Precisamente, la deconstrucción y la libertad de reescritura explican que las tragedias (en su nueva forma) perduren en la crisis contemporánea. Primero, gracias a su capacidad de adaptación y su universalidad. Por su flexibilidad, el material mítico que los escritores someten a su vivencia turbada consigue superar la crisis de expresión, porque éstos supieron descomponer el mito para corresponder a su época. La crisis favoreció pues el resurgir del clásico *Antígona* como marco para decir lo indecible. Pero también modificó las modalidades de expresión y de escritura, como se observará a continuación.

### **Tragedia de la inaudibilidad de la voz de Antígona, silenciada**

Para explicar la omnipresencia de figuras míticas que proceden de las grandes tragedias griegas, se suele poner de realce varios factores explicativos. Primero cabe subrayar que los mitos siempre han funcionado como una pantalla de proyección de las inquietudes contemporáneas y como claves de comprensión de las crisis sociales. De hecho, la Transición constituye un período crítico interesante en cuanto a la presencia de íconos y de una tonalidad trágica en las producciones literarias. Por una parte, se recurre a la figura trágico-mítica de Antígona para representar la oposición ideológica y la rebelión frente a las derivas del autoritarismo (encarnado en Creón). Por otra, aparecen mitos nuevos, propios de los conflictos contemporáneos: cada bando forjó sus mitos, héroes, mártires, con una dimensión sagrada. En épocas de censura de la literatura, el mito ofrecía la posibilidad de publicar obras que transmiten un discurso crítico u alternativo, para decir de manera indirecta lo que no se podía asumir directamente. La tragedia funcionaba pues como máscara. Al final del franquismo, se puso más el acento en la lucha de Antígona por la libertad de expresión y por la justicia. Las reivindicaciones democráticas se plasman en



la tragedia, gracias a la heroína griega que les presta su voz. También cabe subrayar que durante la Transición, no se han recuperado del todo las *Antígonas* escritas durante la dictadura, como si perdurara la censura que éstas denunciaban. Además, la realidad refleja la problemática trágica de la obra, pues existe un desfase innegable entre la multitud de análisis de las *Antígonas* escritas en francés, alemán e inglés; y el silencio que ha reinado –hasta hace muy poco– sobre el tema en España. Cabe notar que esto sucede tanto en la investigación como en la programación, porque hubo que esperar hasta septiembre de 2014 para que se representara *La sangre de Antígona* de José Bergamín en un teatro público de España<sup>8</sup>. Las versiones de la Transición suponen una ruptura con lo que se había hecho hasta la fecha con esta tragedia de Sófocles. De hecho, durante la dictadura solía cobrar una importancia fundamental la forma canónica de tragedia. En algún caso –como en la obra de José María Pemán– hasta sirvió para equiparar guerra y tragedia. Semejante comparación se inscribe en el marco del ideario franquista: en efecto, esta ‘versión franquista’ de *Antígona* se destaca de las demás. Pemán pretendió escribir un texto fiel a la tragedia de Sófocles (aunque añadió el subtítulo de « rescritura muy libre ») cuando en realidad iba a contracorriente del sentido original. La obra justifica la autoridad del Régimen y alaba la labor de ‘pacificación’ de Francisco Franco<sup>9</sup>. A propósito de esta obra, declaró Verónica Azcue:

La tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobra sentido dentro del marco ideológico del régimen de Franco. Pemán elevaba los recientes acontecimientos al rango universal de tragedia, equiparando la Guerra Civil española con los hechos heroicos de la época clásica. [Verónica Azcue, 2009: 35]

---

<sup>8</sup> La Compañía Nacional de Teatro representó *La Sangre de Antígona* de José Bergamín, con dirección de Ignacio García, en el Teatro María Guerrero de Madrid, durante el festival «Una mirada al mundo» organizado por el Centro Dramático Nacional, los 12, 13 y 14 de septiembre de 2014.

<sup>9</sup> Pues el personaje de Creón no es más, como en la inmensa mayoría de las reescrituras contemporáneas, que un avatar de Franco.



En la versión de Pemán, el *fatum* también queda invertido: su sentido se vuelve casi ‘positivo’. La predeterminación equivale a cumplir con la voluntad divina, y entonces, es justo. Por ejemplo, un soldado declara que la victoria fue posible «porque la querían los dioses». La acción pone de relieve la alegría de la victoria, celebrada por el pueblo, así que domina un tono de celebración. En cambio, Pemán no dedica muchas páginas a la representación de la contienda misma. Esconde lo que perjudica al poder y pone de realce lo glorioso. Se trata pues de un típico ejemplo de manipulación del mito, que desemboca en cierto grado de desmitificación pues la sustancia del mensaje mítico resulta ‘desviada’, e incluso invertida.

Otro ejemplo de inversión se puede observar –aunque con modalidades muy distintas– en la obra de Romà Comamala. El personaje de Tiresias, representante de la jerarquía eclesiástica, acaba desdiciendo y destruyendo todos los elementos del credo cristiano. En efecto, afirma que no hay vida después de la muerte «els mots ja són ben morts», y que los rituales funerarios son «meres supersticions les més de les vegades de la gent ignorant» [Comamala i Valls, 1986: 126]. Hasta aconseja a Antígona que aprende a no escuchar las voces de los muertos: «perjudica escoltar aquestes veus (...) cal aprendre a fer el sord» [Comamala i Valls, 1986: 127]. Semejantes fragmentos ponen de evidencia el hecho de que Romà Comamala haya escrito una in-versión del mito original, en la que Tiresias enseña a la heroína a ignorar los difuntos.

### **Técnicas de distanciamiento: mutilaciones de la tragedia**

Distanciarse de la tragedia a menudo supone una desmitificación del esquema o de la propia ‘historia’, mediante unos cambios radicales que alteran los propios mitemas. En ese caso no se trata solamente de modificar el contexto temporal y espacial, ni de una mera trivialización de los motivos. En efecto, unos críticos hablan de ‘mutilaciones del mito’: esto implica varios dispositivos, desde la supresión o la fusión de algunos personajes hasta la eliminación de ciertos episodios. Esos cambios, así como



los recortes textuales y esas libertades, generan una crisis del mito que recae en el registro trágico. Por ejemplo Domingo Miras [1983: 248] escribe, en su prólogo a *¡Antígona...cerda!* de Luis Riaza: «La demolición del mito empieza por la propia Tebas.» El autor quiere dar a ver lo absurdo de la matanza de los hermanos. Pero va más allá: decide invertir el drama y crea una Antígona sometida a su marido. La libertad que suele caracterizarla ha desaparecido. Como subraya Verónica Azcue, «la adaptación toma como punto de partida el conflicto central de la tragedia griega pero desemboca en la subversión total de su sentido.» [2009: 42]. Esta obra representa una cena, en la que sirven a Antígona un plato que contiene cadáver de Polinices, simbolizado por un pollo. Luis Riaza crea así una verdadera parodia de la tragedia, mediante la inversión de los valores que suele encarnar la figura mítica: rebeldía y autonomía. Aquí la vemos sumisa, burguesa y conformista: «Antígona es domesticada y desmitificada en esta versión.» [Miras, 1983: 250].

### **Decepcionante Antígona**

El autor gallego Rodríguez Pampín también deconstruye el marco mítico, supuestamente intocable, al proponer en su obra *Creón... Creón* [1975] una versión radicalmente diferente de los episodios más relevantes de la tragedia sofoclea. En vez del momento en el que la rebelde Antígona tendría que oponerse al tirano, compone una escena de suplicación, en la que ella parece una niña ante su tío Creón. La desmitificación se basa entonces en un proceso de infantilización de la heroína, quien se porta como una niña consentida. Semejante escenificación llega a su máximo cuando su tío la invita a sentarse en su regazo «como en los viejos tiempos», como para recordarle que es solo una joven sin autonomía. En esta escena Antígona pide permiso para ir al cementerio y poner flores en la tumba de su hermano.



ANTÍGONA.— (*Quedándose na porta*). ¡Meu tío! Podo...  
 CREÓN.— ¡Ah! Érela tí, miña pequena Antígona... Ven. Adiante.  
 Achégate máis. (*Antígona achégase despaciño. Creón cinguea co brazo*). Sentate nos meus xionllos coma noutro tempo. (*Séntase*).  
 Así, tí sempre alumeando a casa co teu sorriso.  
 [...]  
 ANTÍGONA.— Si me deixaras...  
 CREÓN.— ¿Cál é o antoxo agora da mina anduriña?  
 ANTÍGONA.— Ir a tumba de Polinice pra deixarlle unha frol.

Por supuesto, el hecho de solicitar permiso constituye lo contrario de lo que suele hacer la heroína mítica, conocida por su desobediencia absoluta. En este caso, el dramaturgo juega con el hecho de que el espectador espere algo y al final... pasa lo contrario. Rodríguez Pampín sorprende al público para que Antígona decepcione, para que sea evidente el contraste entre la imagen de rebelde y la actitud de sumisión que evidencia. En esto radica la desmitificación: empieza por la decepción creada. Cuando Antígona tendría que ser un modelo, aparece débil y carece de valor para enfrentarse con el representante del poder. Creón también queda desmitificado, pues desaparecen los elementos que solían caracterizar a este personaje que introduce el castigo trágico: no prohíbe, no grita, no le guía el *hybris* constitutivo de la tragedia... sino que solo comenta —con un tono ligero— que le parece inútil preocuparse por los muertos. Lo considera una pérdida de tiempo, pero no introduce los argumentos tópicos de la tragedia. Esa reescritura moderna ha eliminado el mitema del enfrentamiento, que es lo que desata el mecanismo trágico. Sin embargo esa escena de la obra de Rodríguez Pampín aborda el tema de la memoria del conflicto a través de la relación que tienen los personajes con sus muertos. La puesta en escena de una política del olvido por parte del poder constituye una crítica de la tragedia histórica vivida durante la Transición hacia la democracia. La decepción y el sentimiento de traición experimentado por muchos artistas les conduce —como en el caso del dramaturgo gallego— a metaforizar el desencanto mediante una tragedia que iba a poner de relieve el carácter grave de la ‘desmemoria’. En esta pieza satírica, el autor introduce una



crítica de la manipulación del Régimen franquista en cuanto a la memoria de la Guerra civil. Se alude indirectamente a lo que se puede designar como una estrategia de amnesia. Cabe señalar que el resurgimiento de los mitos antiguos en esa época iba parejo con la creación de mitos políticos contemporáneos, los cuales alimentaban los discursos oficiales sobre la historia, en particular alrededor de la noción de paz, muy importante en *Creón... Creón*. Por lo tanto, parece que durante los años 1970 los autores antifranquistas atacaron a los mitos de la propaganda oficial gracias a las reescrituras de tragedias y mitos antiguos como *Antígona*. El proceso de desmitificación de la estructura ponía en tela de juicio las grandes verdades de la tragedia, y por eso también afectaba a los mitos del poder. Así, Rodríguez Pampín juega con los dobles sentidos y la ironía. Además, suscita la desilusión del público: para lograrlo se vale del conocimiento que ese tiene de la tragedia sofoclea, pues en su obra todo ocurre al revés. Cuando ya anticipamos la desobediencia de Antígona, interviene el personaje del Narrador. Este se dirige directamente al público, para crear una complicidad basada en la deconstrucción del esquema trágico:

NARRADOR: De seguro que todos vos estaredes vendo a Antígona, aproveitando a escuridade e o pouco trafico da noite, correr deica o cementerio e deixar unha frol na campa de Polinice. Pois non. Antigona durme coma todos, os que poden dormir, claro. Non pensedes que a súa arela é cumprir sinxelamente un vello rito, non, seríamos inxustos con Antígona si así cavilásemos.<sup>10</sup> [Rodríguez Pampín, 1975: 480-481].

Este fragmento muestra cómo el propio símbolo, la propia encarnación de la resistencia resulta caricaturizada. El autor le ‘niega’ su acción característica, es decir, sepultar a su hermano. Rodríguez Pampín se aleja cuanto es posible de lo que el imaginario colectivo recuerda de la tragedia. Desmitifica tanto al tirano, que aparece tierno en el papel del tío

<sup>10</sup> « Seguramente, todos estaréis viendo a Antígona, aprovechando la oscuridad y la calma de la noche, correr hacia el cementerio y dejar una flor en la tumba de Polinices. Pues no. Antígona duerme como todos. No penséis que ella desee cumplir con un rito antiguo. » (Traducción del autor.) José María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón...*, Grial, nº50, 1975.



comprensivo, como a Antígona, a la que representa como una persona pueril y dócil. En esta perspectiva, va más allá de la reescritura de la tragedia, casi la descompone totalmente para crear un contrapunto opuesto, truncando todas las esperanzas del público. Esto refleja la decepción de los opositores al régimen en cuanto al proceso de transición política, al colocar al espectador en la posición de lucidez respecto a la cobardía de Antígona. La transforma en antiheroína, con un verdadero dismantelamiento de los símbolos de la rebelión. El objetivo de la supresión del registro trágico refleja los debates contemporáneos sobre el sentido del período dictatorial, y sobre la memoria del conflicto civil. Si el contexto reactiva la presencia de Antígona en las producciones teatrales, este texto nos permite constatar que no es una mera reaparición, sino que la crisis política acarrea una crisis mítica.

### **Liquidación de lo trágico como medio de desmitificación**

Lo que caracteriza esas reescrituras es la libertad para alejarse de los códigos del género trágico, mediante un tratamiento distanciado (a veces grotesco) de los elementos míticos. Sin embargo cabe recordar que hasta una versión paródica de *Antígona* refiere a las precedentes versiones y constituye cierta forma de homenaje, como lo apunta Antonio Buero Vallejo: «La destrucción de un mito solo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito..., lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea.» [Buero Vallejo, 1952: 355]. Carlos De la Rica, por ejemplo, introduce un debate acerca del mito, dentro del propio texto, mediante la voz de personajes que son reflejos de las figuras del autor y del director de escena. En la abismación, dialogan así:

DIRECTOR - No me explico ese afán tuyo de cambiar formas y darle otro frente a lo que es inamovible.

AUTOR -Porque los mitos inamovibles resultan pesados. Hace falta que los vivifiquemos para hacerlos realmente aprovechables.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Carlos De La Rica, *La razón de Antígona*, El Toro de Barro, 1980, p.22.



Con una técnica similar, Rodríguez Pampín ridiculiza las figuras, trivializando los motivos del mito: en su obra, el personaje de Hemón se vale de argumentos que parecen muy ‘modernos’, lo que participa en la desmitificación de la escena trágica. El gesto simbólico de la sepultura se reduce a una mera flor. Además se enfatiza el carácter irrisorio de su acto, con el tono irónico de Hemón al decir: «Ella fue a llevar una flor a su hermano y qué? ¿Acaso hubo más accidentes de tráfico?».<sup>12</sup> La evacuación de lo trágico constituye el primer paso de la crisis mítica, intrínsecamente vinculada con la tragedia. En su *Traxicomedia*, Manuel Lourenzo [1981] quita tanto el carácter trágico como la dimensión mítica, al plasmar la historia en un contexto trivial, en una aldea del campo gallego. Los detalles que añade en cuanto al decorado parecen tan realistas que afecta al propio género de la obra, que se convierte en drama caricaturesco, al perder su tono y su estructura trágicos. Además, la desmitificación alcanza el grado superior al volverse grotesca la representación de los personajes – como los pollos con los que Riaza encarna a Polinices y Eteocles- lo que equivaldría a un ‘sacrilegio’. En efecto, el texto de Sófocles a veces se ha considerado sagrado y plantea la cuestión del autor original como ‘autor-idad’: por eso, asistimos a una puesta en escena, por parte de los dramaturgos contemporáneos, de sus ataques a los presupuestos del género trágico.

Muñoz i Pujol también procede a una desmitificación de los elementos propios de la tragedia, en particular con los de la ceremonia fúnebre. Ésos son fundamentales en la estructura clásica, y por eso acude a una lectura en clave irónica. Es muy ilustrativa la descripción didascálica del séquito en honor a Etéocles: los hombres del coro, vestidos de luto, van detrás de una fanfarria que toca una «marxa funebre, patètica i grotesca» [Muñoz i Pujol, 1967: 55]. La intromisión de semejante música, totalmente fuera de lugar, crea un contraste sonoro muy potente y ridiculiza la escena tópica de los honores oficiales para el héroe de la ciudad. Semejante desfase

---

<sup>12</sup> José María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón*, Grial, nº50, 1975.



grotesco participa de la desmitificación del esquema trágico. Se trata de esbozar una caricatura de la dictadura mediante sus símbolos y sus manifestaciones oficiales: en vez de lucir fuerza y seriedad, transmite bajo la pluma de Muñoz i Pujol una impresión ridícula:

S'ilumina tota l'escena per iniciar el grotesc judici d'Antígona. [...] El tribunal està compost per un sol home: una mena de bell oligofrènic somrient i presumint d'amples espatlles.<sup>13</sup>

Manuel Lourenzo, en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*, caricaturiza el poder al representarlo plagado de personajes marginales, como lo subraya el Home 1º: «porque mandan en nós os maricóns e as putas?» [Lourenzo: 37]. Semejante retrato va más allá de la desmitificación, y ataca la imagen de los dirigentes, humanizándolos. Además, invierte la relación jerárquica entre centro y margen, pues las figuras de marginados ocupan el palacio, que se convierte en una galería de vicios. La tonalidad burlona del dramaturgo corresponde, en este fragmento, al tratamiento ligero del mito, desmantelado para evidenciar la decepción relativa a la clase política. Por añadidura, Lourenzo se pone a sí mismo en escena: representa la reescritura del mito mediante una *mise en abyme*, como se puede observar en la réplica siguiente: «*A traxédia dos fillos de Edipo, [...] a estúpida traxicomedia de: Eteocles, Polinice, Ismene, Antígona!*» [Lourenzo: 48]. La evolución de la terminología, desde tragedia hasta tragicomedia cualificada de «estúpida», permite poner de realce y asumir el cambio de género adoptado, como opción ética y postura ideológica. De hecho, el dramaturgo gallego considera que su obra desmitificadora constituía un «esperpento del franquismo»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Muñoz i Pujol, *op.cit.*, p.66.

<sup>14</sup> «A finales de los años sesenta, tenía un ansia enorme de recuperación total de mi país (Galicia), y un enojo inexpresable causado por las demencias pasadas y presentes del franquismo. Contra esas sensaciones necesitaba reaccionar atacando tan duramente como me fuese posible. Lo hice, [...] a través, sobre todo, del teatro. [...] Por eso escribí sin medida, sin economía y sin preocupación alguna, salvo el cuidado con una censura que llevaba clavada con agujas, en el pecho... De ahí salió esa Antígona, tan referenciada en el teatro universal, y tan actual siempre, sobre todo después de una guerra... o de varias. Había España,



## Cuando Antígona refleja el desencanto

La reescritura de Luis Riaza [1983] ataca el material trágico-mítico en su dimensión intocable, de manera muy provocativa. Esa obra expresa el desencanto de su tiempo, destruyendo la imagen pura de la figura mítica. En efecto, representa a Antígona como un contrapunto: ella tuvo el fervor de la juventud revolucionaria, pero se ha convertido en una mujer instalada, que ya no ostenta ninguna rebeldía. La grotesca representación de la cena, a la vez símbolo del ritual griego (con los cadáveres) y parodia bíblica, también participa de esa escritura desmitificadora. Por lo tanto la dimensión trágica –fundada en el carácter espantoso y en la *catarsis*– obviamente queda eliminada. De hecho, la primera versión de *Antígona...¡cerda!* fue censurada en 1970, por ser demasiado ‘irónica’ respecto a la tragedia griega, y demasiado crítica en cuanto a la sociedad española de entonces. Se inscribe pues dentro de la crisis del mito, que pasa por la desmitificación del concepto mismo de ‘héroe’ y del propio teatro, en la continuidad de las vanguardias de las décadas anteriores, pero de manera más extrema aún, en clave posmoderna. Sin embargo, si lo analizamos más detenidamente, vemos cómo la descomposición de los tópicos y la libertad respecto al mito es precisamente lo que permite su pervivencia. De esta manera, persiste lo trágico fuera del esquema de la tragedia. En efecto, la esencia del mito (es decir, el movimiento de rebeldía y libertad) ya no se encarna en el personaje de Antígona, sino en la propia escritura.

## Representación (anti)trágica de una muerte mítica: lo que está en juego

Uno de los criterios centrales para que una obra sea propiamente trágica es el tratamiento de la muerte del héroe. En el caso de las

---

mas también había Europa; el poder, contradiciendo a la ley; la ley, contradiciendo a la humanidad.. Y, en mi caso, el esperpento del franquismo: ahí están el dictador y la señora, los militares y el pueblo, la política y la perversión...», declaración de Manuel Lourenzo, dirigida a F. Blin, por correo, el 20 de octubre de 2014, reproducida con su acuerdo.



reescrituras que nos interesan, la representación de la muerte de la heroína y su sentido filosófico difieren de manera radical entre las versiones. También es el elemento que más desmitificaciones sufre, y no es por casualidad, pues del concepto de destino/ *fatum* depende la dimensión trágica. A pesar de que, en la versión clásica, Antígona se suicide en su cueva después de la condena a muerte dictada por Creón, muchos dramaturgos contemporáneos cambiaron esta muerte, lo que tiene un impacto importante. Por ejemplo, María Zambrano rechaza la idea del suicidio de la heroína, mediante el famoso comentario: «Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta» [Zambrano, 1983: 17]. C. De La Rica y X.M. Rodríguez Pampín, por su lado, sustituyen el suicidio por el asesinato. En *Creón...Creón...*, la necesidad de denunciar los métodos del Régimen supera el criterio de ‘tragicidad’. El dramaturgo gallego pone en escena el asesinato de Antígona por el representante del poder: Creonte estrangula a su sobrina en el escenario, lo que cambia el sentido de la trayectoria de la heroína. En semejante caso, ¿qué es lo que sobrevive de la tragedia de Sófocles? Cambiar la muerte de la heroína no es anodino, sino que constituye un ataque fundamental al sentido trágico de la obra, pues todo se lee a través del prisma del *fatum* que lleva a Antígona hasta el suicidio. Este tipo de muerte representa una purgación de la culpa, para acabar con la herencia maldita de los labdácidas. Pero las versiones de los años 70 y 80 muestran que los criterios propios de las clasificaciones aristotélicas y clásicas ya no están vigentes en un contexto posmoderno, en el que las líneas se deconstruyen y se vuelven a definir con cada creación. Entonces la dimensión trágica queda desplazada, desde los marcos tradicionales (inherentes a la reescritura de una tragedia sumamente conocida) hasta la expresión de una condición humana trágica. Es lo que representan las Antígonas de la Transición al encarnar a la vez la absurdidad de una trayectoria individual y nacional. Lo que estas obras ponen en escena es más bien el fracaso de los grandes absolutos que animaban las luchas de las décadas precedentes. Los conceptos de guerra, compromiso, libertad,



oposición ideológica, etc., también quedan afectados por la desmitificación y la caricatura.

### **De la desmitificación a la purificación del mensaje original**

Al final, el análisis de las *Antígonas* de la Transición revela que, pese a que no sean tragedias, encarnan el mensaje profundo: la esencia del mito. Luis Riaza, como muchos en este momento crítico, propone una visión despiadada y cruel de una generación a la que no perdona su traición ni su olvido de las luchas de ayer. Se trata pues de un mero desplazamiento del argumento: el autor se apropia del discurso subversivo y la obstinación que solía tener Antígona, y ésta representa a los que han abandonado la contienda y se han conformado con la ley injusta de Creón. Antígona se ha convertido en su hermana Ismena<sup>15</sup>, y el mensaje mítico (puro e inalterado) se halla en la voz de Luis Riaza, en una escritura cuya meta es denunciar. Para el dramaturgo, se trata de arrojar luz sobre la lamentable evolución de una generación. La renovación trágica se plasma en la reescritura de Riaza, quien pone en escena una crisis de conciencia, y la resuelve con su discurso alternativo. Molestando al mito, consigue recordarnos lo que realmente importa en esa historia mítica. Su texto recupera la esencia del mensaje, adaptándolo a las problemáticas de su tiempo. Casi se podría decir que la obra constituye una purificación del mito, una purgación de los pecados de la generación anterior, exactamente como lo hacía Antígona, queriendo purgar la culpa de su padre Edipo. Riaza recorre un camino de penitencia e intenta compensar los errores de su generación, caracterizada por la siguiente paradoja: rebelde ayer, conformista hoy.

Por una parte, los dramaturgos se han valido del material mítico como máscara para poder denunciar –indirectamente– las derivas autoritarias de la dictadura. En efecto, semejante ‘pretexto’ de la reescritura

---

<sup>15</sup> Es decir: en la obra de Riaza ; Antígona desempeña un papel (mucho) menos valiente de lo que suele representar en la tradición. El grado inferior de rebelión la hace más parecida a la figura de Ismena, tradicionalmente conforme a la ley de Creón.



permitía esconder o suavizar la crítica y alcanzar al público, costara lo que costara. Por otra parte, se podría pensar –en cierta medida– que las múltiples subversiones que ha sufrido el mito de Antígona hayan creado una ‘crisis del mito’, pues esos textos, en su gran mayoría, no alcanzan al público: no llegan a ser publicados inmediatamente, y aún menos interpretados en escena. Entonces la máscara no funciona, pues el mito resulta controlado y la voz disidente queda silenciada. Por consiguiente, en España más bien se conocían las versiones lisas, que no encajaban realmente con el mensaje rebelde de la figura mitológica.

En realidad, ya sea en el exilio, o desde los márgenes (Cataluña o Galicia) la diversidad técnica, estética e ideológica de las reescrituras prueba que el mito sufre una crisis, pero que lo trágico resulta más bien vivificado por esta crisis de conciencias. La subversión de la tragedia no equivale a un género trágico en crisis, sino al contrario: los ejemplos que hemos analizado muestran cómo se recupera el verdadero mensaje de la obra original, en el momento de la Transición. Pues en ese momento preciso de la historia, los dramaturgos regresan a la idea fundamental de la historia de la tragedia sofoclea, que corresponde a una purgación de los pecados de las generaciones anteriores mediante la imagen de Antígona. Siendo ella tan pura, tan coherente en su discurso y sus acciones, puede compensar los errores de sus padres. Y no renunciar nunca, resistiendo siempre, de manera absoluta, sin negociación, sin pacto con el tirano. Estropear la imagen de Antígona les sirve a los dramaturgos para significar la decepción que sienten frente a la Transición, y para caricaturizar el símbolo que habían elegido –de manera tan pertinente en su tiempo– los poetas republicanos. Pero nos parece que hasta la caricatura deja entrever un anhelo de justicia y de memoria, que son los requisitos de la heroína. En esa medida, sigue siendo vigente el sentido profundo de la tragedia, en una forma diferente, muchas veces paródica. Por lo tanto, todas las subversiones son útiles para su pervivencia y de hecho se celebra el espíritu subversivo. En definitiva, la desmitificación constituye una etapa necesaria para la adecuación del mito



con la época contemporánea, y su nueva inscripción en la literatura dramática –quizá ya no trágica en términos de género, pero que no prescinde de sentido trágico para metaforizar la historia española–.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLAIGRE, Annick, «L'Antigone de María Zambrano: de la réflexion philosophique à la création poétique», in: *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*, Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG y María GRACIETE BESSE (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, 230 p.
- AZCUE, Verónica, «Antígona en el teatro español contemporáneo», in *Acotaciones*, n°23, 2009, p.33-46.
- BAÑULS OLLER, José Vicente y CRESPO ALCALÁ, Patricia, *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008, 662 p.
- BERGAMÍN, José, *La sangre de Antígona, misterio en tres actos*, Firenze, Eds. Alinea, 2003, 86 p.
- BOSCH MATEU, Mireia, «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n° 24, janvier-juin 2010, 2010, p. 83-104.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 294 p.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Comentario de *La tejedora de sueños*», in *Obras Completas*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- CARRIÓN, Ambrosi, *Els camins de Antígona*, Manuscrito, Buenos Aires, 1940.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric, *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XXème siècle (vers une tragédie des impossibles)*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 408 p.



- CHIRPAZ, François, «L'esprit tragique», *Études*, 30 novembre 2009, Tome 411, n° 12, p. 651-660.
- \_\_\_\_\_, *Le tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 126 p.
- COLOM, Guillem, *Antígona. Poema dramatic*, Barcelona, Barcino, 1935, 94 p.
- COMAMALA I VALLS, Romà, «Antígona», in *Variacions sobre mites grecs*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.
- DE LA RICA, Carlos, *La razón de Antígona*, El Toro de Barro, 1980, 83 p.
- DEFORGE, Bernard, *Le festival des cadavres : morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- DELATTRE, Charles, «Avant-propos. Construire le mythe: une perspective pragmatique», In: *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 21-31.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- DUROUX, Rose y URDICIAN, Stéphanie, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 478 p.
- DUROUX, Rose, «Vieillir en exil ou la déprise de l'histoire chez María Zambrano», in: Alain Montandon et Philippe Pitaud, *Vieillir en exil*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont Ferrand, 2006, p. 45-59.
- ESPRIU, Salvador, *Antígona*, Palma de Mallorca, Moll, 1955, 115 p.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Ismena. Tragicomedia musical*, Zamora, Lucina, 1980,.
- GILBERT, Muriel, Antigone et le devoir de sépulture: actes du Colloque international de l'Université de Lausanne (mai 2005), Labor et Fides, 2005, 260 p.
- LAZZARINI-DOSSIN, Muriel, *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIXe et XXe siècles*, Peter Lang, Bruxelles, Bern, Berlin, Ed. P.I.E., 2004, 219 p.
- LEFTER, Diana-Adriana, «Mythe et littérature au XX siècle. Tradition et



- demythification», *Philology Studies and Research. Romance Language Series*, Central and Eastern European Online Library, n° 04, 2008, 2008, p. 82-93.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002, 307 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La Structure des Mythes », chapitre XI, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris Gallimard, 1999.
- LOURENZO, Manuel, *Traxicomédia do vento de Tebas namorado dunha forza*, La Coruña, Edicións do Castro, 1981, 149 p.
- MARTÍN ELIZONDO, José, *Antígona entre muros*, Madrid, *Primer acto*, n°329, 1978, p. 145-190.
- MÉJOUAR-HERTZBERG, Nadia, «La dimensión del exilio en *La tumba de Antígona* de María Zambrano», *Exilios-Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, Larraz, Emmanuel (éd.), Dijon, Ed. Université de Bourgogne, 2007, p.49-70.
- MIRAS, Domingo, Prólogo a la obra *¡Antígona...cerda!*, de Luis Riaza, Madrid, La Avispa, 1983.
- MOREAU, Alain, *La fabrique des mythes*, Paris, Les belles lettres, 2006, 253 p.
- MUÑIZ HUBERMAN, Angelina, «María Zambrano: Antígona en el exilio», *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del II Coloquio Internacional*, González Martell, Roger (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 149-156.
- MUÑOZ I PUJOL, Josep María, *Antígona 66*, Barcelona, Aymà, 1967.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, « Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio », *Hispanística XX*, 1997, p. 123-132.
- PEMÁN, José María, 1946, *Antígona*, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles, Madrid, Arbor, 193 p.
- POCIÑA, Andrés, 2001, «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama, revista de autores de teatro*, n°6, printemps 2001, p. 4-10.



- POVILL I ADSERÀ, Joan, *La tragèdia d'Antígona*, Barcelona, Millà, 1962, 45 p.
- QUEIZÁN, María Xosé, *Antígona, a forza do sangue*, Vigo, Xerais, 1989, 59 p.
- RAGUÉ I ARIAS, Maria-Josep, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, AUSA, 1990, 130 p.
- RAGUÉ I ARIAS, Maria-Josep, *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de autores de teatro, 1992, 155 p.
- RAMOND, Michèle, (éd.), *L'insistante / La insistente*, México, Rilma 2 & ADEHL, 2008,.
- RIAZA, Luis, *Antígona... ¡cerda!*, Madrid, La Avispa, 1983, 104 p.
- RODRÍGUEZ PAMPÍN, Xosé María, *Creón... Creón*, in *Grial*, nº50, 1975, pp. 475-492.
- ROSENFELD, Kathrin, *Antigone, de Sophocle à Hölderlin*, Galilée, 2003, 168 p.
- SETTI, Nadia, « Antigone, l'humaine vulnérable », in Ramond, Michèle, *Les figures mythiques du féminin : modèles, transmissions, détournements, évolutions, renouvellements*, México, Rilma 2 & ADEHL, 2008, p. 141-150.
- STEINER, George, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, 368 p.
- URDICIAN, Stéphanie, « *La tumba de Antígona* de María Zambrano: symphonie aurale d'un exil essentiel », in Chaput, Marie-Claude y Sicot, Bernard (éds.), *Université Paris X - Nanterre*, 2005, p. 191-215.
- \_\_\_\_\_, « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique », in Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 69-94.
- VERNANT, Jean-Pierre y Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, La Découverte, 2001, 298 p.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, « Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo », *Exilios-Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los*



*caminos de la identidad*, dir.. Larraz, Emmanuel, Dijon, Ed. Université de Bourgogne, 2007, p.71-93.

\_\_\_\_\_, María Francisca, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, 110 p.

ZAMBRANO, María, *La tumba de Antígona*, Madrid, Cátedra, 2012, 304 p.



**Elementos recurrentes en las tragedias  
*Diálogo en re mayor* y *La agonía de Proserpina* de  
Javier Tomeo**

Jesús Ángel Arcega Morales  
Centro de Investigación de Semiótica Literaria,  
Teatral y Nuevas Tecnologías. Seliten@t  
[chesusarcega@hotmail.com](mailto:chesusarcega@hotmail.com)

**Palabras clave:**

Tomeo. Teatro aragonés. Lo trágico. Teatro español contemporáneo.

**Resumen:**

Varias novelas del aragonés Javier Tomeo (Quicena 1932–Barcelona 2013) fueron adaptadas al teatro. Maestro del diálogo y creador de un originalísimo bestiario, heredero de Buñuel, Goya, Kafka o Freud, pero a su vez, con un estilo propio muy personal, acude en su obra a elementos y estructuras recurrentes. El presente trabajo pretende analizar los elementos reiterativos en las obras teatrales *Diálogo en re mayor* y *La agonía de Proserpina*.

---

**Repetitive elements in the Javier Tomeo's tragedies *Dialogue in D major* and *The agony of Proserpina***

**Key Words:**

Tomeo. Aragonese Theatre. The tragic. Contemporary Spanish theatre.

**Abstract:**

Several novels of Javier Tomeo (Quicena 1932 -Barcelona 2013) were adapted to the theatre. Master of dialogue and creator of an original bestiary, heir of Buñuel, Goya, Kafka and Freud, but he has got a very personal style, he uses repetitive elements and structures. This paper analyzes the repetitive elements in *Dialogue plays in D major* and *The agony of Proserpina*.

---

Javier Tomeo solo escribió una obra de teatro *Los bosques de Nix*, sin embargo, muchas de sus novelas han sido adaptadas a los escenarios, cosechando un gran éxito, especialmente en Francia y Alemania. Tal es el caso de las dos obras teatrales que nos ocupan, *Diálogo en re mayor* y *La agonía de Proserpina*<sup>1</sup>.

La primera, *Diálogo en re mayor*, fue estrenada el 17 de enero de 1996 en el Teatro Olimpia de Madrid. Dirigida por Ariel García, fue interpretada por Xavier Serrat y Eusebio Poncela, siendo adaptada por el mismo Tomeo de su novela homónima, publicada en 1980. En diciembre de ese mismo año y también dirigida por Ariel García, pero esta vez interpretada por Carles Canut y Lluís Homar, se estrenó en Barcelona una versión en catalán, y en 1998 se estrenó en el parisino Teatro Odeón. La obra cuenta el encuentro casual de dos hombres bien distintos en un vagón de tren, y el acoso psicológico y físico que sufre uno de esos pasajeros por parte del otro.

Siete años más tarde, en 2003, se estrenará, *La agonía de Proserpina* en el Teatro Principal de Zaragoza, adaptada por Tomeo de su novela, también homónima, publicada en 1993. La obra producida por el Centro Dramático de Aragón, estaba dirigida por Félix Prader e interpretada por Balbino Lacosta y Beatriz Ortega. *La agonía de Proserpina* cuenta la primera visita de una mujer a la casa de un hombre con el que acaba de iniciar una relación. Ella solo desea que esa noche sea de amor, él es otro psicópata, incapaz de reprimir sus celos infundados.

A lo largo de sus obras, Javier Tomeo crea todo un cosmos de personajes, bestias y escenarios, en un desarrollo temporal de las historias, normalmente muy breve, pues sus historias se suelen desarrollar en no más de un día. El autor aragonés valoraba el respeto de las tres unidades en el teatro, y sus novelas y obras teatrales se acomodan a esa circunstancia. Existe en la obra de Tomeo una reiteración de elementos, temas y

---

<sup>1</sup> Véase Muela Bermejo, 2015: 167-192, donde se detallan los estrenos de las obras teatrales de Javier Tomeo.



métodos narrativos, que Ramón Acín [2000: 29] calificó muy acertadamente como ‘signo de autenticidad’ de Tomeo. El autor oscense buscó desde el principio su propia voz. De hecho, en una entrevista realizada por Antón Castro [2015: 25-30] a Javier Tomeo, aquel le pregunta por su vinculación literaria con Kafka, y el oscense responde que al decirle la crítica que tenía cierta afinidad con el escritor praguense, había leído *La metamorfosis*, y que no había leído nada más de él, para seguir su propia senda estilística.

Ese signo de autenticidad tomeísta hace que, con trece años de diferencia, en lo que respecta a las dos novelas y siete años, si hablamos de las dos obras teatrales, muchos de los elementos presentes tanto en *Diálogo en re mayor* como en *La agonía de Proserpina* sean reiterativos. Y es de esos elementos recurrentes en esas dos tragedias de los que nos vamos a ocupar.

En primer lugar, ambos títulos de las obras ya presentan tintes trágicos. Javier Tomeo elige un motivo mitológico en *La agonía de Proserpina*, como es sabido, Proserpina está condenada a vivir seis meses con Plutón, señor del inframundo, cuando Proserpina vuelve con su madre, Ceres decora la tierra con flores de bienvenida, pero cuando en el otoño vuelve al Hades, la naturaleza pierde sus colores. Anita es Proserpina, Juan regala en dos ocasiones flores a Anita, parecen ser los momentos más felices de la pareja, es su primavera. Sin embargo, el estado enfermizo de Juan, hace llegar al otoño, e incluso al final de la obra, tras sonar el disparo del francotirador, y presumiblemente la muerte de Anita, nieva. La doble personalidad de Juan hace que en ocasiones sea un Plutón y en otras, una Ceres.

JUAN.- ¿Por qué te gusto?

ANITA.- No lo sé. Algunas veces me cuentas historias bonitas. El otro día fuimos al parque y me comparaste con una chica que cogía flores en el campo con sus amigas. Cuando mejor lo estaban pasando el diablo salió por un agujero y se la llevó al infierno. La madre de la chica se puso tan triste que empezó a nevar. Nevó, nevó y nevó, y parecía que aquel invierno no iba a terminar nunca. Se acabó la comida y no había nada que llevarse a la boca Entonces Dios ordenó que dejase libre a la chica para



que su madre recuperase la alegría y regresase la primavera. Lo malo es que todos los años aquella pobre chica debía volver varios meses al infierno. Por eso hay primavera, verano, otoño e invierno. (Pausa) Me contaste esa historia y después me compraste un ramo de flores. [Tomeo, ed. 2003: 47]

Por otra parte, el título *Diálogo en re mayor*, aventura una plática entre un ser que se cree superior, amante del sonido de los violines, y otro ser con un ego más débil, que toca el trombón de varas en una banda municipal. La tonalidad re mayor es muy adecuada para el violín debido a la estructura del instrumento produciendo un sonido especialmente brillante, mientras que para los principiantes en los instrumentos de viento, no es una tonalidad muy cómoda por su complejidad.

Adentrándonos ya en las obras, en ambas aparece el humor, un ‘humor muy aragonés’, lo que en Aragón se llama ‘humor somarda’, algo difícil de definir, pero que se puede ejemplificar en las últimas palabras del también oscense San Lorenzo, mientras le estaban martirizando en una parrilla, «Dadme la vuelta, que por este lado ya estoy hecho», humor muy presente también en la filmografía del turolense Luis Buñuel. Es un humor socarrón, burlesco y un tanto surrealista. En el que aparecen también monstruos y bestias, recordando, en cierta medida, a la obra de otro aragonés, Goya y sus *Caprichos*. Pero ese humor de Tomeo es en ocasiones negro y cruel, apareciendo, a veces, de forma inesperada, en palabras del propio autor oscense «es un humor que mueve a la sonrisa triste»<sup>2</sup>. Ese humor está presente en todo momento en las dos obras que nos ocupan, en los diálogos absurdos entre los dos personajes que están en el escenario, va y viene constantemente, como si de un filo de una hoja de sierra se tratara. Ejemplo de ello es este fragmento de *La agonía de Proserpina*:

JUAN.- Un marido regresó a su casa antes de hora y sorprendió a su mujer en plena faena con el butanero.

ANITA.- La vida tiene esas cosas...

<sup>2</sup> Véase Rodríguez Gascón y Castro, 1999: 48.



JUAN.- El pobre acuchilló a los amantes y tiró el cuchillo por la ventana con tan mala suerte que fue a caer de punta sobre el gato de la portera que estaba durmiendo al sol, en la puerta de la casa. [Tomeo, ed. 2003: 49]

O por mencionar más ejemplos, el momento en el que el Viajero A en un ataque de cólera se abalanza sobre el Viajero B y le quita los pantalones en *Diálogo en re menor*, o el momento en el que el Viajero A le acusa al Viajero B de tener rasgos feminoides, diciéndole que tiene voz de vicetiple y caderas de bayadera turca. Todas ellas son escenas en las que en un primer momento Tomeo suscita una sonrisa al espectador, pero que más tarde hace que éste reflexione de una manera más seria sobre esas cosas. El público va descubriendo poco a poco, y a la vez que lo hace el Viajero B y Anita, que el Viajero A y Juan son dos enfermos, dos psicópatas.

Tomeo, entusiasta de Freud, es conocedor de la distinción de tres instancias psíquicas en la conducta del hombre: el yo, el superyo y el ello. Tomeo investiga en el ello del hombre, ya que es la parte más irracional y surrealista, características que en algunos personajes de Tomeo se pueden calificar de enfermizas o psicopáticas.

Maire Vivaz [2010: 167-189] analiza de manera excelente la psicopatía de los personajes de Tomeo a través de Macario, personaje principal de *La noche del lobo*. Tanto el Viajero A, como Juan, protagonistas de las obras que analizamos, responden al mismo patrón que Macario, son personajes en calma aparente, pues son un simple compañero de vagón el uno, e inteligente escritor y buena pareja el otro, pero en ambos acaba por aflorar su lado oscuro.

El primer rasgo que muestra su enfermedad es que ambos son personas aisladas y nada sociables, amantes de la soledad. El Viajero A ya desde el principio hace gestos de contrariedad ante la llegada al mismo compartimento del otro viajero, girando la vista hacia el andén, y diciendo casi al comienzo de su conversación con el Viajero B:

VIAJERO A.- Mire usted, señor mío, vamos a dejar las cosas claras. Usted me ha ofrecido la oportunidad de conversar y yo no quisiera defraudarle.



Antes de continuar, sin embargo, voy a hacerle algunas precisiones. A mí me molesta que la gente trate de venderme sus ideas y me obligue a compartir con ellos unos cuantos metros cuadrados. ¿Me sigue usted? [Tomeo, ed. 1991: 15]

Juan, en *La agonía de Proserpina*, demuestra ser una persona asocial, para ello Tomeo utiliza un objeto recurrente a lo largo de su obra, el teléfono, que simboliza la soledad. Juan deja sonar una y otra vez el aparato, no lo descuelga para contestar las llamadas, y además, probablemente es él quien llama a Anita cada madrugada, sin emitir palabra, dejando simplemente oír su respiración.

Otro rasgo psicopático, presente en ambos personajes es la propensión de crearse un mundo de ficción, paralelo al real. El Viajero A recrea todo un mundo de monstruos, «hombres acordeón, hombres bicolores, niños-oso [...]»<sup>3</sup>, además este personaje, hace una y otra vez reiniciar la conversación con el Viajero B, para intentar reconducir la situación, como si la vida real tuviera esa posibilidad, y lo hace de una manera socarrona lo hace manteniendo al Viajero B con los pantalones quitados, es decir, en un momento en que se hace imposible recuperar una conversación coherente. Por otro lado, Juan como es escritor, recrea un mundo metaliterario, haciendo creer a Anita que está escribiendo una novela en la que ocurre lo mismo que ellos están viviendo en ese momento, y en la que el protagonista está invadido también por los celos.

ANITA.- Tienes un grave problema, amigo mío. No sabes dónde acaba la realidad y donde empieza la fantasía.

Juan.- Sí, reconozco que algunas veces se me mezclan los cables y no distingo que es lo que hago yo y qué hace el Juan de la novela [Tomeo, ed. 2003: 48]

Finalmente, la propia Anita solicita a Juan que arroje a la basura esa novela que está escribiendo, que simbolizan sus celos enfermizos, como así

---

<sup>3</sup> Véase Casas, 2010: 45-58.



hace Juan, pero el último folio de esa novela cae sobre el suelo y Juan lo lee en voz alta, conduciéndonos también al final de la obra teatral.

ANITA.- ¿Me quieres?

JUAN.- Sí, te quiero

Anita.- ¡Coge tu novela y tírala! ¡Tírala!

(Juan coge la novela y la tira a la basura. Anita se vuelve hacia la ventana.)

ANITA.- Ahora pueden verse las estrellas.

(Juan recoge unas hojas de la novela que se han caído. Empieza a leer la última.)

JUAN.- Anita se asomó por última vez a la ventana y alzó los ojos hacia las estrellas. Juan la besó. Esa era la señal que esperaba el francotirador. Sonó un disparo y Anita cayó desplomada. [Tomeo, ed. 2003: 67]

Una muestra más de inferioridad del Viajero B y de Anita es, que como si de niños se trataran, solicitan a sus interlocutores que les cuenten historias, más bien cuentos, que parecen tranquilizar su sensación de agobio, producidas por sus propios interlocutores, bien sean historias de monstruos o de violinistas en el caso del Viajero A.

VIAJERO A.- Monstruos por defecto son aquellos que nacieron con algún miembro de menos, o que pasaron a la historia por una delgadez fuera de lo común. Por ejemplo, Franulovic, el yugoslavo, quien a pesar de sus dos metros de estatura sólo pesaba 32 kilos. Compárelo con Williams y dese cuenta del contraste, o compárelo, con Moscatini, un napolitano incondicional de la pasta que estaba todavía más gordo que Williams. Aquel Moscatini, ciertamente, fue un hombre prodigioso. Después de muerto, donaron sus ropas a un asilo y con una sola de sus levitas pudieron vestirse siete mendigos. [Tomeo, ed. 1991: 36]

O, en el caso de Juan, una historia trágica sobre los números o la historia de Proserpina.

JUAN.- Los números se resfriaron. El primero en estornudar fue el ocho. Con el estornudo el ocho se partió en dos y exhaló el último suspiro. El siete se puso entonces muy contento.

ANITA.- ¿Por qué?

JUAN.- Solo tenía al nueve por encima.

ANITA.- ¿Qué pasó luego?

JUAN.- Fue nombrado Vicepresidente de la Comunidad Autónoma. Poco le duraron, sin embargo, sus aires de grandeza. El resfriado se contagió a los



demás números y el primero en enfermar fue el tres, que se parece mucho al ocho. [Tomeo, ed. 2003: 55]

Otro matiz psicopático que poseen el Viajero A y Juan es su continua creencia de que todos los que le rodean actúan en su contra. El Viajero A cree que su compañero de vagón pretende reírse de él y engañarle constantemente, lo mismo que cree Juan con respecto Anita, pues este piensa que Anita le engaña con otro hombre. De hecho, Juan intenta obligar a Anita a introducir su mano en un cesto, hasta en tres ocasiones, advirtiéndole que en su interior hay una serpiente justiciera, de tal manera que, si no le engaña con otro hombre, la serpiente no le morderá. Anita se niega a meter su mano en los cestos de mimbre, pero finalmente, en el tercero, agobiada por Juan, decide introducirla, aunque Juan ya satisfecho se lo impide, pero su abrazo y último beso resultará mortal<sup>4</sup>.

Por si fuera poco, tanto el Viajero A como Juan, conducen a sus interlocutores a una situación extremadamente trágica, que acaba con la intención de ser un asesino y de suicidarse del Viajero B, y de ser asesinada, en el caso de Anita.

El Viajero A humilla desde el principio al Viajero B, pues aquel incluso le reprocha llamarse Juan R., nombre y apellido muy común, arguyendo que cada cual tiene lo que se merece, nombre, por cierto, que olvida una y otra vez, a lo largo de la conversación, e incluso le llama Luis, en un momento dado, eliminando de este modo su propia existencia individual. También lo hace con respecto a su oficio, tocar el trombón en varas de una banda municipal, que no le parece tan importante para que el Viajero B vaya diciéndolo al presentarse, llegándole a convencer de dejar ese instrumento y aprender a tocar el violín. A su vez, Juan, en *La agonía de Proserpina* explica con mofa a Anita el significado de la palabra

---

<sup>4</sup> El final de la novela es diferente a la adaptación teatral, pues Anita introduce su mano en el cesto y una serpiente le muerde en el dedo corazón. La serpiente no es venenosa, pero Juan le hace creer que le quedan cinco minutos de vida. La voz narrativa de Juan aclara al receptor, que tal vez ésta muera de miedo.



«balcones», menospreciando su inteligencia, Anita le contesta: «No soy tan tonta como te piensas. Sé muy bien lo que son los balcones». El Viajero A también, se mofa del físico del Viajero B, al que llama gordo y de nariz prominente, e incluso, critica sus gestos afeminados, y le insulta llamándole asno y cerdo. Juan le dice a Anita que tiene los ojos muy separados de la nariz y que su ojo izquierdo es más grande que el derecho, e incluso le dice que tiene ojos de zorra. Y por último, el Viajero A juega con los sentimientos amorosos del Viajero B, al hacerle ver que una mujer como su exnovia no podía enamorarse de alguien como él. Por su parte, Juan acusa una y otra vez a Anita de su infidelidad en un acoso psicológico, como ya señaló Gil [1994: 76-77] en su reseña de la novela, Javier Tomeo explora «las relaciones hombre-mujer y lleva a sus últimas consecuencias esa idea implícita de la crueldad refinada del amor [...]»

El espacio en el que se desarrollan ambas obras teatrales son espacios cerrados, un vagón de un tren que circula en la noche, y un piso de una ciudad en un caluroso verano. Esos espacios cerrados impelen a los personajes a la necesidad del diálogo y en ambos casos la única comunicación con el exterior es una ventana. Así pues, los personajes acosados están encerrados. El movimiento del tren y la ausencia de otros viajeros, convierte el vagón en un lugar del que es imposible escapar, e incluso el Viajero B se encierra en un sitio más hermético, el lavabo del vagón, por miedo al Viajero A.

El Viajero A se levanta y se abalanza sobre su compañero de departamento, pero antes de que pueda cogerle por el cuello, el Viajero B, desprovisto, se levanta y sale al pasillo. El Viajero A corre a su alcance y está a punto de sujetarle por los faldones de la camisa, pero el Viajero B se escapa y consigue encerrarse en el lavabo.

VIAJERO A.- (Golpeando la puerta con los dos puños). ¡Vamos, vamos, salga de ahí!

VIAJERO B.- ¡Déjeme en paz!

VIAJERO A.- No olvide que tengo sus pantalones.

VIAJERO B.- ¡Váyase al cuerno! [Tomeo, ed. 1991: 56]



Anita, en un momento dado, temerosa de la actitud de Juan, decide marcharse de la casa, sin embargo, Juan se lo impide, obligándola de nuevo a sentarse.

ANITA.- Mira, reconozco que soy demasiado tonta para la literatura... Volveré otro día, a ver si te encuentro más en forma...

(Se dispone a salir.)

JUAN.- Siéntate. Todavía tenemos algunas cosas que decirnos.

ANITA.- Ya me las has dicho todas.

JUAN.- Te he dicho muchas es cierto, y algunas no te han gustado. Tenías de mí una opinión y ahora tienes otra.

(Se precipita sobre la puerta y la cierra antes de que Anita pueda salir.)

JUAN.- No soy tan estúpido como piensas.

ANITA.- Déjame salir....

JUAN.- ¡Siéntate! [Tomeo, ed. 2003: 50-51]

En cuanto al tiempo, el momento del día en el que se desarrollan ambas tramas es el crepúsculo y la noche, sin duda por ser los momentos del día con más soledad, más dados a los acontecimientos más misteriosos. La ausencia de acción en las obras de Tomeo, y el abundante diálogo, en ocasiones absurdo, ralentiza la escena proporcionando una mayor inquietud, pero súbitamente desemboca en un final funesto.

Por último, especial importancia en sendos argumentos tiene la presencia de un arma de fuego, las dos obras tienen su clímax final con ellas. El Viajero A ofrece una pistola al Viajero B para que le pegue un tiro, hastiado de su acoso, el Viajero B dispara contra el Viajero A, pero en lugar de salir una bala, sale un espantasuegras. Finalmente, el Viajero B se lleva la falsa pistola a la sien y cae desplomado, es el abatimiento total de su ego como persona, su muerte psicológica, quizás física en un futuro.

VIAJERO B.- ¡Miserable!

Se decide por fin a apretar el gatillo, pero por el cañón de la pistola surge un inocente matasuegras.

VIAJERO A.- (Estallando en grandes carcajadas). ¡Ja, ja, ja! ¿Creía usted que podía matarme? ¿Había pensado eso? Nada de eso, amigo mío, yo estoy condenado a continuar viviendo. Los dos estamos condenados a sobrevivir a todas nuestras miserias y limitaciones, yo a un lado y usted a otro. Como los reyes blanco y negro en una aburrida e interminable partida



de ajedrez. Nosotros somos dos personajes arquetípicos, amigo mío, dos categorías necesarias para que la gente siga reconociéndose.

(Pausa. El Viajero B apoya el cañón de la pistola en su sien y vuelve a apretar inútilmente el gatillo, baja el brazo que sostiene el arma y se deja caer pesadamente sobre su asiento. El Viajero A, mientras tanto, continúa riéndose a mandíbula batiente, mientras el tren se interna cada vez más en la noche). [Tomeo, ed. 1991: 63]

En la otra obra, Juan ha contratado a un francotirador, que tiene la orden de disparar contra Anita cuando se besen, circunstancia que se produce aunque de una manera fortuita sin pretenderlo Juan. El autor no detalla si Anita muere o no, dejando como en *Diálogo en re mayor*, un final abierto en ese sentido, pero simboliza con la nieve un final trágico.

(Le da las flores y ella le besa.)

ANITA.- ¿Por qué no me llevas al chino?

(Se oye un disparo y Anita no se mueve.)

JUAN.- ¿Anita...?

ANITA.- ¿Juan...?

(La televisión del piso de arriba se enciende. El hombre del tiempo anuncia un calor tórrido. Juan estrecha a Anita entre sus brazos.

Nieva sobre la pareja.)

TELÓN [Tomeo, ed. 2003: 68]

En conclusión, el oscense Javier Tomeo utiliza en dos de sus tragedias, *Diálogo en re mayor* y *La agonía de Proserpina*, los mismos recursos tanto en su trama argumental y creación de personajes, como en el espacio o el tiempo. Ambos títulos anuncian ya la tragedia de la historia, adornada con un ‘humor somarda’, pero cruel, con influjos del surrealismo de Buñuel y de *Los Caprichos* de Goya, y con pinceladas freudianas y kafkianas. Dos de los protagonistas de las obras presentan claros matices psicopáticos: son seres asociales, tienen necesidad de crear mundos paralelos para escapar de esa realidad que no les entiende y poseen la creencia de que el resto de los mortales quieren ir contra ellos. Por ello, los protagonistas atacan a sus interlocutores física y psicológicamente, aprovechándose de los espacios cerrados en los que se desarrolla su



encuentro, que se produce en un tempo extremadamente lento y agónico, pero con un final fugaz trágico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, Ramón, *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo, simulación, intertextualidad e interdisciplinariedad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Aragoneses, 2000.
- CASAS, Ana, «Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Toemo» en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco Libros, 2010, páginas 45-58.
- CASTRO, Antón, «Creo que tengo mayor sentido del humor que Kafka» en José Luis Calvo Carilla (coord.), *La obra narrativa de Javier Tomeo (1932-2013): Nuevos acercamientos críticos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, páginas 25-30.
- GIL, María José, «Reseña de *La agonía de Proserpina*» en, *El Urogallo*, 1994, enero-febrero, páginas 76-77.
- MAIRE VIVAZ, Marie, «La sabiduría del loco: funciones de la psicopatía en *La noche del lobo* de Javier Tomeo» en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco Libros, 2010, páginas 167-189.
- MUELA BERMEJO, Diana, «Las versiones teatrales de las novelas de Javier Tomeo» en José Luis Calvo Carilla (coord.), *La obra narrativa de Javier Tomeo (1932-2013): Nuevos acercamientos críticos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, páginas 167-192.
- RODRÍGUEZ GASCÓN, Daniel y CASTRO, Antón (eds.), *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.



TOMEIO, Javier, *Diálogo en re mayor*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

\_\_\_\_\_, *La agonía de Proserpina*, Zaragoza, Centro Dramático de Aragón, 2003.



## **El concepto de lo trágico en la *Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci**

Belén Tortosa  
Universidade de Santiago de Compostela  
[belentortosapujante@gmail.com](mailto:belentortosapujante@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Lo trágico. Rizoma. Teatro posdramático. Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonidia*.

### **Resumen:**

Este trabajo realizará una reflexión sobre el concepto de lo trágico en su sentido clásico y en la vertiente más innovadora que propone la *Societas Raffaello Sanzio* reconocida como una de las compañías italianas con más repercusión y trascendencia a nivel internacional dentro de la escena teatral. El cuerpo de nuestro estudio consistirá en la interpretación de la cadena de imágenes intermediales de su obra *Tragedia Endogonidia* de las que se desprende –como el propio Romeo Castellucci señala– una serie de «esporas» que afloran a su vez en los distintos episodios y que crean toda una red hipertextual de significación. Todo ello amparado en la idea de rizoma que Deleuze y Guattari desarrollan.

---

## **The concept of the tragic in *Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia* by Romeo Castellucci**

### **Key Words:**

Tragic. Rhizome. Posdramatic theatre. Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonidia*.

### **Abstract:**

This paper focuses on the classical concept of «the tragic» and its most innovative articulations proposed by the Italian theater company *Societas Raffaello Sanzio*. Within the theater world, it is considered as one of the most important and influential Italian companies at the international level. This work intends to offer an interpretation of the intermedial chain of images in their work *Tragedia Endogonidia*. As Romeo Castellucci points out, *Tragedia Endogonidia* consists of a series of «spores» that emerge in different episodes, creating a hypertextual

---

network of significance. The notion of «rhizome» developed by Deleuze and Guattari very well illustrates the operation of said network in *Tragedia Endogonidia*.

---

Según Epicuro antes de la formación del mundo infinidad de átomos caían sin descanso en paralelo en el vacío. El *clinamen*, para Epicuro, era la más mínima desviación de uno de estos átomos; el encuentro entre ellos dio lugar a la creación del mundo. «El *clinamen* es el ángulo mínimo por el que el átomo se separa de la recta. Es un paso al límite, una hipótesis exhaustiva, un modelo exhaustivo paradójico» [Deleuze y Guattari, 1988: 368]. Así, el origen de todo mundo se debe a una desviación y no a la razón o la causa. Es en esta desviación, en este «paso al límite», en esta esquizofrenia, en esta perturbación del orden, donde el sujeto nace.

Claudia Castellucci utilizó la idea de *clinamen* en la primera clase de la Scuola Conia en el verano de 2014 en Cesena (Italia) como ejemplo de toda creación artística. Retomaría esta idea en la última sesión del curso tras ver el film del director Fernand Deligny *Le moindre geste*. Deligny mostraba en su film a unos niños autistas con los que él había trabajado durante años en el campamento que creó en la región de Cévennes en Monoblet. Para Claudia, y para Deligny, estos niños constituían el ejemplo perfecto del *clinamen*, de la creación. Recuerdo que en el debate que se generó tras ver la película, alguien preguntó si los gestos y movimientos que estos niños realizaban de forma continua e incesante, si sus alaridos y articulaciones vocales trataban de comunicar algo. Claudia agachó la cabeza, quedó durante unos segundos callada, sin articular un gesto, volvió a mirarnos y dijo: «il se è incomunicabile e questa incomunicabilità diventa l'oggetto». Su afirmación es el punto de partida de este trabajo.

La compañía teatral italiana *Societas Raffaello Sanzio* se fundó en 1981 en Cesena (Emilia-Romaña) por Claudia Castellucci (1958), Romeo Castellucci (1960), Chiara Guidi (1960) y Paolo Guidi. A pesar de que el propio Romeo Castellucci señalase que la formación del grupo fue



consecuencia de una común afición teatral marcada por el hecho de que todos los miembros de la compañía han estado «haciendo teatro juntos desde la adolescencia», críticos como Grabiella Giannachi y Nick Kaye sostienen que su nacimiento supone una respuesta a lo que unos años antes la compañía italiana Magazzini Criminali habían desarrollado con *Punto di rottura* (1979) (2002: 32). Incluso, el nombre de la compañía *Societas Raffaello Sanzio* fue elegido aparentemente en contraposición al nombre de la misma compañía Magazzini Criminali, dirigida por Federico Tiezzi, Sandro Lombardi y Marion D'Amburgo quienes concebían el teatro desde un punto de vista más conceptual donde «the metropolitan horizon... becomes a warehouse from which to draw liberally objects, situations, frequencies, images» (Calchi, 2009). Así, Romeo Castellucci se opuso a la inmovilidad del museo que ve el mundo como un almacén donde se depositan experiencias, para concebirlo –y es aquí donde el sustantivo latino ‘societas’ cobra especial significación– como algo social.

Asimismo, el nombre *Societas Raffaello Sanzio*<sup>1</sup> hace referencia a la formación académica y al interés personal de sus integrantes por las bellas artes y, en particular, las artes visuales. La alusión a Raffaello Sanzio –conocido como Rafael– sugiere una afinidad por la obra del pintor renacentista italiano. No obstante, mientras el Renacimiento supone una toma de conciencia del espacio y, en particular, de la perspectiva, la *Raffaello Sanzio* niega toda clase de perspectiva en su teatro. De este modo, la frontalidad de las escenificaciones de la compañía es más que evidente y señala de identidad de su poética escénica.

Después de los primeros trabajos autógrafos, entre ellos *Santa Sofía-Teatro Khmer* (1986), el interés de la Societas se orienta al ciclo mitológico: *El descenso de Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990) e *Isis Osiris* (1990). Sigue

---

<sup>1</sup> En un primer momento el término empleado fue el de *Società*; sin embargo, a finales de 1980 se sustituye por la versión latina *Societas* ya que el término latino implica «a community of strangers of whom and between whom there is nothing to say. Apart from that, their bond is, for a moment, indissoluble and carnal, and it is, in the space of a second, soteriological and necessary» (Calchi, 2009).



el ciclo clásico: *Hamlet. La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992) de Shakespeare; *Orestíada (¿una comedia orgánica?)* (1995) de Esquilo; y *Julio César* (1997), de Shakespeare. En 1999 vendría *Genesi. From museum of sleep* y más tarde la compañía se introduce en el teatro musical con un concierto de voces e instrumentos, *Voyage au bout de la nuit* (1999), tomado de *Louis Ferdinand Céline*, y *Il Combattimento* (2000), de Claudio Monteverdi y Scott Gibbons.

En 2002 la compañía comienza un proyecto compuesto por once espectáculos distintos y proyectados para su puesta en escena en el periodo que abarca desde enero de 2002 hasta diciembre de 2004: *Tragedia Endogonidia*. La crítica ha señalado que la producción de la Societàs hasta *Tragedia Endogonidia* podría dividirse en tres fases las cuales se corresponderían con publicaciones teóricas como *Teatro Iconoclasta*, *Teatro della Super-Icona* y *Epopèa della Polvere*. Posteriormente, han llegado otras puestas escénicas como *Hey Girl!* (2006) o *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), entre otras; pero sin duda la más aclamada por la crítica ha sido la trilogía *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso* (2008).

## Hacia un teatro iconoclasta: lo trágico en la Societàs Raffaello Sanzio

*Occorre avere il coraggio di guardare il vero volto della tragedia*  
(Romeo Castellucci)

Romeo y Claudia Castellucci en una recopilación de algunos de sus escritos teóricos, *Los peregrinos de la materia*, señalan:

[...] la técnica, inculcada por otros, pretende, precisamente, esta perpetua condena creativa para conservar intacto su propio poder nominal. [...] Sustrayendo a la técnica el más pequeño aporte de creación personal puedo



realmente ser inmune a su hegemonía nominal y, sobre todo, a su entelequia [...] [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 84].

De tal forma que, el modo de enfrentarse al mundo es a través de un posicionamiento individual, con el fin de liberarse de toda jerarquía lingüística y conceptual preexistente, pues como Claudia Castellucci afirma «it is the time that art was emancipated from language. It is there [in the absence of language] where nothing is equivocal; where one can understand everything and therefore act with complete certainty» [Calchi, 2009: 54]. Es necesaria una alienación de la «técnica», es decir, de una lógica existente, aquella del calco –del árbol–, para llegar a lo no-común y así poder converger en lo común. Continúa Claudia Castellucci:

Every single element that appears within art already implies its whole, the whole that manifests itself in the form of its smallest details. The result of our work is to put aside the world and to openly show our own way of seeing the world [Calchi, 2009: 54].

Por tanto, el proyecto artístico que los hermanos Castellucci proponen es el de un teatro basado en la idea y transmitido a través de imágenes en el cual obtienen «a theatre that no longer belongs to diegesis of history but is wholly and solely part of the universe of ideas that phenomenalyze onstage» [Calchi, 2009]; así, el teatro se convierte en una manifestación concreta de una idea materializada a través de una imagen, de un cuerpo. El propio Artaud en su *Teatro y el doble* reivindicaría el derecho a romper con el sentido usual del lenguaje «de quebrar de una vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos» [Artaud, 2001: 109]. Sin embargo, mientras Artaud aspira a la emergencia de una metafísica, de un teatro puro, la Societas focaliza su trabajo en la materialidad, en la búsqueda de un teatro iconoclasta:



El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. Como se decía al principio la iconoclasia no es una anulación de las formas, sino una transformación figurativa, es decir, con más propiedad, una transfiguración. La orientación iconoclasta del teatro es un movimiento hacia la esencia, no hacia lo esencial [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 20].

El lenguaje en la *Societas Raffaello Sanzio* se convierte en la principal vía de trabajo en busca de una manifestación iconoclasta, en una necesidad de ruptura con la representación del mundo. Ya Platón nos había advertido de la imposibilidad de fiarnos de la realidad, frente a la realidad incorruptible del mundo de las ideas. El teatro, arte mimético por excelencia, en lugar de eliminar el engaño de esa realidad óptica, trataba de reproducirla intentando inútilmente superarla. La propia Claudia Castellucci se pregunta «¿pero cómo era posible superar la realidad prescindiendo de sus fenómenos? ¿Cómo era posible rehacer el mundo sin tener entre las manos los elementos del mundo, incluidas nuestras propias manos? [...] el primer problema fue para nosotros destruir lo existente [...]» [Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo, 2013: 15]. En esta dialéctica se mueve el teatro de la *Raffaello Sanzio* donde el arte se concibe en una constante competición con la naturaleza, con la realidad.

La teoría de la deconstrucción de Derrida sostiene que el individuo no es capaz de mantener un posicionamiento metafísico sin estar sometido a los límites del lenguaje, partiendo de la idea que el lenguaje en sí es un producto de la historia de la metafísica:

De construire la philosophie ce serait ainsi penser la généalogie structurelle de ses concepts de la manière la plus fidèle, la plus intérieure, mais en meme temps depuis un certain dehors par elle inqualifiable, innommable, déterminer ce que cette histoire a pu dissimuler ou interdire, se faisant histoire par cette repression quelque part intéresse [Derrida, 1972: 15]

Para Derrida el «Teatro de la Crueldad» de Artaud, ante todo, lo primero que anuncia son los límites de la representación en un ataque a la repetición a la que el signo teatral estaba sometido, una repetición que



entraría dentro de la lógica del árbol, en términos de Deleuze y Guattari, es decir, en una lógica de calco. El propio Derrida lo expresa en los siguientes términos en su artículo «The theatre of cruelty and the closure of representation» (1978):

The «grammar» of the theatre of cruelty of which said that it is «to be found», will always remain at the inaccessible limit of representation 7which is not repetition, of a re-presentation which is full presence [...] of a present which does not repeat itself [1978: 248].

El posicionamiento de Derrida frente al teatro de Artaud sugiere que el «Teatro de la Crueldad», más que ser un teatro que deba «begin to exist», en un sentido retórico «it must surpass». De este modo, críticos como Gabriella Giannachi y Nick Kaye en su libro *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970* (2002) afirman que el teatro de la *Societas Raffaello Sanzio* está más cercano a la crítica de Derrida sobre la obra de Artaud, que a los escritos del propio Artaud:

In contrast to Artaud's desire to surpass the «repetition» and so «absences» of the «sign», Raffaello Sanzio emphasize the spoken word's «finitude»: not speech before words, but silence that precedes it; not «transcendence», but the mortality implied within our linguistic condition [Giannachi, Gabriella y Kaye, Nick 2002: 144].



## ¿Por qué se habla de una imposibilidad actual de la tragedia?<sup>2</sup>

Lo trágico en la *Societas Raffaello Sanzio* está íntimamente ligado al concepto de narración. Sabemos que no hay una historia o relato en el conjunto de los once episodios, pero aun así en cada uno de ellos sí es posible establecer una «narración». Es decir, una conexión de elementos dentro de una lógica emotiva o sensorial. Esta narrativa se reinventa en una experiencia y, por tanto, el trabajo de reconstrucción recae en la figura del espectador. Así, la experiencia implica una emoción y esta, a su vez, se asienta en una línea narrativa basada en una experiencia sólida. Claudia Castellucci lo explica en los siguientes términos:

I think that if we say that in all Western representations there is something tragic, then for me this tragic element has to do with narrative. It could be that the tragic aspect of the spectacle, for the spectators, is in that narrative possibility, its perpetual beginning. It is impossible to live in the world without this process of narration. Through these narrations, we conceive our futures. And this is what happens in the theatre, a projection into the future, a way of narrativism [*Societas Raffaello Sanzio*, 2007: 254].

Hans-Thies Lehmann señala en su estudio *Teatro posdramático* que el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, mientras que el proceso posdramático (o performativo) ocurre en los cuerpos [2013: 351]. La variación prepositiva es crucial para poder entender el giro performativo que se produce en las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días. El

<sup>2</sup> En una entrevista que tuve la oportunidad de realizar a Claudia Castellucci en Cesena (Italia) en septiembre de 2014 su respuesta ante esta pregunta fue la siguiente: «Il discorso è relativo alla narrazione. Di per sé l'idea di narrazione non è più tragica, confida nella propria costruzione che appartiene a una storia gloriosa da noi assunta. Ma il senso tragico è assolutamente ancora vivo: è quello che ha permesso questo itinerario. Perché il tragico è una struttura mentale, mentre la tragedia è un genere che non è riproponibile come oggetto letterario; esso veniva inoltre svolto in un contesto agoristico, di gara. E la catarsi, secondo Walter Benjamin, veniva data da una commedia. Anzi dice che in genere si assiste a tre tragedie e alla fine c'era la commedia. Da uomo profondo qual è, egli si chiede: ma perché una commedia basta a controbilanciare tre tragedie? Per lui la catarsi è questa strana contrapposizione tra il comico e tre misure di tragico. Quindi l'impossibilità della tragedia è perché, nel nostro caso della Tragedia Endogonidia, non c'è la commedia, non c'è la conclusione della gara con una commedia, non c'è la pacificazione, non c'è la catarsi, non c'è un superamento del tragico, si rimane nel tragico» (Tortosa Pujante, 2016).



cuerpo, por tanto, debe reaprenderse y concebirse como objeto estético-teatral. En *Tragedia Endogonidia* el lenguaje está ligado íntimamente al cuerpo, no viene expresado solamente a través de él, sino que procede de él.

Aquello que la *Raffaello Sanzio* nos muestra en escena no es la presencia de un cuerpo-semiótico, es decir, el cuerpo de un actor que remite a un personaje, sino que aquello que nos muestra es el cuerpo en su «físico estar-en-el-mundo», en su propia materialidad. En espectáculos anteriores como *Julio César* (1997) o la *Orestíada* (1995) este modo de estar venía determinado por lo que Thies-Lehmann ha denominado «cuerpos-esculturas», es decir, «la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente» [2013: 358]. La aparición de cuerpos deformados, grotescos, enfermizos hacía que los espectadores difícilmente pudiesen «percibir el físico del actor como signo de un personaje [y, por tanto], los percibían sobre todo en su materialidad específica» [Fischer-Lichte, 2011: 177]. En *Tragedia Endogonidia* este mismo efecto se consigue a través de la aparición del niño y del animal –procedimiento que analizaré más adelante–.

*Tragedia Endogonidia* refleja de un modo consciente la imposibilidad de mostrar una tragedia en la escena contemporánea, puesto que como Romeo Castellucci ha señalado «la tragedia oggi è impossibile perché non siamo nella Grecia di Pericle e perché non abbiamo un dio da uccidere. Esso è già morto». La imposibilidad de la tragedia radica en la imposibilidad de volver a un lenguaje mítico, a la verdadera esencia de la tragedia. El público de la sociedad occidental al que *Tragedia Endogonidia* se dirige no se reconoce en una comunidad, en un pueblo construido a partir de los mitos fundacionales, sino a partir de una individualidad de masas. El presente, por tanto, está caracterizado por una cultura que no tiene un lugar originario, donde la fragmentación de la comunidad lleva al individuo a obviar los mitos fundacionales y, con ellos, la tragedia. Así, nuestra sociedad contemporánea ha creado un nuevo individuo, el cual Giorgio Agamben llama «l'essere qualunque» [2001: 9]:



Se gli uomini, invece di cercare ancora una identità propria nella forma ormai impropria e insensata dell'individualità, riuscissero ad aderire a questa improprietà come tale, a fare del proprio esser-così non una identità e una proprietà individuale, ma una singolarità senza identità, una singolarità comune e assolutamente esposta – se gli uomini potessero, cioè, non esser-così, in questa o quella identità biografica particolare, ma essere soltanto il così, la loro exteriorità singolare e il loro volto, allora l'umanità accedrebbe per la prima volta a una comunità senza presupposti e senza soggetti, a una comunicazione che non conoscerebbe più l'incomunicabile [2001: 53].

*Tragedia Endogonidia*, como veremos más adelante, cancela el nombre de las figuras que aparecen, cancela el lenguaje en cuanto a logos para presentar una serie de acciones que son comunicables a un nivel de memoria sensitiva. Giorgio Agamben señalaba en su ensayo *Quel che resta di Auschwitz* que es en el lenguaje que no comunica ningún significado, donde la posibilidad de la tragedia puede situarse. Para desarrollar esta idea –y que podremos paragonar con el modo de entender el lenguaje en *Tragedia Endogonidia*– Agamben recurre a la figura de un niño que Primo Levi encuentra en el campo de concentración de Auschwitz y que inicialmente no hablaba, pero que posteriormente trataría de emitir un tipo de discurso:

Hurbinek non riesce a testimoniare, dal momento che non ha un linguaggio (il discorso che pronuncia è un suono che è incerto e senza senso: mass-klo o matisklo). E tuttavia, a modo suo, è in grado di testimoniare «a mezzo di queste mie parole». Ma neanche il sopravvissuto può rendere completamente testimonianza, né può parlare delle proprie parti mancanti [Agamben, 1998: 36].

Es desde esta perspectiva que podemos llegar a entender las palabras de Claudia Castellucci cuando hace referencia a la función del lenguaje dentro del teatro contemporáneo:

Uno degli esiti politici del teatro che vedo ora è quello di andare fino in fondo alla propria specificità di linguaggio. Senza timore dell'incomprensione, della impossibile comunicazione, o traduzione, commeto, spiegazione, senza l'ansia di giustificare la propria assenza di discorso e dal discorso in generale; con una strategia attorno alle parole e



attorno alle immagini che organizza una nuova realtà. Questo è, in síntesi, il movimiento di tutta la *Tragedia Endogonidia*.<sup>3</sup>

### ***Tragedia Endogonidia: un sistema rizomático***

*No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas*  
(Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*)

Ya el título, *Tragedia Endogonidia*, es toda una declaración de intenciones: mientras que tragedia, como señala Romeo Castellucci, es una palabra épica, que habla acerca de la muerte de un héroe; «endogonidia», por el contrario, es un término que procede de la microbiología: «Certain protozoic formations have both male and female gonads inside. So they don't reproduce sexually but exclusively by means of division. They are indeed small immortal beings» [Hillaert, W. y Crombez, T. 2005]. La combinación entre ambos términos implica un oxímoron ya que, por un lado, «tragedia» hace referencia a la muerte del héroe trágico, mientras que «endogonidia» supone una natural autorregeneración sin fin. Por tanto, «endogonidia» manifiesta una continua necesidad de concepción y, asimismo, «la Concezione si oppone da sempre al regno della realtà. Accoglie senza dare guidizi, tutti i fenomeni della materia secondo un nuovo disegno che si forma per partenogenesi (endo-gonidia)» [Societas Raffaello Sanzio, 2007]. Las jerarquías se rompen y la propia creación artística individual es la que establece sus reglas de funcionamiento con un lenguaje nuevo y ajeno a las estructuras arborescentes, donde un nuevo sistema se forma a través de conexiones basadas en configuraciones de linealidad horizontal (vegetal) y no dentro de una conexión vertical donde la estructura jerárquica está preestablecida.

<sup>3</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).



Uno de los principios que predomina es el de transformación en una lógica endógena donde los seres u organismos que aparecen tienen la capacidad de reproducirse hasta el infinito. Así, lo que se nos presenta «no son muchos espectáculos, no tendremos un único gran espectáculo. Lo que vamos a tener es un organismo en un constante estado de huida» [Societas Raffaello Sanzio, 2007]. De este modo, la idea obra o resultado queda reemplaza por la idea de proceso.

El ciclo está formado por once episodios cada uno de ellos dedicado a una ciudad europea: C.#01 Cesena, A.#02 Avignon, B.#03 Berlín, Br.#04 Bruxelles, Bn.#05 Bergen, P.#06 Paris, R.#07 Rome, S.#08 Strasbourg, L.#09 Londres, M.#10 Marseille, y C.#11 Cesena. El modo de construcción del ciclo se caracteriza por los principios del rizoma: conexión y heterogeneidad –cada uno de los elementos que construyen el ciclo están conectados por el mismo patrón de combinación, pero cada una de ellos constituyen combinaciones heterogéneas–, multiplicidad –al mismo tiempo, no existe lo Uno, sino lo múltiple–, ruptura asignificante –el ciclo comienza y acaba con el mismo contexto (Cesena), sin embargo aquello que acontece es algo nuevo, distinto– y cartografía –el modo de relación entre cada uno de ellos es a través de la combinación de sus elementos creando una red de extensión progresiva y no jerárquica–.

*Tragedia Endogonidia* reproduce el esqueleto de la tragedia griega, salvo la más evidente ausencia: el coro. En la tragedia ática este ejercía la función de explicar y juzgar los hechos. Lo que aquí nos encontramos son hechos sin coro. En la tragedia griega las partes en las que el coro desaparecía se llamaban episodios. Episodio es la palabra que utiliza la Compañía para distinguir las diversas etapas en las que está dividida la *Tragedia*. Tal decisión tiene claramente un trasfondo artístico-ideológico en el que la figura del espectador cobra especial significación ya que el episodio se convierte en objeto de interpretación, como ejercicio de co-creación, por parte de este:



El episodio no lleva el peso de un mensaje para dar, comunica lo menos posible, y no será definido como «fragmento» o «metonimia». Un episodio se encuentra más cercano a una serie de actos puros y completos. Es un meteorito que pasa arañando la superficie del mundo. Pero permanece sin raíces. [...] Sin la voluntad de comprensión generada por el Coro, el Episodio representa, con su desnuda acción, el inexplicable «yo» del espectador; mientras que el Coro explica y conjuga el «él» del personaje en las coordenadas de una historia. Lo que en un Episodio permanece podrá ser solo la pseudobiografía de un héroe. Pero es desde lo impronunciable donde la forma toma cuerpo (y la tragedia, como ha escrito Rosenzweig, es el arte del silencio)<sup>4</sup> [Societas Raffaello Sanzio, 2007].

Otro de los elementos propios de la tragedia ática que la *Tragedia* pone en cuestión es la idea de mito, en el sentido aristotélico del término. En *Tragedia Endogonidia* no existe un *thelos*, no nos dirigimos hacia algo que va a pasar, sino que ya está pasando, nos encontramos, por tanto, ante un evento, un acontecimiento, no hay una espera. Ante la ausencia de mito, es decir, la trama de una historia reconocida comúnmente, ya no queda la posibilidad de un coro que pueda explicar los hechos y juzgarlos. De tal modo que, aquello que se nos presenta son unos hechos concretos expuestos sobre la escena, unos hechos desnudos de un tejido textual.

Por otro lado, el ciclo fílmico, elaborado por los artistas visuales Cristiano Carloni y Stefano Franceschetti y la música original de Scott Gibbons, mantiene la atención del espectador a una visión de conjunto. Si la puesta en escena durante los dos años mantenía su estado de independencia e individualidad en cada uno de los episodios, el ciclo fílmico, por su parte, establece una relación de dependencia –ya existente durante las puestas en escena episódicas, pero ahora perceptible en su conjunto– entre los diferentes episodios. Pero, incluso, este ciclo fílmico, junto a la proyección musical, se constituyen como testimonio documental, como una «di queste spore» que continúa autogenerándose hasta el infinito.

La *Tragedia* de la Societas, por tanto, y en palabras del propio Castellucci, es un organismo vivo y autosuficiente que muta y se reproduce hasta el infinito por sí solo generando nuevos nódulos de conexión que entre

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.



sí no establecen una relación de poder o jerarquía, sino que forma un mapa, un mapa rizomático que «no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia» [Deleuze y Guattari, 1988]. Un sistema que se autorreproduce y genera a partir de un caos, pues «la materia es oscura [...] se trata de comprender qué comunica este caos [...] Se crean por partenogénesis, líneas, constelaciones... No debo hacer más que seguir esta constelación y, a través de ella, me llega un nombre. Lo comprendo solo en base a lo que el caos, en este caso, me aconseja, me transmite.» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013].

A lo largo de toda *Tragedia Endogonidia* encontraremos una serie de figuras tanto reconocibles (a nivel cultural) como no reconocibles. La figura de la madre, como el resto de figuras, sufre transmigraciones y la veremos representada de forma cambiante según los episodios cambien. La figura de la Gran-Madre (Fig.28) presente en los mitos fundacionales aquí se nos presenta como una Madre-Anónima (sin nombre), pues su figura es el resultado de la fusión y condensación de múltiples mitos (Fig. 16).

En un organismo trágico que se autorreproduce por sí solo la figura de la maternidad está privada de su naturaleza sexual, ya que se encuentra de nuevo con la «Inmaculada Concepción». En el episodio de París, el pecho estéril de la madre conduce a una explosión, a la aparición de *ese deus ex machina* (Fig. 17) que nos llevará a un nuevo nacimiento, aquel del proceso de la partenogénesis (endo-gonidia).

La figura femenina en la *Tragedia*, como el resto de seres, carece de nombre; su genealogía no puede identificarse. Sin embargo, en ellas aún perdura un ápice de responsabilidad, de «culpa». En este sentido, la presencia de las mujeres que aparecen en el episodio S.#08 es una presencia que está únicamente unida a la tierra, no soportan el peso de ninguna herencia, de ninguna historia; sin embargo, en sus miradas aún persiste esa culpa –de la cual ya no se reconoce su origen, pues se ha perdido—. El



prisma de *La Melancolie* de Dürer (Fig. 22), las compresas manchadas de sangre (Fig. 23 y Fig. 27), o las mujeres que se lavan las manos son elementos que nos hacen pensar en la culpa de ese pasado inmemorable.

El hecho de que en el episodio de Estrasburgo la figura femenina sea la única presente nos hace pensar en la mujer como un ser de frontera, excluido, relegado a los límites de la ley del hombre. Bajo el dominio de la ley masculina, la mujer se sitúa en las lindes del orden y es allí donde instaura su propia ley, su propio vagar y estar en este mundo endogonidio (Fig. 4, Fig. 5 y Fig. 6). Una ley que siempre es violenta como el tanque del final del episodio de Estrasburgo o el pie ensangrentado que deja la huella en las tablas de la ley del episodio de Bruxelles (Fig. 11) manifiestan.

En el caso de *Tragedia Endogonidia* el texto no tiene función poética. El texto pronunciado sobre la escena revela la pertenencia común a la especie humana y descubrimos con sorpresa que somos seres dotados de la palabra. El teatro pretrágico está libre de todo juicio, en tanto que «la terminología es el juicio sobre el mundo. Una obra dramática es, para mí, un juicio realizado» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013: 101]. Aquello que la *Tragedia* parece decirnos es alejarnos del humano, un «devenir animal» (Deleuze y Guattari, 1988) para que podamos percibir la existencia frágil que nos interroga: «En el momento en que el animal desaparece de escena, nace la tragedia. [...] Un teatro pretrágico significa, ante todo, infantil.» [Claudia y Romeo Castellucci, 2013]. Tanto el animal como el niño carecen de la técnica y, por lo tanto, con su presencia lo único que nos muestran es que están en la escena: no hay un referente lingüístico, pues, como Romeo Castellucci afirma, «the animal is pure voice; it has no language: it has a tongue» [Castellucci en Gabriella Giannachi y Nick Kaye, 2002: 150].

La presencia del niño –como la del animal– en escena (Fig. 8), el cual no habla aún, hace explorar al que mira un tiempo que es desconocido para nosotros, en tanto que olvidado, ese tiempo que precede a nuestra entrada en la lengua. Esta sensación es la misma que experimentamos



cuando nos enfrentamos ante las letras del abecedario que aparecen de forma rápida en la pantalla (Fig. 3).

La aparición de animales en las realizaciones escénicas teatrales no es ninguna novedad, pues ya aparecían en los dramas litúrgicos medievales y las realizaciones escénicas cortesanas de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, el significado que la aparición de los animales tenía en aquellas realizaciones se encuentra lejos de aquel que el teatro posdramático experimenta.

En *Tragedia Endogonidia* el animal (Fig. 19) «precede l'attore nel condurre alla lingua. Il linguaggio è allora connesso al fattore corpo, non lo esprime solamente, ma da esso proviene, non ha più nessuna sintassi, non rimanda a nulla se non alla presenza reale ed immediata di un corpo»<sup>5</sup>. En este sentido, el cuerpo del animal nos hace conscientes de nuestro propio cuerpo-animal, en ese físico estar-en-el-mundo, y como señala Fischer-Lichte «la aparición del animal [y del niño] en escena es percibida como la irrupción de lo real en lo ficticio, de lo casual en el orden, de la naturaleza en la cultura.» [2011: 218]. En la *Tragedia* el sujeto «deviene animal», pero no en un sentido de filiación, de pertenecer a él, de retorno y «vuelta a», sino que el devenir implica una involución creadora, es decir, ir a la diferencia, a la minoría (Fig. 21 y Fig. 26):

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir. [Deleuze y Guattari, 1988: 245].

Es en esta búsqueda de un lenguaje físicamente (carnalmente) trágico donde *Tragedia Endogonidia* se mueve y episodios como Br.#04 son un reflejo de ello: vemos la imagen de un hombre dentro de una bolsa de basura que ha sido introducido en ella tras ser torturado por unos hombres

<sup>5</sup> Ridout, Nicolas, «Fuori nell'Aperto» en *Idioma*, *Clima*, *Crono* IV, p. 5.



vestidos de policías. Le acercan un micrófono y comienza a hablar dentro de la bolsa en una lengua incomprensible (Fig. 10 y Fig.12). El micrófono amplifica los sonidos de alguien que ya no encuentra las palabras (el nombre) para hacerse entender, y que se convierte en un trozo de carne, en la presencia pura del cuerpo que sufre. Se le pide la palabra a través del micrófono, pero aquello que consigue emitir son las palabras de la propia respiración, las «palabras-gritos», las palabras de un «cuerpo sin órganos»:

la instauración de palabras-soplo, palabras-gritos en las que todos los valores literales, silábicos y fonéticos son sustituidos por valores exclusivamente tónicos y no escritos, a los que corresponde un cuerpo glorioso como nueva dimensión del cuerpo esquizofrénico, un organismo sin partes que actúa siempre por insuflación, inspiración, evaporación, transmisión fluida (el cuerpo superior o cuerpo sin órganos de Antonin Artaud) [Deleuze, 2010: 68].

Esta misma concepción del lenguaje es perceptible a través del tratamiento que del alfabeto latino se realiza. A lo largo de los distintos episodios veremos la proyección de las diferentes letras del alfabeto. A este respecto Nicolas Ridout escribe:

Entrambi gli episodi C.#01 e A.#02 [Fig. 1 y Fig. 3] si chiudevano con una proiezione video nella quale lettere alfabetiche visibili, mischiate e macchie di Rorschach, si susseguivano ad altissima velocità, con risucchi ottenuti da percussioni, respiri, sputi e clamori vocali, parti interne della voce amplificate, come se ciò che stavamo ascoltando fosse l'insieme di tutti gli avanzi ed i frammenti del respiro scartati nell'atto di formare fonemi sensati. Un linguaggio al negativo, il suono del linguaggio reso in stracci e macerie, che disperatamente ed urgentemente, continua a portare un qualcosa che deve essere comunicato.<sup>6</sup>

De este modo, la nueva comunidad trágica no se crea en torno a la palabra, sino que nace en la imposibilidad de comunicación, en el silencio. De esta imposibilidad surge la palabra poética.

<sup>6</sup> Ridout, Nicolas, «Fuori nell'Aperto» en *Idioma*, Clima, Crono IV, p. 5.



La estructura de la *Tragedia* es la de una secuela que entraña una *transmigración* de las formas a través de la cual es posible ver en Roma el mismo episodio que en Berlín, pero en un contexto diverso. Este fenómeno es también visible en algunas de las figuras reconocibles (Musolini, Cristo, Charles de Gaulle, Edipo frente a la Esfinge) a lo largo de los episodios. La base de esta estructura son las ciudades europeas donde la compañía establece un recorrido que permite esta transmigración:

Lo spazio, la geografia e la topografia entrano come potenze telluriche nel teatro. Ogni Episodio è concludente e autonomo perche lo scopo della *Tragedia Endogonidia* non è il risultato finale, ma i pasaggi, che sono gli atti compiuti di una trasformazione e di una verità già natura del presente. Il senso non è il verso qualcosa che verrà, non l'essere già in mezzo a quello che verrà.<sup>7</sup>

En este trabajo de refundación del trágico hallamos las huellas de la antigua polis. Es, por ello, que aún permanecen signos propios de ese sustrato como las banderas nacionales (Fig. 14 y Fig. 25). Sobre esta antigua polis es posible construir una nueva (Fig. 13 y Fig. 24). De tal modo que el espacio se convierte en un lugar que posee una memoria donde «percepción, recuerdo e imaginación se solapan, los espacios reales se experimentan simultáneamente como imaginados y como recordados» [Fischer- Lichte, 2011: 231].

Aquello que la *Tragedia* cartografía es un mapa de líneas de fuga donde cuerpos inhumanos ocupan ciudades inhumanas, «luoghi di storia civile e di aspettative, terre che comportano un idioma, terre che sopportano un clima sono le condizioni spaziali della nostra *Tragedia*»<sup>8</sup>. *Tragedia Endogonidia* rompe con el sistema pre-existente de la tragedia ática y busca crear un nuevo cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto del trágico. Para alcanzar este nuevo concepto del trágico debe exiliarse de su

<sup>7</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).

<sup>8</sup> Fragmento del artículo «Quale teatro per il 2003?», p.243. Fuente: Archivo de la Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italia).



lugar de origen (de la concepción griega del trágico), y desplazarse a un territorio extranjero, extraño, inhabitable. Será en ese viaje, en ese vagar, en ese exilio guiado donde el individuo pueda convertirse en comunidad. Pues lo interesante es aquello que ocurre en el camino: «It is in the middle where one finds the becoming, the movement, the velocity, the vortex» [Deleuze, 1997: 208].

*Tragedia Endogonidia* considera el Éxodo como una parte fundamental de su construcción. No nos encontramos ante un sistema cerrado, sino abierto y en constante estado de huida, de fuga. La ley, por su parte, está inevitablemente unida al Éxodo<sup>9</sup>: las tablas de la ley que incesantemente aparecen a lo largo de todo el ciclo como en el episodio A.#02 (Fig. 2) carecen, no obstante, de nombre, es decir, han perdido la conexión con su mito fundacional, pues la acción humana se presenta fuera de la regla, de la norma, de la ley establecida, en esta zona inhabitable. Y, por tanto, los seres que aparecen en la *Tragedia* son seres ajenos, extranjeros, en el exilio. Esta «no-pertenencia», este vagar nómada, hace encontrarnos con figuras que tocan las paredes para asegurar su solidez, para reconocer su composición, como ocurre con el viejo del episodio de Bruxelles (Fig. 9). En la escena final de este mismo episodio, se nos presenta el canto de cuco que acompaña la danza de una niña. Este pasaje podría vincularse con el universo de *Las aves* de Aristófanes. En esta pieza Aristófanes nos habla de la búsqueda de la ciudad ideal, una ciudad que no existe en ninguna parte, una ciudad inhumana a la que no se puede pertenecer, un lugar imposible de habitar.

Como hemos podido comprobar *Tragedia Endogonidia* genera una red hipertextual de significación propia, individual, que el espectador debe interpretar aportando una nueva significación que nunca es cerrada, sino abierta a tantas interpretaciones como espectadores haya. El hipertexto, por tanto, funciona a través de un lenguaje que Deleuze y Guattari (1988)

---

<sup>9</sup> El Éxodo hace referencia clara a la esclavitud del pueblo hebreo antiguo en Egipto y su liberación a través de Moisés, quien los condujo hacia la Tierra prometida.



vienen a denominar como «rizomático». Así, *Tragedia Endogonidia* es la materialización en todos sus límites de un sistema basado no en una estructura de creación arborescente y, por tanto, de relación jerárquica entre sus elementos, sino en una cadena «vegetal», subterránea, rizomática; donde el lenguaje entra en un constante proceso de transformación o transfiguración.

### **Consideraciones finales: lo trágico como experiencia de los límites**

Señalaba Deleuze que una de las características principales del ser humano es su segmentariedad: «Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. (...) Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc.» [1988: 214]. El arte contemporáneo y, concretamente, el arte de acción han desmontado las tradicionales oposiciones arte y vida, estética y política, estética y ética –al menos durante el momento que la realización escénica dura–. El carácter performativo e intermedial de las realizaciones escénicas disuelve estas dicotomías instalándonos en un umbral. La liminalidad, por tanto, establece un espacio donde las contraposiciones entre lo ético vs. lo estético, lo político vs. lo estético ya no se sostienen:

derrumban los antagonismos, constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro, una realidad de la inestabilidad de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras [Fischer-Lichte, 2011: 346].

Quizá las fronteras no se hayan suprimido, quizá simplemente hayamos encontrado la manera de permanecer en ellas: «We have to move beyond the outside- inside alternative; We have to be at the frontiers» [Foucault, 1984: 48]. Permanecer en los límites de la «máquina social»



[Deleuze y Guattari, 1985], siendo conscientes de que formamos parte de ella y en la que podemos intervenir gracias a nuestra «máquina deseante», ése es el objetivo de este nuevo teatro.

*Tragedia Endogonidia* rompe con el sistema pre-existente de la tragedia ática y busca crear un nuevo cuerpo que se moldee en torno a un nuevo concepto del trágico. Para alcanzar este nuevo concepto del trágico debe exiliarse de su lugar de origen (de la concepción griega del trágico), y desplazarse a un territorio extranjero, extraño, inhabitable, permanecer valientemente en las fronteras y vivir la experiencia de los límites. Esta desviación, este nuevo *clinamen*, sería el inicio, no solamente de un nuevo teatro, sino el inicio de un nuevo modo de vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- , «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos» en *Revista Signa*, 2008, vol. 17, 29-56.
- , «Dramaturgies of Excess and Heterological Theatre» en *Canadian Review of Comparative Literature*, 2013, 289-305.
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Bolinghieri, 1998.
- , *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- BALANDIER, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BAY-CHENG, S.; KATTENBELT, C., LAVENDER, A. Y NELSON, R. (ed), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.



- CALCHI NOVATI, Gabriella, «Language under attack: The iconoclastic Theatre of Societàs Raffaello Sanzio» en *Theatre research international*, vol. 34, n. 1, 2009, 50-65.
- CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, *Los peregrinos de la materia, Teoría y Praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*, Madrid, Continta me tienes, 2013.
- CASTELLUCCI, C; CASTELLUCCI, R; GUIDI, C; KELLEHER, J; RIDOUT, N., *The theatre of Societàs Raffaello Sanzio*, London and New York, Roudlegde, 2007.
- CASTELLUCCI, R., VALENTINI, V., MARRANCA, B., HOUSE, J. (ed), «The Universal: The Simplest Place Possible» en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 26, n. 2, 2004, 16-25.
- CHAPPLE, Freda, and KATTENBELT, Chiel (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2006.
- CULL, L. (ed), *Deleuze and performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* [en línea] <www.philosophia.cl /> Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1986.
- , *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1998.
- DELIGNY, Fernand, *Permitir, Trazar, Ver*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- , «The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation» en Derrida, Jacques (ed.), *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, 232-250.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal, 2001.



- FOUCAULT, Michael, «What is Enlightenment?» en *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, 32-50.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, New York, Peter Lang, 2002.
- GOLDBERG, Robert, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, 2011.
- HILLAERT, W; CROMBEZ, T. «Cruely in the theatre of the Società Raffaello Sanzio» en *Tragedy, the Tragic, and the Political*, Leuven, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac, 2013.
- RIDOUT, Nicolas, «Tragedy at Home: Società Raffaello Sanzio» en *Laban PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, n. 3, 2005, 83-92.
- SAYRE, M. Henry, *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, London and Chicago, University of Chicago, 1989.
- SCHECHNER, Richard, *Performance studies. An introduction*, London and New York, Routledge, 2002.
- , *Performance theory*, London and New York, Routledge, 2003.
- SOCIETÀ RAFFAELLO SANZIO, Dir. Romeo Castellucci, 3 DVD, 1 CD, 86-page booklet, 2007.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno: 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1992.
- TORTOSA PUJANTE, Belén, «Entre la destrucción y la creación. Una conversación con Claudia Castellucci» en *Narrativas Cruzadas, hibridación, transmedia y performatividad en la era digital* (ed.) María Teresa Vilariño Picos, Santiago de Compostela, Academia Editorial del Hispanismo, 2016.
- TURNER, Victor, *Ritual Process—Structure and Antistructure*, London, Routledge, 1969.
- , *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.
- VV.AA, *Idioma, Clima, Crono*, 6 volúmenes, Cesena, 2002-2004.



## Anexo



Fig. 1. C.#01 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 2. A. #02 Avignon, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



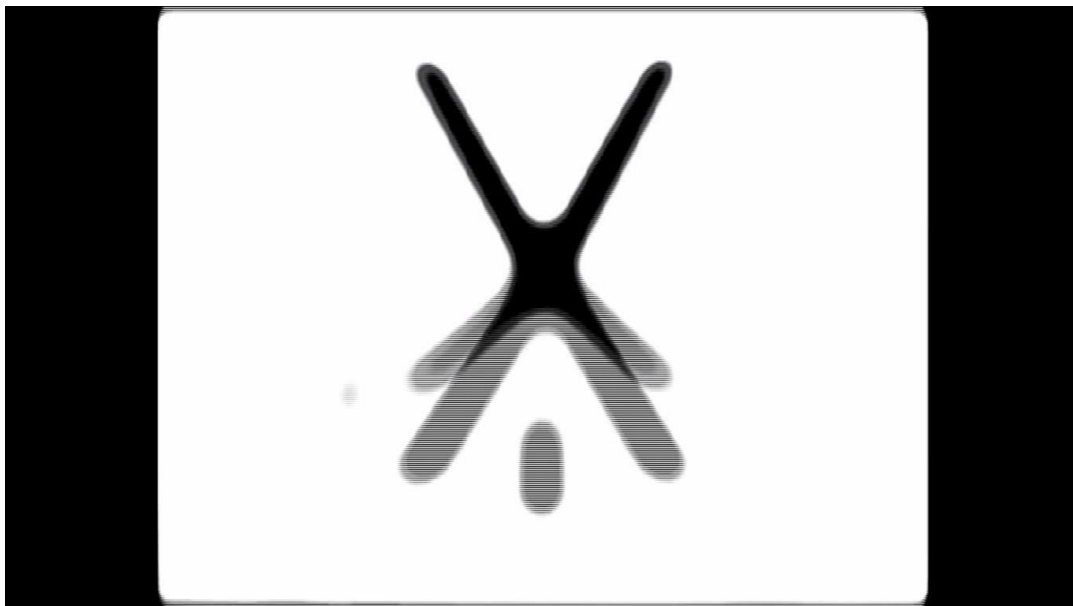


Fig. 3. A. #02 Avignon, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

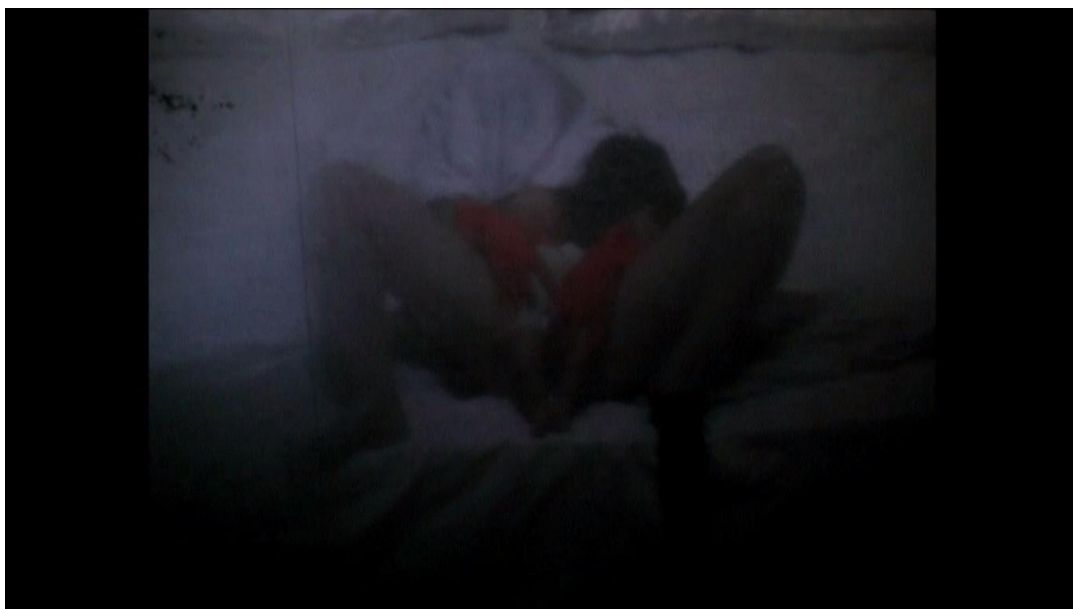


Fig. 4. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 5. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 6. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 7. B. #03 Berlín, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 8. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).





Fig. 9. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (*Societas Raffaello Sanzio*).



Fig. 10. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (*Societas Raffaello Sanzio*).



Fig. 11. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 12. Br.#04 Bruxelles, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 13. Bn.#05 Bergen, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 14. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 15. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

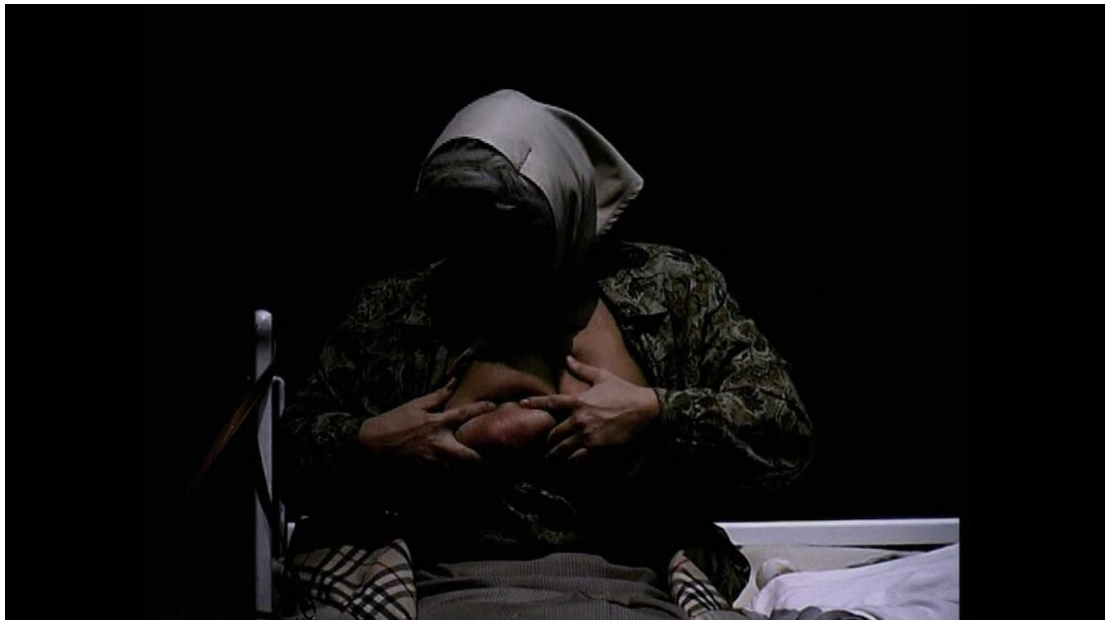


Fig. 16. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 17. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

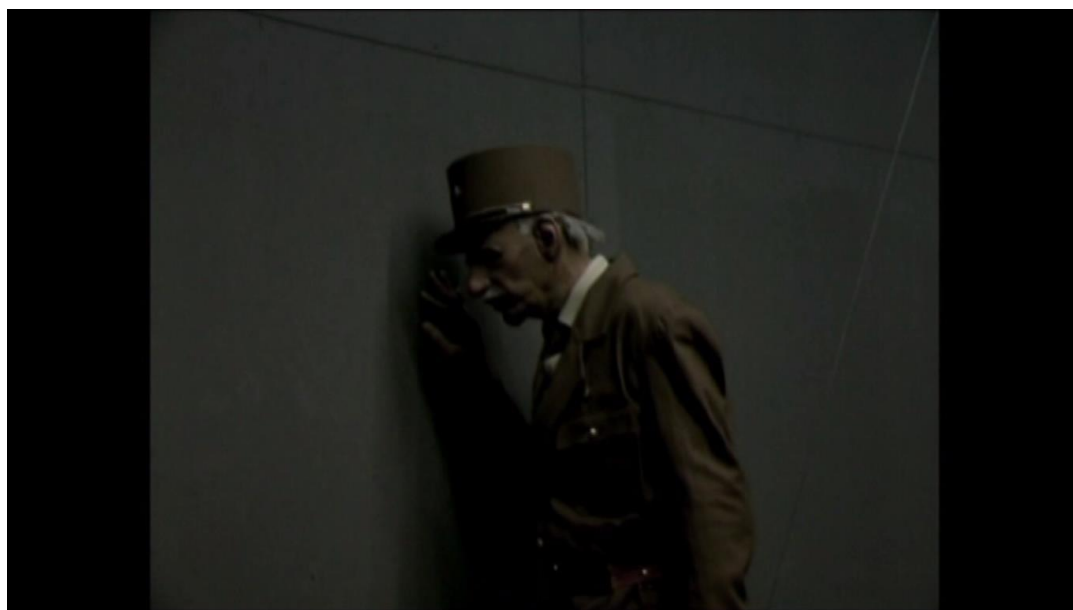


Fig. 18. P.#06 Paris, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

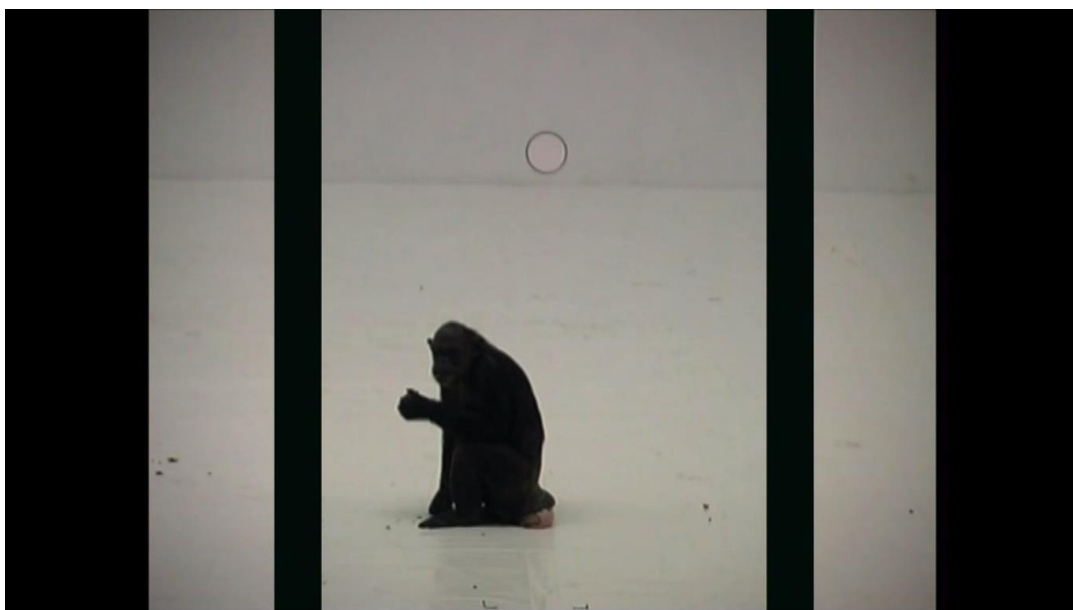


Fig. 19. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio)



Fig. 20. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



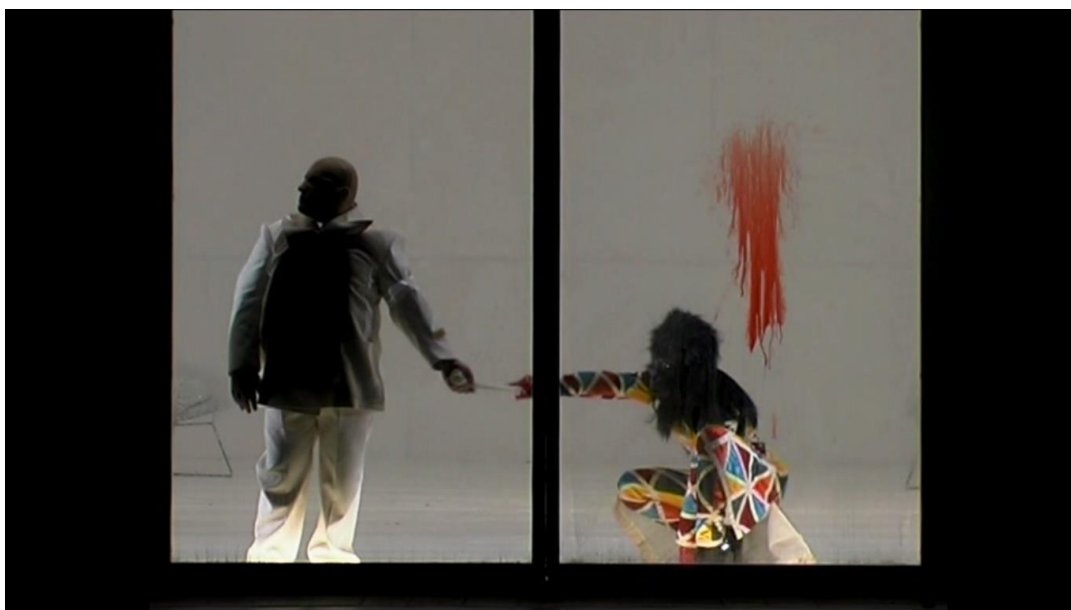


Fig. 21. R.#07 Rome, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 22. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 23. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 24. S.#08 Strasbourg, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 25. L.#09 Londres, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 26. C.#11 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 27. C.#11 Cesena, *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).



Fig. 28. Representación de Inanna, diosa sumeria del amor, la naturaleza y la fertilidad.

## ***Los persas* de Calixto Bieito. Una actualización de lo trágico en la escena española del siglo XXI**

Begoña Gómez Sánchez  
[bec\\_ma@hotmail.com](mailto:bec_ma@hotmail.com)

### **Palabras clave:**

Tragedia. Dramaturgia. Calixto Bieito. Puesta en escena. Siglo XXI.

### **Resumen:**

El director de escena Calixto Bieito realiza en 2007 la dramaturgia contemporánea de *Los persas* sobre la tragedia de Esquilo, una versión libre que consigue el clima de la tragedia clásica a pesar del fuerte proceso de actualización de algunos de sus elementos y de la recontextualización de la fábula. A modo de concierto de *rock & roll*, la potenciación de la música se entrelaza con la influencia del cine bélico, sobre todo de la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, la cual marca fuertemente determinados episodios y aspectos estéticos de la intriga.

---

## ***Los persas* by Calixto Bieito. An update of the tragic in the Spanish stage of the 21st century**

### **Key Words:**

Tragedy. Dramaturgy. Calixto Bieito. Staging. XXI century.

### **Abstract:**

Stage director Calixto Bieito performed in 2007 contemporary drama *Los persas* on the tragedy of Esquilo, a free version that gets the climate of classical tragedy despite the strong process of updating some of its elements and fable's recontextualization. As a rock & roll concert, potentiation of music is interwoven with the influence of war movies, especially film *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola, which marks strongly certain episodes and aesthetic aspects of intrigue.

---

La dramaturgia contemporánea de *Los persas* sobre la tragedia de Esquilo supuso el debut del director de escena Calixto Bieito en el emblemático Teatro Romano de Mérida dentro del marco de la LIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida celebrado desde el 12 de julio al 26 de agosto de 2007. *Los persas* se estrenó el jueves 26 de julio de 2007 a las 23 horas en el Teatro Romano ante 1.500 personas que expresaron su opinión con diferentes reacciones.

La puesta en escena se realizó en lengua castellana y fue una coproducción del Festival de Teatro Clásico de Mérida y la productora Focus con la colaboración especial de Sagunt a Escena con un presupuesto de tres millones de euros [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007; Barrado Timón, 2007]. Los intérpretes que encarnaron *Los persas* en su estreno mundial y en gran parte de su gira posterior fueron los siguientes: Natalia Dicenta (Soldado Sara Rojas – Jerjes), Rafa Castejón (Cabo primero Fernando Ballenilla), David Fernández (Soldado Ernesto Blanco), Javier Gamazo (Soldado Rogelio Fernández), Chus Herrera (Cabo Julio López Laorden), Roberto Quintana (Darío, padre de Jerjes) e Ignacio Ysasi (Soldado Ricardo Soto) [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007; Bieito y Miró, 2007: 2].

En el apartado del equipo técnico Calixto Bieito estuvo acompañado de sus habituales colaboradores: Joan Antón Rechi (Adjunto a la dirección), Alfons Flores (Escenografía), Mercè Paloma (Vestuario), Xavi Clot (A.A.I.) (Iluminación) y Jordi Ballbé (Sonido) [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007]. En la base de datos de espectáculos del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre (Diputació Barcelona) se registran otros dos títulos de crédito del equipo técnico: Javier Gamazo (Direcció musical) y David Fernández (Arranjaments musicals).

Por lo que se refiere a la primera representación de la controvertida dramaturgia, esta fue recogida por el desaparecido diario digital *Extremadura al día* que publicó: «durante la obra, hubo cierta tensión entre



los espectadores que en algunos momentos silbaron, otros abandonaron el teatro, pero finalmente conquistaron al público que despidió a los actores en pie y con aplausos» [«El festival estrena “Los persas”», 2007]. Periódicos de tirada nacional se hicieron eco del discutido estreno en Mérida. Rosana Torres para *El País* lo tituló como «Polémico Bieito» y «el antibelicismo de Bieito divide una vez más al público» y lo describió del siguiente modo:

Las voces se fueron acallando, no siempre y no todas, una docena de personas se salieron y al final de la representación casi un centenar de espectadores abandonaron el teatro tras el último mutis. Pero fueron más de 1.200 espectadores los que aplaudieron en pie el trabajo de actores y resto del equipo artístico. No así varios representantes de los cuerpos de seguridad de Estado que estaban ante el público y se limitaron a quedarse sentados sin aplaudir [Torres, 2007a].

El diario *El Mundo* consideraba estos incidentes como un posible motivo para el aumento de la afluencia de público: «pese a la polémica que envolvió su estreno o quizás gracias a ella, más de 6.000 espectadores contemplaron el montaje en sus primeros cuatro días de exhibición en Mérida» [E. U., 2007: 12].

Referente a la elección del texto de Esquilo para la 53 edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida cuyo tema central era las protagonistas femeninas del teatro clásico, el director afirmó en diversas publicaciones que ante la propuesta de Mérida pensó en *Los persas*. Uno de los motivos fue su predilección de este texto por encima de todas las tragedias griegas debido a que no hablaba de dioses ni mitos sino de hombres, por lo que se prestaba a hacer una lectura contemporánea que le permitiría reescribirla de nuevo [Cuende Lozano, 2007]. Además confesaba que siempre había deseado hacer una producción sobre «las intervenciones bélicas y el dolor que generan en las personas» [«Bieito combina la música», 2007], aunque destacaba que «lo inteligente del texto es que no trata a los conquistadores como bestias, ya que entra en la psicología de los invasores e intenta comprenderlos» [«Bieito dirigirá “Los Persas”», 2007]. Sin embargo, la



dramaturgia reconvertía al héroe rey Jerjes en una mujer-soldado aspecto que ciertamente vinculaba la tragedia seleccionada con la temática femenina de aquella edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida. Por otra parte, según declaró Pau Miró codramaturgo de *Los persas*, la elección del texto se debía al punto de vista tratado por Esquilo, el de los vencidos y enemigos de los griegos y el del propio autor, y también a la mayor libertad creativa que, pensaba, otorga el género épico y al hecho de que el tema principal de la guerra como medio para resolver conflictos humanos, se plasme ya desde uno de los textos dramáticos más antiguos [Gallén y Bernal, 2008].

En este punto es innegable la predilección por los textos clásicos en la trayectoria artística del director de escena como perfecta y libre vía de la expansión imaginativa de sus dramaturgias contemporáneas. En concreto, la dramaturgia de *Los persas* fue firmada en conjunto por Calixto Bieito y Pau Miró y, aunque la colaboración con este hasta la fecha de este artículo no se ha repetido, con la elección del entonces prometedor dramaturgo se corroboraba la predilección del director de escena por trabajar junto a jóvenes creadores que le aportaran sus puntos de vista [Díaz, 2008].

Sobre los rasgos generales de la adaptación, el director de escena reconoció que «con Pau Miró hemos “traducido y reescrito Los persas” para la sociedad española de 2007» [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007] y que habían creado una dramaturgia, una «versión liberrísima», [Bravo, 2007: 70] «una versión muy libre de Los persas de Esquilo. Pau y yo hemos escrito texto nuevo, cosa que casi no había hecho» [«Los internautas preguntan», 2007] pero que mantenía la composición rítmica en verso de las tragedias clásicas griegas. Por todo lo anterior, en los diferentes programas de mano de su gira se indicaba: «una dramaturgia de», «a partir del texto de Esquilo» [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007; «Los persas. Réquiem por un soldado», 2008b] mientras que a partir de 2008 en la web de la productora Focus consta «adaptación de la obra de Esquilo».

Además, la dramaturgia añadía al título original creado por Esquilo un subtítulo de enorme importancia para el desarrollo de su propuesta



contemporánea: «Réquiem por un soldado» [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007]. Si se profundiza en su significación y según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la primera palabra, ‘réquiem’, significa «composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos, o parte de él». La puesta en escena se concibió, en palabras de Calixto Bieito y Pau Miró, como un «concierto réquiem», [Bravo, 2007: 70; Ayanz, 2007a: 77] «una mena d’oratori –concert per la mort d’un soldat» [Gallén y Bernal, 2008] con el objeto de «mantener el tono elevado de la tragedia» [«Bieito combina la música», 2007]. Más interpretaciones para el resto de elementos del subtítulo son, en primer lugar, la relacionada con el artículo indeterminado ‘un’ que evita la definición entre el género masculino y femenino acompañado del sustantivo masculino ‘soldado’ que destaca la particularidad del individuo y destierra la concreción de cualquier nacionalidad. En la otra vertiente, este último vocablo sitúa muy acertadamente el nuevo contexto de la dramaturgia contemporánea. En el programa de mano del Festival de Teatro Clásico de Mérida, el director de escena afirmaba en la línea de lo anterior:

No se preocupen, esta versión de “Los persas” de Esquilo no es un alegato pacifista, ni tan siquiera un canto a la concordia de los países o a “la alianza de civilizaciones”. Nuestra versión de “Los persas” es simplemente un canto, un réquiem o un lamento por una guerra perdida, por un soldado español muerto en Líbano, o en Irak, o en Afganistán o en Kosovo, o... [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007].





Fotógrafo: David Ruano  
Cedida por Focus

Así mismo, la estructura externa del texto dramático difiere del original. Esta se divide en tres partes que concretan la unidad temporal de la acción. La primera parte se denomina «La noche antes de la misión» [Bieito y Miró, 2007: 3] apelativo que establece conexiones con la película *Apocalypse Now* y que a lo largo de este análisis se reiterarán en varias ocasiones.<sup>1</sup> La segunda parte de la puesta en escena de *Los persas* de Calixto Bieito se adentra de pleno en la acción, de ahí su denominación: «La misión». La tercera y última parte se vincula al tono de la tragedia clásica por su denominación «El lamento»; en relación con la estructura externa del texto fuente se trata del éxodo y, en consecuencia, posee ciertas semejanzas con el clamor del monólogo del rey Jerjes en la tragedia griega.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En la primera parte del filme su protagonista, el Capitán Willard encarnado por Martin Sheen, antes de iniciar su viaje en busca del Coronel Kurt incide en su objetivo de obligado cumplimiento y lo denomina de igual modo: «Acepté la misión, ¿qué más podría hacer?»

<sup>2</sup> JERJES

¡Ay, ay,  
desdichado de mí y de este mi hado fatal  
que en forma imprevista a abatirse llegó!



La dramaturgia de *Los persas*, también se sustenta sobre más rasgos de la tragedia clásica aunque Calixto Bieito afirmaba no haber estado obsesionado por ser fiel al original [Bruna, 2008: 34]. Según declaraciones de Pau Miró, el aspecto formal del espectáculo se aproxima muy fielmente a lo que debió ser el original, «recitacions i cançons» [Gallén y Bernal, 2008]. Por ello, el discurso de la versión goza de una mayor relevancia que el movimiento escénico, con una simplicidad de imágenes de la guerra que potencia la dureza de las palabras, una clara reminiscencia del hieratismo de las tragedias griegas. Además, la versión cuenta con dos personajes centrales, la soldado Jerjes y su padre Darío, junto a un coro compuesto por soldados con un «llenguatge entenedor, però també de ressonàncies èpiques» [Gallén y Bernal, 2008]. Calixto Bieito reconocía otras resonancias con Esquilo: «el lamento, la fatalidad, la enumeración de nombres de los muertos, que en este caso son otros, son nombres españoles y la idea del presagio, de sueño...» [Ayanz, 2007a: 77] que mantienen los temas principales y el tono de Esquilo trasladado al siglo XXI [J. B., 2008: 36].

En relación a esto último, la dramaturgia actualiza el reflejo del miedo de los mortales a las consecuencias de los designios divinos, sobre todo evidente en las intervenciones del padre de Jerjes, Darío. En concreto, en los siguientes versos de este personaje se puede observar el proceso de recontextualización del episodio de la ofrenda a los dioses que realiza la reina Atosa en el texto fuente:<sup>3</sup> «Le puse un par de velas como ofrenda / para que mi hija siga siendo mi hija / y no un amasijo de carne y pelos /

---

¡Qué cruelmente a la pérsica estirpe algún dios  
aplastó! ¡Ay, ay, cuitado! ¿Qué va a ser de mí?  
En mi cuerpo el vigor siento ya flaquear  
cuando veo a los Persas aquí de esta edad.  
¡Ojalá a mí también me cubriera, gran Zeus,  
el destino mortal

con los hombres a los que arrastró! [Esquilo, ed. 1993: vv. 909-917]

<sup>3</sup> ATOSA: Pero, puesto que así me aconsejasteis, quiero / primero ante los dioses orar y volveré / luego con una torta como ofrenda a la tierra / y a los muertos; porque, aunque sé que esto se acabó, / lo hago también con miras al futuro, por si algo / mejor puede mostrársenos [Esquilo, ed. 1993: vv. 521 a 526].



dentro de una bolsa negra» [Bieito y Miró, 2007: 17]. Igualmente, aparece este temor en la acción propia de la guerra cuando el soldado Cabo Primero solicita ayuda al ser supremo de su religión católica: «Los ojos del mundo nos observan, / imploremos la bendición de dios todopoderoso / para esta causa grande y noble» [Bieito y Miró, 2007: 5].

Para concluir con los principales elementos de la tragedia clásica inherentes en la dramaturgia de Calixto Bieito, es esencial detenerse en la interesante actualización de la *hamartia* del héroe trágico.

Ante la conducta rebelde y extrema de la adolescente Sara-Rojas que se relata en las circunstancias dadas de la fábula, el padre de la joven siempre ha optado por el silencio. Un silencio que reubica la *hamartia* dentro de la propuesta y que la desvincula de la prepotencia de Jerjes, el rey de los persas en la tragedia original. Esta nueva *hamartia* entronca con la preocupación constante del director de escena por la educación y la cultura de la sociedad sobre todo como instrumento vital desde la infancia profundizando, como resultado, en las causas que llevaron a la joven Jerjes a alistarse en el ejército. En el texto dramático la protagonista afirma en este sentido: «Hubo una época en la que anduve perdida, / sin saber muy bien qué hacer con mi vida. / Mi madre había muerto, y yo me preguntaba: / ¿Hacia dónde voy? ¿Hacia dónde coño me dirijo? / Y la bandera me contestó: / –Ven a mí, muchacha, que yo seré tu madre» [Bieito y Miró, 2007: 14-15].

En consecuencia, el padre de la protagonista, Darío, que en la adaptación ya no es una sombra o aparición del más allá, se convierte en el único miembro de la unidad familiar tras la muerte de la madre de la protagonista que, incapacitado para guiar y educar a su hija, debe sufrir vivo las consecuencias de la guerra y la pérdida de esta. Por el contrario, la soldado española Jerjes se merece el descanso que le proporciona la muerte al final de esta versión de *Los persas* ya que ella es solo una pieza más de la máquina de la guerra. Este desenlace está muy alejado del destino que la



fuente otorga al rey Jerjes: permanecer hasta la catarsis final y rendir cuentas ante su pueblo.

El intenso trabajo previo de investigación que todas la producciones de Bieito contienen se centró, en este caso, en la lectura de un extenso número de novelas y ensayos que, tal y como el director admitió, le valieron para «meterse de cabeza en el infierno de la guerra» y le ayudaron a «comprenderme mejor, a mí mismo y lo que está pasando» [Calderón, 2007: 6]. Además explicaba que el texto dramático contenía fragmentos de él mismo, de Pau Miró y de intelectuales europeos del siglo XX [Montero, 2008: 16].

Como claro ejemplo de la última fuente, existe un monólogo de la protagonista que integra parte de una carta de Sigmund Freud a Albert Einstein que se escribió durante el periodo de entreguerras, en 1932. Aunque el director de escena admitía que sus planteamientos eran «muy profundos y muy duros» intentaba que no lo pareciesen; estos aluden al «contrast entre la bellesa i l'horror d'allò bèl·lic» que se traduce en la dramaturgia como «el sentimiento atávico por matar», «la sensación de felicidad que puede producir matar» [Montero, 2008: 14-17; Martín-Lunas, 2007: 12]. De hecho, la propuesta de Calixto Bieito para la tragedia de Esquilo profundiza en la pulsión innata destructiva del ser humano como forma de degeneración y como punto de partida para resolver aquello que considera una amenaza para su supervivencia por medio de la fuerza de la guerra, así como sobre la fragilidad y contradicciones que esta genera. Como resultado, en el texto dramático aparece el tema recurrente en la poética del director, que une íntimamente la violencia con el sexo aunque en la puesta en escena se destierran las acciones violentas y sangrientas inherentes a todo conflicto bélico para destacar así las palabras de la dramaturgia.

Dentro del corpus documental de la dramaturgia, el director de escena contempla el libro de Howard Zinn *Sobre la guerra. La paz como imperativo moral* [Zinn, ed. 2007] al que definió como «un libro fantástico



que dice que las guerras son intereses económicos, pactos entre países y mentiras, pero nunca justas» [Cuende Lozano, 2007] y «que la guerra se hace contra los niños» [Bravo, 2007: 70]. Finalmente, en una crítica teatral publicada en el diario *La Razón* con motivo de la estancia del montaje en el Teatro Bellas Artes de Madrid, la ficha técnica se encabeza con un epígrafe denominado «Sobre textos de» que incluye los autores citados y otro nuevo, Caputo, que con toda probabilidad se refiere al escritor y periodista estadounidense Philip Caputo y a su libro *Un rumor de guerra* cuya temática está íntimamente relacionada con la dramaturgia de Calixto Bieito [Caputo, ed. 1980; Ayanz, 2007b: 52].

También sirvió de documentación para la dramaturgia el asesoramiento de un militar que estuvo en Afganistán pero no con la intención de, según palabras del director de escena, buscar una recreación «verista» [Bravo, 2007: 70], sino de obtener información sobre aspectos de la vida cotidiana en los espacios de conflictos bélicos [«Bieito convierte en Mérida», 2007: 33]. El uso del lenguaje vulgar y cotidiano en la dramaturgia queda como muestra de todo ello.



Fotógrafo: David Ruano  
Cedida por Focus



No obstante, la fuente de la reescritura argumental de *Los persas* fue la muerte de la primera mujer perteneciente al Ejército Español que fallecía en acto de servicio en el extranjero el 21 de febrero de 2007. La soldado gallega Idoia Rodríguez Buján perdía la vida en Afganistán a causa de un potente explosivo, en fecha cercana al comienzo de la creación del texto dramático, marzo de 2007.

Por otro lado, próximo al estreno mundial en Mérida de *Los persas* el 26 de julio de 2007, se produjo un atentado en el Líbano en el que fallecieron seis soldados de los Cascos Azules. Apenas un mes antes de esta primera función, el suceso acontecido el 25 de junio de 2007 puso en primer plano la actualidad del tema y de la reescritura de la fábula de la dramaturgia de Calixto Bieito. Al respecto, este declaraba no haber modificado la dramaturgia con motivo del atentado en el Líbano puesto que aunque «el texto original es un material que me ha permitido tocar un tema “de rabiosa actualidad”; no tan actual cuando hice la versión con Pau» [Bravo, 2007: 70], ya que «ahora es más delicado que hace cinco meses. Cuando empecé a escribirlo no era así. [...] Después ha pasado lo que ha pasado pero es pura coincidencia» [Ayanz, 2007a: 77].

La tragedia de Esquilo fue escrita en el año 472 a. C. y es la obra teatral más antigua que se conserva y la única tragedia griega disponible basada en hechos reales: el triunfo griego en la Batalla de Salamina y el lamento de los persas. Según fuentes históricas, esa batalla tuvo lugar en el año 480 a. C., solo ocho años antes de que se representara *Los persas*. Esquilo participó en la batalla, así que es muy probable que la mayor parte de su público ateniense también lo hubiera hecho o simplemente se hubiera visto identificado directamente con ella. A pesar de los distintos tiempos de la acción entre la fuente y la dramaturgia, la proximidad de la fábula original de Esquilo para el espectador del año 472 a. C. establece claros vínculos con la recepción en el siglo XXI de la dramaturgia contemporánea de *Los persas* de Bieito. Por un lado, con la citada muerte de la soldado y



por otro, con la latente actividad bélica que, durante el periodo de representaciones, ocurría en Afganistán con tropas españolas enviadas en misión de paz. Además, existe otra relación con la fuente puesto que parte del territorio ocupado por el Imperio Persa y la Dinastía Aqueménida a la que pertenecían los protagonistas de la obra dramática de Esquilo corresponde con la actual Afganistán.

El nuevo contexto de la versión de *Los persas* se sitúa durante la guerra de Afganistán en la base militar española de Herat, espacio que se especifica en el texto dramaturgico base de nuestro análisis: «La acción tiene lugar en un lugar llamado Afganistán. [...] Cabo Primero Fernando Ballenilla: Estamos situados al oeste de Afganistán, / en la ciudad de Herat» [Bieito y Miró, 2007: 2-5]. El conflicto bélico en Afganistán lo protagonizan soldados españoles que, tal y como argumenta Bieito, explican «en primera persona el paisaje, el terror» [Bruna, 2008: 34] como un homenaje a los soldados muertos [Fernández, 2008: 40]. La protagonista es una mujer soldado, Jerjes, porque, como él mismo indicaba, «ofrecía más contradicciones» al tener, por un lado, la posibilidad biológica de crear vida y, por otro, de quitarla al participar como soldado en una guerra [Bravo, 2007: 70; Martín-Lunas, 2007: 12]. Como lógicas diferencias con la fuente, al trasladar la acción al espacio bélico, la batalla no se imagina sino que se espera con ansia la intervención y tampoco se muestra el miedo que el coro griego evidencia ante la incertidumbre. Este acertado punto de vista de la intriga de la dramaturgia genera una mayor conexión con el receptor actual que asiste en primera persona tanto a la guerra como al sufrimiento de los familiares.

A continuación, se citan distintas declaraciones de los coautores de la dramaturgia, Calixto Bieito y Pau Miró, que justifican este proceso de descontextualización de la propuesta y, a la vez, las concomitancias con la tragedia clásica griega:

P: ¿Por qué Afganistán? / C.B.: Porque era la guerra que teníamos más cerca. Siempre trabajo con cosas cercanas. Me choca mucho ver ese



goteo de muertos y la normalidad con la que se lleva [Martín-Lunas, 2007: 12].

Èsquil va citar noms i cognoms de coetanis, va referir-se a una batalla de la qual ell mateix va ser testimoni. Nosaltres hem fet operat igual, en definitiva. Èsquil és enterrat i nosaltres encara no, diferència que hem de tenir en compte. Hem d'aprofitar la seva llavor, però no posar-nos de genolls: el teatre no és una religió, en opinió meva, sinó un acte molt més lúdic [Gallén y Bernal, 2008].

A pesar de todo lo anterior, el nuevo contexto de la propuesta escénica de *Los persas* de Calixto Bieito no recrea una acción dramática verista. El director configura un concierto de música *rock* interpretado por soldados con la definición de una ligera frontera entre la vida y la muerte, dos planos que contraponen el conflicto bélico con el personaje del padre de la soldado protagonista, Darío. Rosana Torres [2007a] incidía en esta posible interpretación en una crítica publicada para el diario *El País* con motivo del estreno en Mérida: «Todo el montaje es como un extraño sueño de cada uno de los personajes que apenas se relacionan entre sí. Tan sólo están en los sueños de los otros. Todos impregnados por un olor a pesadilla que emerge en lo que cada uno de ellos va contando, viviendo». Este planteamiento de la dramaturgia ya se proyectaba en la tragedia clásica de Esquilo con el juego entre estos dos mundos: un claro plano no real ocupado únicamente por la imagen del rey Darío fallecido y otro integrado por el resto de personajes que expresaban las reflexiones terrenales y reales sobre la batalla perdida contra los griegos.

Al igual que en el texto de Esquilo, la dramaturgia pone nombre y apellidos a parte de los soldados, tanto a los que se enuncian al comienzo de la dramaturgia como a los caídos, que se citan al final [Esquilo, ed. 1993: vv. 65 a 137]. El efecto buscado con todo ello es dar entidad, humanidad e individualidad a las víctimas para sumergir al espectador más aún en el dolor que sus muertes provocan. Los apelativos de estos, según reconocieron Calixto Bieito y Pau Miró y se ha podido comprobar en el



análisis, proceden totalmente de la ficción,<sup>4</sup> [Ayanz, 2007a: 77; Fernández, 2008: 40]. Sin embargo y acorde a la fuente, ninguno de ellos se refiere a los personajes soldados que participan de la acción que relata la fábula.

Como resultado, estos se han identificado para el análisis a partir del *dramatis personae* que aparece en el texto dramático puesto que, ni ellos ni los personajes de Jerjes y Darío son asociados a los actores en los programas de mano estudiados ni en las páginas webs consultadas del Teatre Romea y de la productora Focus. Es el texto dramático el que dota a los actores de la individualidad y concreción que la construcción de su personaje demandaba. Este listado de personajes lo encabeza el grupo de legionarios del plano bélico y lo cierra «Darío, padre de Jerjes» para incidir en el sufrimiento provocado en sus familiares. Los soldados, reminiscencias del coro de la tragedia griega, se ordenan por el rango que ocupan en el ejército: «Cabo primero Fernando Ballenilla, Cabo Julio López Laorden» y el resto de soldados encabezado por la protagonista, «Soldado Sara Rojas-Jerjes». Los siguientes a esta y previos a su padre Darío son: «Soldado Ricardo Soto, Soldado Ernesto Blanco y Soldado Rogelio Fernández» [Bieito y Miró, 2007: 2]. De todos ellos, los únicos personajes que mantienen su denominación literal de la tragedia clásica son Jerjes y Darío. No obstante, la transformación dramática que elimina a todos los personajes femeninos de la fuente, incluido al personaje principal de la reina Atosa, transforma al rey Jerjes en la soldado Sara Rojas.

La protagonista de la dramaturgia del director de escena es la «Soldado Sara Rojas-Jerjes» [Bieito y Miró, 2007: 2], mientras que en el

---

<sup>4</sup> Para el cotejo de este aspecto de la tragedia de *Los persas* se remite a la nota a pie del artículo monográfico de Elsa García Novo, *Las dos caras del protagonista en Los Persas de Esquilo*: [2005: 52-62]

<sup>9</sup> Las palabras (nombres propios sobre todo), las costumbres y las menciones de dioses por los persas en la pieza, son estudiados finamente por W. Kranz (1933: 83-98).

(...)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín.



texto fuente aparece como «Jerjes, rey de Persia» [Esquilo, ed. 1993: 4]. Con esta alternativa se destierra la categoría regia del personaje convirtiéndolo en un soldado de muy baja extracción social. Además se le asigna un nombre propio de mujer junto al del rey de Persia, nombre que nunca se cita en la puesta en escena aunque sí como encabezamiento a cada réplica del texto dramático en su primera y segunda parte aunque en la parte final se le denomina Jerjes. La adopción de un nombre propio femenino dota de mayor relieve la propuesta al configurar un personaje concreto y verosímil con entidad individual, una legionaria española y mujer. Por otro lado, el cambio de género está estrechamente vinculado con el ya mencionado tema central de la 53 edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, las protagonistas femeninas del teatro clásico, «un festival de heroínas», y con la interesante contradicción de una mujer que va a la guerra a destruir y matar a la vez que tiene la capacidad de dar vida. Calixto Bieito declaraba lo siguiente en relación a la elección de una protagonista femenina: «Los ejércitos tienen cada vez más mujeres. Aparte de que me apetecía mucho trabajar con Natalia Dicenta, me pareció muy espectacular y especial que la protagonista fuera una joven perdida, no un hombre, que encuentra un camino en el ejército» [Esteban, 2007: 41]. El codramaturgo Pau Miró añade un interesante matiz inserto en anteriores producciones, el valor de la juventud en la sociedad actual como medio para conseguir sus objetivos más dificultosos:

Actualitzar un heroi grec, traduir-lo a una figura contemporània, sempre exigeix jugar fort: una aposta valenta i concreta. En la nostra dramàtica, el fet que una dona encarni Xerxes resulta secundari. La ingenuïtat del personatge, la seva desinformació, el seu desengany, no tenen gènere. La història d'un home jove o d'una dona jove, tant se val. Importa la joventut del personatge: les guerres es fan amb carn jove, perquè normalment és més fàcil de manipular [Gallén y Bernal, 2008].

Con esta opción dramática se deja fuera de la versión al único personaje femenino que realmente aparece en la tragedia griega de Esquilo,



la reina Atosa, viuda de Darío y madre del rey Jerjes.<sup>5</sup> A nivel de la intriga, no tiene sentido su aparición en la reescritura de Bieito ya que desde el comienzo se introduce a Jerjes y al resto de soldados para relatar poco a poco lo sucedido. Por el contrario, al comienzo del texto fuente un mensajero trae la noticia de la derrota del ejército a los persas mientras la reina Atosa espera angustiada la llegada del rey en el desenlace de la tragedia. Este prolongado sufrimiento se traslada en la dramaturgia de Calixto Bieito al personaje de Darío, consecuencia directa del conflicto bélico sobre los familiares de los soldados.

Con la supresión del personaje de Atosa se elimina además la exposición del motivo de la derrota de los persas: la *hybris* del monarca con la que ofendió a los dioses al desear imponer su supuesta mayor civilización a los griegos, profanando y destruyendo sus lugares sagrados. La necesaria actualización mantiene la arrogancia de los persas pero ampliada a cualquier conflicto bélico donde un soberano considera que ha de iniciar una guerra justa en aquellos territorios más desfavorecidos para establecer las bases de la democracia. El desenlace de la dramaturgia demuestra lo absurdo de cualquier imposición y la ineficacia de cualquier guerra.

La relación entre la soldado Jerjes y su padre Darío, un antiguo ferroviario de Renfe<sup>6</sup> hinchado del Atlético de Madrid y angustiado por la incierta suerte de su hija, es parte esencial de la intriga de *Los persas* de Calixto Bieito. Darío pertenece a un plano de la fábula distinto del de su hija y el resto de sus compañeros. En el texto fuente se cita como «Imagen de Darío» [Esquilo, ed. 1993: 4] y en la dramaturgia como «Darío, padre de Jerjes» [Bieito y Miró, 2007: 2]. Estas variaciones reubican al personaje en un espacio diferente al de la tragedia clásica, el de los familiares que sobreviven a sus hijos soldados muertos en misión bélica.

---

<sup>5</sup> El *dramatis personae* de la tragedia griega está formado por: Atosa, viuda del rey Darío, Mensajero, Imagen de Darío, Jerjes, rey de Persia, Coro de ancianos persas y personajes mudos: cortejo de la reina Atosa [Esquilo, ed. 1993: 4].

<sup>6</sup> Quizás la profesión del propio padre de Calixto Bieito, también empleado de Renfe, inspiró el rasgo de este personaje.



Roberto Quintana encarna al padre de la soldado Jerjes que observa perplejo, sobre los restos de un asiento calcinado de un automóvil, cerca de la platea y de espaldas a lo que acontece sobre el escenario. Lejos del conflicto bélico y colocado frontal hacia el patio de butacas muestra el pavor que desde el sofá de su casa le ofrecen las noticias de los telediarios y que se complementa con su rutina diaria. Sobre la caracterización de este personaje y el plano de la realidad que pudiera representar, la crítica Rosana Torres [2007b: 37] destaca la fuerte ambigüedad de su construcción: «También la figura del Padre, en el original un fantasma que predice el desastre y aquí, en esta versión, un pacifista, quizá muerto, quizá enloquecido».

En relación a la plástica elegida para definir el nuevo contexto, esta es absolutamente contemporánea y ecléctica, deudora de películas del género bélico, de pinturas, fotos e instalaciones para crear un lenguaje donde lo visual es esencial hasta el punto de constituir verdaderas instalaciones escénicas.

El espacio escénico diseñado por Alfons Flores representa la destrucción, el resultado de la explosión de una bomba en el desierto. Un autobús arrasado y destripado y otros vehículos, humo, hierros calcinados y oxidados, diversos muñecos-bebés vestidos de color rosa y azul arrojados por la arena. Sobre todo ello una gran bandera española sin escudo preside de lado al lado el fondo del escenario y no será el único elemento en el que aparecerá este signo nacional ya que se reitera en objetos de utilería, vestuario y caracterización de los soldados. Entre tanto hedor a muerte los caballeros legionarios esparcen sus diferentes instrumentos musicales para amenizar este réquiem a modo de *rock & roll* en honor a todas las víctimas, soldados y población civil de todos los bandos. La escenografía la completa un asiento trasero calcinado de algún vehículo, que se coloca en el proscenio, próximo y frontal al patio de butacas, en la zona de actuación de Darío, el padre de Jerjes. Esta división del espacio escénico entre la acción principal y el lugar destinado al personaje de Darío procede de la acotación



inicial del texto de Esquilo: «La escena representa una plaza o explanada junto a un edificio que aparenta ser la sede de los consejeros del rey de Persia o el palacio real de Susa. El edificio tiene una puerta no practicable y unas gradas. A un lado se yergue el túmulo de Darío» [Esquilo, ed. 1993: 5].

En el diseño escenográfico aparece igualmente un panel luminoso colocado sobre el autobús, que va mostrando diferentes mensajes textuales incluidos en el propio texto dramático mediante los cuales se establecen conexiones directas con la actualidad española. En particular, la reproducción de un anuncio publicitario real del Ejército Español coetáneo a la producción, «ALÍSTATE, TU FUTURO ESTÁ EN LAS FUERZAS ARMADAS ESPAÑOLAS», y otros de similar naturaleza, se emplea como medio para propiciar la reflexión crítica ante lo que acontece en escena, recurso escénico con clara influencia brechtiana.

Por último, esta atmósfera apocalíptica descrita se potenció enormemente en las funciones que se realizaron en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, puesto que el marco de fondo que envolvía la escenografía era el espacio abierto del Teatro Romano de Mérida que dotaba de grandiosidad y misterio a la puesta en escena.

Sobre el diseño de indumentaria y caracterización, los soldados legionarios llevan uniformes militares reales que marcan la diferencia entre los cabos y los simples soldados. La referencia a las máscaras de la tragedia clásica griega se actualiza en estos mediante gafas de sol, cascos, sombreros y las pinturas de camuflaje de sus rostros. En el otro plano de la intriga, Darío, el padre de la soldado Jerjes, viste con ropa civil que denota angustia, dejadez y abatimiento: cabello despeinado y con un pantalón largo oscuro y camisa blanca desabrochada y sucia.





Fotógrafo: David Ruano  
Cedida por Focus

Debido a la suma importancia del espacio sonoro en los espectáculos de Calixto Bieito, la acción dramática de los soldados de *Los persas* de Bieito también incluye su condición de músicos intérpretes del concierto *rock* como medio para actualizar la estructura de la tragedia clásica griega.

Estos forman una banda, homónima al título de la obra dramática, que toca en medio del desastre de la guerra en pleno campo de batalla. En la propia batería aparece el nombre del grupo musical ‘Los persas’ y un conjunto de líneas agrupadas y luego tachadas cuya iconografía se asocia a los días transcurridos dentro del conflicto bélico, contados minuciosamente por los soldados. Las voces del coro son ahora la banda de *rock* y la percusión y los instrumentos musicales, presentes en las funciones griegas, son otra adaptación a la musicalidad y armonía contemporánea. Para ello, en la elección del reparto se seleccionaron, en su gran mayoría, actores con formación o experiencia musical. La más que solvente voz de la solista Natalia Dicenta, Rafa Castejón (coros, percusión y armónica), Chus Herrera



(batería), Ignacio Ysasi (bajo), David Fernández (teclados y violonchelo eléctrico) y Javier Gamazo (guitarra y encargado de la dirección musical de la banda).

La banda sonora de *Los persas* pertenece, en su mayoría, al *rock* de temática reivindicativa de los sesenta y setenta perfectamente adecuado al conjunto global de la estética: Janis Joplin con *Cry Baby*, Pink Floyd con *In the flesh*, Edwin Starr con *War*, Jimi Hendrix y el grupo The Doors. La temática de la música *rock* se eligió para ilustrar el absurdo de la guerra y la naturaleza humana. Canciones enmarcadas dentro de la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles de la raza negra en los EEUU que contrastan perfectamente con la acción dramática bélica. El director de escena declaraba al respecto:

La música es fundamental en mi vida. Elegí el *rock* porque a los soldados les iba bien, pero también he incluido música experimental contemporánea con un chelo electrónico. El *rock* era un buen recurso para darle un toque de concierto antibelicista y contrastarlo con los diálogos bélicos de los mismos soldados [Cuende Lozano, 2007].

Completan la composición musical de *Los persas* la música *soul* y la música clásica tradicional y contemporánea del siglo XX, con *La Cabalgata de las Valkirias* de Richard Wagner y György Ligeti respectivamente, junto a una versión roquera del himno nacional de España y el himno de la Legión, *El novio de la muerte*. Sobre este último, el director de escena destacaba su belleza y su capacidad para emocionar: «una canción muy bonita que tiene connotaciones a veces muy fuertes que provocan una emoción fácil, una manera de empezar el espectáculo» [Cornet, 2007: 33].

Para concluir con el tema del espacio sonoro, se ha de señalar que pese a la esencial función dramática y estructural de la música, no se presentan acotaciones en el texto dramático. Sin embargo, la puesta en escena del texto de Esquilo se aproxima formalmente a lo que pudiera ser el original: canciones, monólogos y breves diálogos.



La influencia cinematográfica en *Los persas* de Bieito es otro de los aspectos relevantes de la dramaturgia puesto que se podría considerar heredera de películas clásicas sobre la guerra de Vietnam o del cine bélico basado en las dos Guerras Mundiales, tales como, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, *La delgada línea roja* (1999) de Terrence Malick, *La chaqueta metálica* (1987) y *Senderos de gloria* (1957) de Stanley Kubrick.

Las reminiscencias de la película *Apocalypse Now* en la propuesta de *Los persas* de Bieito se encuentran en su relato del trasfondo de los procesos mentales y morales que se producen en personas sometidas a condiciones adversas extremas, enfoque que vincula ambas creaciones. Además, los soldados de la versión teatral están fascinados por esta película y llegan a citarla en varias ocasiones; incluso se introduce una melodía de la banda sonora de la película, *La Cabalgata de las Valkirias* de Richard Wagner ya citada.

Otra más que probable coincidencia con esta película se centra en el «vehículo “Aníbal”» [Bieito y Miró, 2007: 5] que los llevará hasta su misión, un transporte ligero del ejército de tierra de nula protección cuya naturaleza frágil lo asemeja a la sencilla lancha de río que se torna cada vez más deteriorada conforme avanza la película. La «misión de apoyo» [Bieito y Miró, 2007: 5] relacionada con la labor del ejército americano que trata de buscar una escuela rural y transportar a mujeres y niños a un lugar más seguro, es una clara referencia a la masacre que, en la película, la Primera División del Noveno Batallón de Caballería lleva a cabo con napalm. Encabezado por el Coronel Bill Kilgore, el ataque se realiza sobre un pequeño poblado donde se destaca la imagen de una escuela de niños pequeños.

En la caracterización de algunos de los soldados también se aprecia la influencia del film de Coppola. El Cabo Primero, interpretado por el actor Rafa Castejón posee rasgos físicos parecidos al actor norteamericano Martin Sheen, el Capitán Willard, que también es el jefe de la misión del grupo de



soldados río arriba de *Apocalypse Now*. El soldado Rogelio Fernández, encarnado por Javier Gamazo, tiene una influencia clara de Chef, el maquinista de la lancha de la PBR Brigada Callejera quien también porta un sombrero muy similar y bigote. Esta coincidencia no es casualidad. Este soldado se mostrará un total fan de este film ya que incluso lleva un tatuaje con el nombre de ‘Marlon’ en el antebrazo izquierdo, alusión al actor Marlon Brando que realizó el personaje del Coronel Kurt de *Apocalypse Now*.

A pesar de todo lo anterior, el director de escena afirmaba no ver el parecido estético con *Apocalypse Now* o con *La chaqueta metálica*. Sí establecía claros vínculos con el clásico español *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga aunque admitiendo que no tenía «nada de comedia, pero hay un pequeño homenaje a esa película, a los americanos», [Ayanz, 2007a: 77] «perquè els legionaris esperen l’arribada dels reforços americans, que només veuran sobrevolar» [J. B., 2008: 36].

Para concluir con este artículo dedicado a la puesta en escena de *Los persas* dirigida por Calixto Bieito se debe afirmar que esta libre versión consigue el clima de la tragedia clásica a pesar del fuerte proceso de actualización, recontextualización dramaturgico y desaparición del lenguaje ‘sazonado’ de la tragedia, como lo define Aristóteles en su *Poética*, que sin duda dificultaría fuertemente la recepción del espectador actual. Aunque resulta complicado vincularla con el orden secuencial de la intriga del texto fuente, se mantienen gran parte de los temas de la tragedia y el tono de lamento del discurso. También la estructura externa clásica sustenta la dramaturgia: *párodos*, episodios con recitativos y diálogos, alguno de los *estásimos* o cantos del coro y el éxodo. Sin embargo, la actualización del conflicto bélico y la reconfiguración del punto de vista de la fábula, que pone en primer plano la acción relatada en el texto de Esquilo, necesita de una recepción que acuda sin prejuicios a esta versión de *Los persas*.

Como resultado, el director de escena crea este «Réquiem por un soldado» a modo de concierto de *rock & roll* donde la influencia del cine



bélico, y sobre todo de la película *Apocalypse Now*, marca fuertemente determinados episodios y aspectos estéticos de la intriga. De igual manera, la potenciación de la música, semejante a la tragedia clásica, y la interpretación actoral y musical de enorme calidad y entrega, consiguen transmitir con gran fuerza al espectador la idea de la inutilidad e inmoralidad de los conflictos bélicos como medio para impartir justicia.

## BIBLIOGRAFÍA

AYANZ, Miguel, «Bieito: rock y muerte en Afganistán» en *La Razón*, 25 de julio de 2007a, 77.

\_\_\_\_\_, «“Los persas”: el rock desafinado de Bieito» en *La Razón*, 17 de noviembre de 2007b, 52.

BARRADO TIMÓN, Mercedes, «Calixto Bieito, baza de modernidad para el LIII Festival de Teatro Clásico de Mérida» [en línea] en <[www.hoy.es](http://www.hoy.es)>, [consultado el 22-5-2007].

BIEITO, Calixto y MIRÓ, Pau, *dramaturgia de Los persas. Réquiem por un soldado*, 2007.

«Bieito combina la música réquiem y el rock para elevar “Los Persas” a tono de tragedia» en *El Mundo*, 25 de julio de 2007.

«Bieito convierte en Mérida “Los persas” en un alegato sobre la guerra de Afganistán» en *La Vanguardia*, 26 de julio de 2007, 33.

«Bieito dirigirá “Los Persas”, un “réquiem” poético sobre la guerra de Afganistán» [en línea] en <[www.terra.es](http://www.terra.es)>, [consultado el 14-3-2007].

BRAVO, Julio, «Calixto Bieito: La guerra corrompe al ser humano porque saca lo peor de cada uno» en *ABC*, 21 de julio de 2007, 70.

BRUNA, Teresa, «Una òpera “rock & war”» en *Avui*, 15 de marzo de 2008, 34-35.

CAPUTO, Philip, *Un rumor de guerra*. Barcelona, Argos Vergara, 1980.



- CORNET, Nuria, «Calixto Bieito conduce hacia Afganistán la tragedia griega», en *El Correo de Andalucía*, 18 de agosto de 2007, 33.
- CUENDE LOZANO, Mónica, «Calixto Bieito. Réquiem de guerra en clave de rock», en *Revista El Duende*, diciembre de 2007.
- DÍAZ, Carlos, «Maneras de vivir con Calixto Bieito», en *Revista Almiar* núm. 38, febrero-marzo de 2008.
- E. U., «Bieito lleva la provocación a Sagunto», en *El Mundo*, 10 de agosto de 2007a, 12.
- \_\_\_\_\_, «El festival estrena “Los persas. Réquiem por un soldado” con disparidad de opiniones», [en línea] en <[www.extremaduraaldia.com](http://www.extremaduraaldia.com)>, [consultado el 27-7-2007b].
- ESQUILO, *Tragedias completas*. Barcelona, Planeta, 1993.
- ESTEBAN, Rafael, «Calixto Bieito y Lluís Pasqual», en *El Cultural de El Mundo*, 26 de julio de 2007, 40-42.
- FERNÁNDEZ, Inma, «“Les guerres es fan contra els nens”», en *El Periódico*, 17 de marzo de 2008, 40.
- FREUD, Sigmund, *Carta del Dr. Sigmund Freud a profesor Einstein sobre la violencia y la guerra*, [en línea] en <[http://mobbingopinion.bpweb.net/artman/publish/article\\_512.shtm](http://mobbingopinion.bpweb.net/artman/publish/article_512.shtm)>, [consultado el 20-9-2014].
- GALLÉN, Enric y BERNAL, M. Carme, *Calixto Bieito. Los persas. Réquiem por un soldado*. Barcelona, Teatre Romea, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de Vic, 2008.
- GARCÍA NOVO, Elsa, «Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo», en *Estudios griegos e indoeuropeos* 2005, vol. 15, 49-62.
- J. B., «Calixto Bieito: “Em desagraden les preteses missions de pau, siguin d’on siguin els soldats”», en *El Punt*, 14 de marzo de 2008, 36.
- «Los persas. Réquiem por un soldado. Dirección de Calixto Bieito», *programa de mano del Festival Teatro Clásico de Mérida*, 2007.



\_\_\_\_\_, grabación de una función realizada entre el 15 de noviembre de 2007 y el 13 de enero de 2008 en el *Teatro Bellas Artes de Madrid*, cedida por Focus.

\_\_\_\_\_, grabación de la función del 29 de febrero de 2008a en el *Teatre Municipal de Girona*, cedida por Focus.

\_\_\_\_\_, programa de mano del XXV Festival de Teatro de Málaga, 2008b.

MARTÍN-LUNAS, Milagros, «“Morir por un trapo me parece innecesario”», en *El Mundo*, 14 de noviembre de 2007, 12.

MONTERO, Esther, «Los persas. Réquiem por un soldado», en *Teatre BCN*, marzo de 2008, 14-17.

TORRES, Rosana, «El antibelicismo de Bieito divide una vez más al público», en *El País*, 28 de julio de 2007a.

\_\_\_\_\_, «Lamento antibelicista», en *El País*, 26 de julio de 2007b, 37.

ZINN, Howard, *Sobre la guerra. La paz como imperativo moral*, Barcelona, Debate, 2007.



## **De la tragedia de *Macbeth* a la versión de *Los hangares de Lady Macbeth*, de Fulgencio M. Lax\***

Fulgencio M. Lax  
*Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*  
[martinezlaxfulgencio@gmail.com](mailto:martinezlaxfulgencio@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Shakespeare. *Macbeth*. Lady Macbeth. Teatro contemporáneo. Versión.

### **Resumen:**

La lectura contemporánea de *Macbeth*, una de las tragedias sangrientas de Shakespeare, nos conduce a una versión viva y dinámica que nos habla del hombre de hoy en un mundo de hoy. Ese es el resultado de *Los hangares de Lady Macbeth*. Sumergirse en la tragedia de Shakespeare a partir de una dramaturgia contemporánea nos abre la puerta del conocimiento de nosotros mismos y pone de relevancia el valor clásico de la obra isabelina.

---

## **From *Macbeth* tragedy to *Los hangares de Lady Macbeth* version by Fulgencio M. Lax**

### **Key Words:**

Shakespeare. *Macbeth*. Lady Macbeth. Contemporary theater. Version.

### **Abstract:**

An approach to a contemporary review of *Macbeth*, one of the most sanguinary Shakespeares's tragedies, introduce us to a live and dynamic version about the Man of today in the World of today. This is the result of *Los hangares de Lady Macbeth*. (*The hangars of Lady Macbeth*). Going into this Shakespeare's tragedy from a contemporary play-writting point of view, opens the door to our self-knowledge and enhance the classic values of this Elizabethan play.

---

---

<sup>1</sup> Al final del artículo se incluye el texto completo de *Los hangares de Lady Macbeth*.

**SORIN.-** No es posible pasarse sin el teatro.

**TREPLEV.-** Hacen falta formas nuevas. Sí, formas nuevas; y, si no las hay, más vale que no haya nada.

(*La Gaviota*, de Anton Chejov)

Empezamos este artículo haciéndonos unas preguntas que hemos extraído de la reflexión previa a nuestro trabajo de creación dramática: ¿Qué papel juegan los clásicos en la actualidad más allá de ser referentes culturales traídos por la historia y la tradición? Cuando nos situamos ante una obra como *Macbeth* nadie duda de que estamos ante un clásico, pero eso ¿qué significado tiene? ¿Es un vehículo de conocimiento para el hombre de hoy sobre el mundo de hoy o tan solo es un cuadro colgado en la sala de un museo, en silencio, estático, mostrando solamente los ojos de la historia que le vieron nacer? Si hasta los museos se han dado cuenta de que están en una nueva época y tienen que dinamizar y convertir en espacios vivos sus salas ¿por qué el escenario ha de convertirse en una ventana abierta al museo de la historia a través del teatro? Buscamos respuestas a estas preguntas que nos acerquen al hombre de hoy a través de la obra de Shakespeare. Sin lugar a dudas estas respuestas, si las encontramos, estamos seguros de que no tendrá carácter taxativo, pero el viaje realizado en su busca es el que nos ha hecho llegar a nuestra versión: *Los hangares de Lady Macbeth*.<sup>1</sup>

Estamos de acuerdo con Alonso, Mar; Cerda; Cid; Fandez; Mora; Oelker y Triviños (2003: 12) cuando dicen que el término clásico «nos remite a obras que ostentan valores tanto éticos como estéticos que trascienden su propia época y que, por ende, tienen un carácter paradigmático, y designa también el período histórico en el cual fueron creadas». Nosotros vamos a ampliar el espectro de este término y lo vamos a situar en un campo donde influyen distintos significados que se actualizan

---

<sup>1</sup> A partir de ahora citaremos por las iniciales: *LhLM*



en virtud de los diferentes contextos en los que suele utilizarse. Ya sea como autor modelo, bien exponiendo solamente las obras, bien como referencia a las culturas griega y latina; bien como algo negativo o caduco, o bien destacando aquellas obras que conservan aún su actualidad dinámica después de haber mantenido una tensión dialéctica con la historia. Aquellas que, como resultado acumulativo de lecturas, hablan del hombre en el proceso de construcción del mundo de hoy. Aquellas que la historia no ha relegado al espacio mostrativo y documental de uno o varios periodos y mantienen vivo el discurso renovador.

Vamos a prestar atención a algunas descripciones que tienen que ver con el pulso que cualquier obra mantiene con la historia y le confiere una lectura contemporánea.

Saint-Beuve (1857, 2013: 35), al finalizar su ensayo *¿Qué es un clásico?* hace la siguiente descripción:

En suma, bien sea Horacio o algún otro, cualquiera que sea el autor que prefiramos y que refleje nuestros propios pensamientos en toda su riqueza y madurez, reclamaremos a alguno de esos buenos y antiguos espíritus una conversación inacabable, una amistad que no decepcione, que jamás nos falle; y esa impresión habitual de serenidad y de amenidad que nos reconcilia, y que tanto necesitamos, con la humanidad y con nosotros mismos.

Es decir, una mirada hacia nosotros desde la historia, a través de las obras de arte, que nos ayuda a conocernos y reconocernos en el devenir de los acontecimientos que nos sitúan en una época determinada.

Azorín escribía en el diario ABC, en 1926, el 12 de enero lo siguiente:

Y este teatro, [refiriéndose al teatro clásico español] ¿qué interés puede tener para nosotros? ¿Hasta qué punto pueden interesar, emocionar a un espíritu moderno, a una sensibilidad fina, las comedias clásicas? Siempre existirá entre el espectador moderno y la comedia clásica representada, bien representada, una distancia infranqueable. No podremos nunca sentir íntima y profundamente una obra escrita a dos, o tres, o cuatro siglos de distancia. Padecemos una ilusión –una autosugestión– cuando creemos lo



contrario. Ni la lengua, ni el gesto, ni los trajes, ni la sicología, tales como se nos ofrecen en la comedia clásica, son como nosotros los sentimos ahora... ¿No valdría más, si deseamos evocar un tiempo antiguo, hacerlo a la manera moderna, con nuestro lenguaje, nuestras maneras, con todo nuestro modo de ser? (Azorín, 1947: 18 y ss.).

Hace hincapié en la necesidad de leer a los clásicos con ojos contemporáneos, aspecto fundamental para poder calificar la obra como algo vivo y alejado de una reconstrucción del pasado. En otro artículo ahondará en la misma cuestión:

No existe más regla fundamental para juzgar a los clásicos que la de examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y de sentir la realidad: en el grado en que lo estén o no lo estén, en ese mismo grado estarán vivos o muertos. Su vitalidad depende de nuestra vitalidad. No nos detengamos para el desdén o la relegación en vanos escrúpulos; que no nos atemorizen las rimbombancias y oropeles de que se han rodeado estos o los otros nombres. Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos... (Azorín, 1998: 1004)

Azorín aboga por una lectura contemporánea de la obra que ha recorrido el camino de la historia y que reclama nuestra vitalidad para poder generar la suya. Si esta relación no se produce, la obra habrá perdido su valor clásico. Este aspecto es fundamental, si se pierde ese diálogo habrá desaparecido el valor clásico de la obra.

Italo Calvino (2013: 46) en el último punto de los catorce que componen la reflexión que realiza sobre la necesidad de leer a los clásicos dirá: «los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado». De nuevo una mirada hacia el hombre de hoy, al hombre de la contemporaneidad interpretativa, hacia la explicación de lo que somos a través de la acumulación de la historia.

Jorge Luis Borges (2013: 52) sitúa «lo clásico» en un proceso incontrolable e impredecible, como no puede ser de otra manera cuando hablamos del devenir histórico. «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las



generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad». En una entrevista con Osvaldo Ferrari (Borges 2013: 55 y ss.) apuntará: «Yo creo que un libro clásico no es un libro escrito de cierto modo [...] un clásico es un libro leído con respeto. Por eso, yo creo que el mismo texto cambia de valor según el lugar en que está», vinculando así el concepto de clásico a una experiencia personal o generacional que la enfrenta a la obra en cuestión. Aquí intervienen aspectos de carácter sociológico, antropológico e histórico que son los que conforman las características idóneas para que esa experiencia convierta a la obra en clásica, pero que no pueden darse de otra manera si no es mediante la actualización de la forma y el contenido en la interpretación de la lectura de la obra en cuestión.

Bertold Brecht (1971: 68) plantea una relación dialéctica con la historia y una reflexión sobre el interés que la obra tiene para el hombre de hoy:

De las obras antiguas nos apropiamos mediante un procedimiento relativamente nuevo, a saber: la compenetración emocional o endopatía, para la que aquéllas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia de la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia... Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son confeccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica.

No vamos a profundizar en las aportaciones que desde la crítica se vierten sobre este tema, pero sí queremos destacar lo que se desprende de las afirmaciones que hemos introducido anteriormente: En todas ellas, acercarse a una obra considerada como clásica es el resultado de las características de la lectura contemporánea de la obra. El propio Borges



(2013) apunta que una obra puede dejar de ser clásica en una determinada época y volver a serlo en otra dependiendo de las características de esa época nueva. Y es desde este espacio desde donde hemos leído a Shakespeare, que después de un intenso proceso de destilado estructural y funcional, ha desembocado en la versión *LhLM*.<sup>2</sup>

Y aquí es en este punto de confrontación histórica, de la mirada contemporánea, de la búsqueda del conocimiento del hombre actual donde comienza nuestro trabajo. Tenemos que decir que también esto depende de la visión y el concepto que se tenga del teatro.<sup>3</sup> Nosotros lo entendemos como una expresión y manifestación inmediata de la sociedad contemporánea, que no puede ser ajeno a las circunstancias históricas que conforman esta época.

Reinterpretamos aquí las palabras de Azorín que recogíamos más arriba y que, aun siendo extremas, son ilustrativas: «Leer e interpretar a los muertos con arreglo a los vivos». Esta actitud implica una intervención del texto en todos sus aspectos para llegar a conformarlo desde la misma obra en el contexto en el que se actualiza y se hace realidad. En Fulgencio Martínez (2014: 162) definíamos el concepto de versión de la siguiente forma:

Quando hablamos de versión, [...] se han generado valores alejados de los originarios. Se ha abierto la frontera de las interpretaciones que alteran y reinterpretan abiertamente los espacios de semiosis textual. Sin lugar a dudas la determinación del contexto y la relación sincrónico diacrónica de la historia que ha conformado la obra como un punto focalizador de atención, son fundamentales para que el

---

<sup>2</sup> El cine ha contribuido a fijar en nuestra memoria un imaginario que viene a determinar la interpretación y la plástica de la obra el autor isabelino. Es fácil encontrar hoy a quien haya visto alguna película sobre cualquier obra de Shakespeare y no tener noticia alguna del original. Pero nos desviaríamos de nuestro objetivo si nos adentramos en la riqueza con la que el cine ha tratado la obra de Shakespeare.

<sup>3</sup> Estamos de acuerdo en que el arte en general es una manifestación expresiva que describe la sociedad en la que se desarrolla. En Fulgencio Martínez (2013: 34) decíamos: «El teatro, como uno de los mecanismos de expresión social más potentes que ha ido llevando al hombre de la mano a lo largo de los tiempos, también ha de ser rápido y contundente en su respuesta, aunque sea desde la observación dialéctica de la historia».



significado y sentido que guarda la esencia del texto se mantengan a lo largo del proceso.

En un trabajo en el que se interviene un texto de una forma tan amplia y profunda como aquí, hay dos partes claramente diferenciadas: Una que tiene que ver con la técnica, con la tradición, con el estudio, con las referencias sociológicas e históricas y con el conocimiento. Luego hay otra que se va conformando a partir de la intuición y de las sensaciones, de las miradas y contenidos que se van acumulando a lo largo del proceso. Es la parte indemostrable y de difícil explicación, elegir unos significados y sacrificar otros. Ambas partes son complementarias y ninguna de ellas garantiza el acierto, pero el rigor sí favorece la solvencia del resultado.

Antes de adentrarnos en el texto isabelino voy a hacer una parada más. Los aspectos lingüísticos referidos a la belleza de la palabra de Shakespeare, así como a su construcción lingüística han sido solapados por el proceso de traducción o, como mínimo, intervenidos por este proceso.

El camino que nos ha llevado hasta *LhLM* centra toda su atención en el contenido, en los aspectos estructurales y en el sentido. Con el primero recogemos el argumento de la obra de Shakespeare y le aplicamos un relectura, haciendo aflorar los elementos que se relacionan directamente con la realidad de nuestro entorno. Con el segundo acotamos y ordenamos la estrategia comunicativa y, con el tercer aspecto, con el sentido, hacemos intervenir circunstancias extratextuales para destacar la idea que subyace en el argumento de la obra en relación con nuestra interpretación. Así pues, el final de nuestro proceso es una versión contemporánea de la obra de Shakespeare, alejándonos del estatismo histórico que nos ofrece una lectura anclada en la historia.

La composición se plantea desde la fragmentación, rompiendo los aspectos formales y de contenido. El caos socio político en el que vivimos se traslada también a la forma en la que percibimos la realidad. El concepto de mimesis aristotélica se diluye y entramos en una especie de centrifugado del conocimiento que nos aboca a la ruptura inmediata de la linealidad



comunicativa y de los mecanismos de identificación. Nos acercamos a la idea de collage en el que la imagen plástica, recorrida por múltiples lenguajes escénicos, cobra una especial relevancia junto a la desfocalización de la palabra.

## Contenido

En este apartado juega un papel muy importante la acumulación de lecturas que la historia ha conferido a la obra. También hay que tener en cuenta que la sociedad de hoy es distinta a la del 1600, la competencia de los agentes activos en la comunicación es diferente y la realidad artística no es la misma. Desde esta diferencia de tiempo e historia con el original nos encontramos con aspectos que mantienen la conexión con el pasado, pero que cobran su importancia en la renovación novedosa que propone lo contemporáneo.

Shakespeare escribe *Macbeth* a partir de unos hechos reales.<sup>4</sup> Es una historia cuyos exponentes son la ambición, la traición y el asesinato. Una tragedia de sangre que solo hace avanzar la acción sumando muertes. La lucha por el poder no se hace en el campo de batalla sino oculta en la confianza, en la amistad, en la admiración, por eso es una pelea ruin y desleal que tiene su detonante en lo tenebroso, en la oscuridad, en lo desconocido, en lo que se considera el mal, fruto del pacto entre el hombre y el diablo, como son las brujas.

Hoy, a ese Macbeth que lucha por y para el poder, no lo encontramos en un campo de batalla con las manos manchadas de sangre, literalmente. Lo encontramos en un despacho donde ha cambiado la armadura por un traje de marca y la espada por un aparato electrónico desde

---

<sup>4</sup> «Los sucesos históricos en que se ha inspirado el autor hallanse en una obra impresa por vez primera en París, en 1526, e intitulada *Scotorum Historiae*, de Héctor Boëthius. Este tratado, [...] fue traducido en 1541 [...]. Tal es la obra de donde Holinshed ha tomado (sea según el texto latino o la versión escocesa) los acontecimientos que reproduce en estas Crónicas (Chronicle of England, Scotland and Ireland, 1577) que aprovecha Shakespeare, no sólo para componer *Macbeth*, sino todos los dramas en que escenifica la historia de Escocia o Inglaterra.» (Astrana Marín, 2003: 84).



el que controla sus finanzas. El poder oculto, el anonimato, la acumulación como fuente generadora de miseria ajena, son aspectos que caracterizan a la gestión de la sociedad de hoy.

Nuestro Macbeth es ese personaje que, además, va acompañado de un gran soporte que le da fortaleza y lo guía, como es Lady Macbeth. Y luego está el pueblo que sirve a los poderosos y, a la vez, se rebela contra ellos y, cuya revolución, da como resultado la muerte de los opresores. El final de la obra es un lance patético, no del héroe trágico, que aquí no lo hay, sino del villano y traidor trágico, en este caso de Macbeth y Lady Macbeth. En nuestro texto terminamos así: «Mira, Macbeth, mira cómo suben los harapos y los cadáveres. Y esa hilera brillante son las vísceras colgantes. Vienen los muertos, Macbeth, vienen los muertos.»

### **Estructura**

El lenguaje de la obra en la que nos sumergimos ya ha sido intervenido desde su origen por un proceso de traducción. Así pues el nivel morfosintáctico, como un planteamiento primario en el ámbito de la elaboración del lenguaje no ha sido tenido en cuenta. Pero sí hemos utilizado la disposición textual, la relación y planteamiento formal del diálogo para romper la distinción de personajes, incluso en la configuración formal del texto hemos interrumpido su linealidad. Esta ruptura nos sitúa en un espacio de más o menos indefinición, donde las voces recorren transversalmente la acción.

Se ha seguido trabajando con los cinco actos y estableciendo una relación competencial con el contenido de cada uno de ellos. El impulso de esta intervención textual lo propone la revisión de los personajes y de cómo se va construyendo la acción a partir de su proceso de caracterización. En este aspecto nos hemos servido del alejamiento sobre el concepto que



Aristóteles tiene de la relación entre acción y personaje.<sup>5</sup> Nos encontramos ante una dependencia de la acción dramática de los caracteres de los personajes, o cuando menos se acogen a un nuevo concepto de destino en el que los personajes tienen capacidad de decisión.

La consideración de los personajes ha supuesto un punto estructural de capital importancia, pues los hemos identificado con las fuerzas activas que desarrollan la acción dramática y nos hemos encontrado, después de un exhaustivo análisis, con que estamos frente a tres fuerzas que son las que mantienen la tensión a lo largo de toda la obra y de distinta forma e intensidad cada una de ellas. Es incuestionable que estamos ante una obra de personaje, que es *Macbeth*, y en el que convergen todas las líneas de construcción. Así pues, desde una realidad determinada por la conciencia, nos encontramos con *Macbeth*, *Lady Macbeth* y luego todo un conjunto de personajes que sirven para construir y caracterizar el universo dramático de ambos: Las brujas, Banquo, Duncan, Macduff, Malcom, etc. Estamos ante una triada que puede conformarse en el triángulo que viene a definir las fuerzas que actúan dramáticamente en la obra.

Aunque hemos tenido en cuenta los aspectos psicoanalíticos que aporta Sigmund Freud (1978), sobre todo para el personaje de *Lady Macbeth*, no hemos destacado parte del origen del conflicto de los personajes referido a la falta de hijos, como indica el neurólogo austriaco. Hemos dirigido nuestra mirada a la frustración que se instala en el éxito de sus deseos. Un éxito que se convierte en fracaso y que genera en ellos un estado tormentoso en su conciencia. Estos aspectos neuróticos aparecen, de forma espontánea, en la caracterización de los dos personajes, y aquí sí hemos prestado atención a las indicaciones freudianas cuando define la evolución neurótica de *Lady Macbeth*.

Hemos llevado la interpretación más allá del personaje y nos hemos centrado en el acontecimiento y en las características de la acción que, por

---

<sup>5</sup> Libro 6 de su *Poética*: «Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí» (pág. 148).



ende, es provocada por los propios personajes. Un sistema dependiente de relación causa efecto que nos sitúa en el espacio de una acción compacta y que nos va llevando al desastre final.

**Las brujas**<sup>6</sup>.- ¿Qué representan las brujas? ¿Por qué las brujas? ¿Qué consideraciones contemporáneas pueden tener las brujas? Encontrar la respuesta a estos interrogantes es fundamental ya que ellas son el detonante, la chispa que hace arrancar la acción dramática.<sup>7</sup>

A comienzos del 1600 las brujas representaban la relación con lo oscuro, con el diablo, con el mal. Por otro lado, la expresión psicológica de la conciencia del personaje, en virtud de su pensamiento, no existía en la época. Lo podemos entender como un recurso dramático por parte de Shakespeare para hacer externo el pensamiento de ambición de Macbeth, el deseo de poder apoyado en la vanidad llevada al extremo y por supuesto jugar con el destino, aunque este aspecto lo hemos reducido en nuestro trabajo. Este juego hace universal al personaje, adentrándose en la conciencia, en el lado oscuro, en los niveles de recompensa y ambición que tiene todo individuo. Lo que ocurre es que Macbeth tendrá una gestión de su conciencia con resultado patético y llevará a cabo sus deseos a cualquier precio. Este es el papel que creemos que juegan las brujas: Un recurso de la época para provocar el lado oscuro de la conciencia del protagonista. Una lectura contemporánea y funcional deja fuera a estos personajes, al menos en su consideración textual. Por eso, en el trabajo analítico y luego en el proceso de destilado al que sometemos el texto completo, reducimos estos personajes a lo que es la «detonación», el disparo inicial que hace arrancar la acción y que condensamos en la siguiente frase de nuestro texto: «Las palabras de la conciencia se vierten como un fino veneno de ambición y de avaricia». Las brujas han pasado de ser personajes a convertirse en una voz, la voz de la parte oscura de la conciencia de Macbeth, que bien puede ser él

---

<sup>6</sup> Utilizamos como referencia bibliográfica el trabajo de B.P. Levack (1995).

<sup>7</sup> La referencia mitológica a Hécabe, como diosa de la hechicería y presentada por tres cuerpos, puede ser más o menos considerada pero, funcionalmente, no aporta nada significativo a nuestro trabajo.



mismo quien enuncie el vaticinio. Y este criterio nos da una lectura muy actual. Esas voces, hoy, pueden ser muy bien generadas por el impulso de alabanzas de un pueblo engañado y manipulado, generador de vanidades en una conciencia enferma de ambición, combatible cuando la opresión es insostenible. Solo una revolución o un asalto al castillo, podrá poner fin a la tiranía.

**Macbeth.-** Una imagen dura, fuerte, de un físico poderoso, atractivo, con decisión de movimientos, seguridad en la ejecución, dominante y controlador de su espacio, y que será totalmente devorado por su falta de moral, por su ambición, por su cobardía que se escudará, en todo momento, en la actitud dramática de Lady Macbeth, que es quien gestiona la conciencia de Macbeth, aunque terminará sucumbiendo también a ese final con carácter de catástrofe. Un personaje que triunfa en la guerra, que está acostumbrado a la sangre y, en cambio, sucumbe ante su visión, se acobarda en el uso de la violencia. La ceguera de la batalla cuerpo a cuerpo, la adrenalina, la matanza profesional no tiene nada que ver con la premeditación que se teje en la intimidad, aunque aquello sea también un asesinato. Puede mucho más el impulso de la ambición que sus propios miedos. Nosotros situamos nuestra acción en otro tipo de batalla, la que se lleva a cabo en el terreno financiero, la que otorga el poder a partir de la acumulación de riquezas. Esta batalla también requiere frialdad y decisión extrema y, además, se realiza desde la impersonalidad en la gestión. Y nuestro personaje también tiene miedo y se acobarda. En el primer acto de *LhLM* nos encontramos con la siguiente escena, que sucede claramente entre los dos personajes principales:

¿Me asusta ser el mismo en acción y valentía que el que soy en el deseo?

¿Qué bestia te hizo revelarme el propósito de tu ambición si ahora dudas como un niño?



Macbeth se nos presenta como un personaje construido en un ámbito psicológico donde la ambición, el miedo y la cobardía van de la mano. Apoya toda su expectativa de futuro en una fantasía en la que él cree y a partir de la cual conforma una realidad. Entendemos que se caracteriza desde y en la intimidad, en el silencio, apoyado en las voces de su conciencia que se extienden a Lady Macbeth.

**Lady Macbeth.-** Es un personaje poderoso, majestuoso desde el principio, dominante, con un especial glamour, hermosa y deseada para que pueda recorrer el camino hasta convertirse en un monstruo. El juego de la belleza va a ser crucial pues nos llevará al extremo de lo sublime y lo perverso. En el texto de Shakespeare pasa de ser un personaje con una extraordinaria solidez a derrumbarse al final de la obra. Así lo ve Sigmund Freud (1978):

Una persona que se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregó por él con pertinaz energía, es Lady Macbeth de Shakespeare. [...] A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen

Nosotros hemos optado por no destacar su neurosis y apoyarnos en la transformación que va a sufrir el personaje en la idea del público, trasladando al receptor el conflicto dramático. Este personaje femenino, en nuestra lectura, se presenta con una belleza y un erotismo desbordante. Para eso tiene que ser Macbeth quién la desee y, a la vez, Macbeth ha de tener una altísima consideración por parte del público al comienzo de la obra. Esto ha de ser así para dejarla caer desde el pedestal tan alto en el que la hemos colocado. La idea es lograr una Lady Macbeth muy atractiva y poderosa en lo emocional y en lo físico para que nos pueda guiar desde la placidez familiar, el amor y el sexo de ambos hasta el ocaso y la podredumbre moral con la que quedarán destruidos. No en vano, ya en el segundo acto de nuestra versión, nos encontramos con el siguiente texto:



Y ahora soy un rey cargado de cadáveres y de hambre. [...] Puedes beber de mí todo lo que quieras. Estos son mis pechos. Este es mi sexo. Esta soy yo: ¡La reina!

**El resto.-** Al resto de personajes se le ha dado un valor funcional. Es el que creemos que tienen en la obra y, más aún, en una lectura contemporánea, no solo por el contenido sino por la evolución de la dramaturgia hacia un texto moderno y hacia unas formas más actuales. Desde esta óptica se nos aparecen como un «personaje comodín» que reorienta su caracterización en función de la escena, pero con una salvedad: Su evolución inmediatamente los convierte en el pueblo que va a iniciar la revolución.

Duncan y Banquo: Estos dos personajes juegan el papel de constructores alrededor de la figura de Macbeth. La alabanza de Duncan construye ante el público a un Macbeth triunfador y considerado. Será la continuidad del vaticinio, la realización del espejismo de la conciencia. También será su primera víctima y con ella, el comienzo de la traición. Banquo, su amigo, su compañero de armas, también será víctima de la ambición de Macbeth. ¿Qué une a estos personajes? Dos aspectos fundamentales que sirven para la caracterización y, sobre todo, para orientar la tensión de la acción dramática.

- Son personajes brillantes, situados en el lado bueno de la acción y cuyo infortunio producirá consternación en el público.
- Son víctimas de la avaricia de Macbeth.

Ahora bien, en nuestra lectura, una vez que tenemos a un Macbeth presente, un ciudadano que poco a poco va adquiriendo cotas de poder hasta desbordar sus propias expectativas, pasando por encima de todo y de todos ¿Necesitamos a estos personajes de contraste? En una lectura sin ningún tipo de intervención dramática que no venga determinada o acompañada por una lectura sociológica, política y económica, y que además arrastre un



recorrido por la historia; sin lugar a dudas sí que son necesarios. Pero si damos un paso hacia adelante en la interpretación de la obra de Shakespeare en el marco de una lectura contemporánea, apoyándonos en los aspectos funcionales del texto y situándolo en una estética fragmentada en la que la palabra cede espacio significativo a otros lenguajes, estos personajes se nos alejan hasta desaparecer. Incluso en el texto de Shakespeare aparecen como desdibujados, sin la consistencia de Macbeth o de Lady Macbeth.

Pero ¿Hay algo que nos puede interesar de ellos? Por supuesto: Su voz y su espacio y, realmente, pueden ser todos uno. Llega un momento en la obra en la que solo viven en la conciencia de Macbeth hasta convertirse en su tortura.

Así pues, en nuestro proceso de versión, se fueron fusionando en una sola fuerza de impulso dramático a la que se unen también las brujas por el mismo motivo y que ya hemos señalado anteriormente.

### **El sentido<sup>8</sup>**

Sin lugar a dudas el sentido es un elemento contextual y de referencia externa al texto, pero que lo condiciona para los distintos estadios que recorre a lo largo de la historia y, cuando hablamos de un texto clásico, un elemento imprescindible para poder establecer su actualidad.

---

<sup>8</sup> Desde el estructuralismo lingüístico a la ciencia del texto, el sentido está asociado al contexto y a la inmediatez del acto comunicativo. La bibliografía al respecto desbordaría estas páginas, por lo que voy a introducir solo una cita de Émile Benveniste (1999: 227 y ss.) y que se ajusta bastante al criterio del trabajo de versión realizado: «El sentido de la frase es en efecto la idea que expresa; este sentido es realizado formalmente en la lengua por la elección, la disposición de las palabras, por su organización sintáctica, por la acción que ejercen unas sobre otras. Todo está dominado por la condición del sintagma, por el nexo entre los elementos del enunciado destinado a transmitir un sentido dado, en una circunstancia dada. Una frase participa siempre del “aquí-ahora”; determinadas unidades del discurso están en ella unidas para traducir cierta idea que interesa a cierto presente y cierto locutor. Toda forma verbal, sin excepción, en el idioma que sea, está siempre ligada a cierto presente, y así a un conjunto de circunstancias único cada vez, que la lengua enuncia en una morfología específica. ... El sentido que ha de ser portado o, si se quiere, el mensaje, es definido, delimitado, organizado por mediación de las palabras; y el sentido de las palabras, por su parte, es determinado por relación con el contexto de situación.»



De una forma general se nos abren dos caminos hacia los que orientar el sentido final de nuestro trabajo, teniendo claro que el punto de partida es una mirada de hoy para el hombre de hoy, alejados del valor museístico en la dramaturgia:

- Íntimo y particular, referido al individuo, al hombre frente al universo social.
- General, referido al hombre como ser social y cuyo comportamiento genera una actitud política que deriva en la tiranía, la corrupción y el robo y, como consecuencia, en una revolución del pueblo que tiene que defenderse.

Hemos optado por esta segunda opción, si bien ambas son compatibles y la segunda incluye a la primera en cierta forma.

La ambición por la corona la reflejamos en *LhLM* como la ambición por el dinero:

Yo no he de temer nada ni a nadie. Soy impune. ¡Somos impunes! Sólo tenemos que vigilar que los números sigan avanzando y nuestras colinas se conviertan en gigantescas cordilleras. Somos reyes, amor mío. Somos reyes.

¿Hasta dónde podré hacer crecer estas enormes pantallas? ¿Me faltarán teclas para construir las cifras que se merece un rey? ¿Cuántas teclas tiene un reino?

La continua referencia a las pantallas digitales, a la virtualidad económica que mueve cantidades ingentes de dinero y al manejo de los maletines, nos sitúa en un espacio de rabiosa actualidad. Y siempre el pueblo como víctima, pero también como siervo complaciente que terminará asaltando las murallas que protegen esos almacenes llenos de riquezas. Entonces empieza la revolución.

Nuestra versión de la obra de Shakespeare es una lectura particular cuyo objetivo es la puesta en escena, lugar de confluencia de lenguajes, pero



también de creación y conformación de significados que laten virtualmente en ambos textos. Por eso quedan aún muchas preguntas que solo se resuelven sobre el escenario.

Terminamos resumiendo este artículo como respuesta a los interrogantes que enlazan la versión con el original: ¿Hasta dónde nos hemos alejado de Shakespeare? ¿Qué queda del texto de Shakespeare en *Los hangares de Lady Macbeth*? En primer lugar queda nuestra lectura y la experiencia intelectual que nos propone el autor. Queda también la idea original de la obra y un sentido, fruto del recorrido que el texto isabelino hace por la historia hasta llegar a nuestros días y cobrar un significado inmediato y contemporáneo en nuestra versión.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADARONDO, Ricardo, «La tentación de Shakespeare» [en línea] en *Nosferatu, revista de cine* (8), 1992, <http://hdl.handle.net/10251/40805> [consultado el 25-12-2015]: 20-27.
- ALONSO, María Nieves; CERDÁ, Kristov; CID, Juan; FAÚNEZ, Edson; MORA, Gerson; OELKER, Dieter y TRIVIÑOS, Gilberto, «Una preferencia bien puede ser una superstición. Sobre el concepto de lo clásico» [en línea] en *Atenea* n.º. 488, 2003, <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n488/art02.pdf> [consultado el 28-12-2015]: 11-30.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1988.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Shakespeare. Obras completas. Tragedias*. Madrid, Aguilar, 2003.
- AZORÍN, «La comedia clásica», en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947: 17-21.
- , «Los clásicos», en *II Ensayos. Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa, 1998: 1001-1006.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de Lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, «Sobre los clásicos», en *Cuadernos Culturales 3*. Universidad de Colombia. 2013: 49-54.



- BRECHT, Bertold, «Pequeño organon para el teatro», en *Teatro político*, Argentina, Alta Argentina, 1971: 63-100.
- CALVINO, Ítalo, «¿Para qué leer a los clásicos?», en *Cuadernos Culturales 3*, Universidad de Colombia, 2013: 37-48
- FREUD, Sigmund, «Algunos tipos de carácter dilucidados por el psicoanálisis», [en línea] en *Obras completas*, Volumen 14, traducción cotejada Alemán-Inglés por José L. Etcheverry, Imago, 4, n° 6,. Amorrortu Editores. Bs.As, (1914-1916, 1978), <http://www.vivilibros.com/excesos/13-a-02.htm> [consultado el 27-12-2015]: 317-36.
- LEVAC, B.P, *La caza de brujas en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza. 1985.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «Historiedad.com», en *Primer Acto*, n°. 344, Madrid, 2013: 34 y 35.
- \_\_\_\_\_, «La adaptación y la versión en el trabajo dramático» [en línea] en *Anagnórisis, revista de investigación teatral*, n°. 10, diciembre, 2014, [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf) [consultado el 28-12-2015]: 140-164.
- SAINT-BEUVE, Charles Agustin, «¿Qué es un clásico?» en *Cuadernos Culturales 3*. Universidad de Colombia, (1857, 2013): 17-36.



## LOS HANGARES DE LADY MACBETH

Fulgencio M. Lax

Inscrito en el registro de la propiedad intelectual.

### ACTO I

La trampa se hace virtud y enciende las gigantescas pantallas digitales, donde los números realizan mortales giros en el vacío.

Los estómagos revientan y los intestinos se convierten en hermosos collares que lucen sonrisas de platino.

Un baño en el regazo de los dioses del Olimpo es una sierra que amputa las extremidades del pensamiento, dejando un sendero de vómitos y de lujo. El tirano siempre mira hacia otro lado.

En los estadios dejarán de gritar su nombre y todo será oscuridad y silencio. Su vida será maldita. El sueño se alejará rápido y no habrá ni noche ni día.

Salud a ti, Macbeth, que eres barón de Glamis.

Salud a ti, Macbeth, que serás barón de Cadword.

Salud a ti, Macbeth, que serás rey.

Las palabras de la conciencia se vierten como un fino veneno de ambición y de avaricia.

Y yo seré rey. ¡Yo seré el rey!

Las palabras se clavan en el aire.  
Se clavan en el alma, en la almohada y en la sangre.

¿Trajiste el maletín? ¿Y ella? ¿Lo sabe?  
¿Lo sabe ella?  
Ella lo sabe todo.



Venimos a darte las gracias en nombre del rey. Eres barón de Glamis.

¿Y seré rey?

Barón de Cadword.

¿Y seré rey?

El rey te espera.

¿Y los contratos? ¿Están todos los números?

Le abriré el pecho y lo desangraré.

Esta firma será el agua que diluya toda la sangre y encharcará sus pensamientos.

Ella lo sabe y nos espera. Lo tiene todo firmado y nos espera. Ella lo sabe todo.

«Extrañas figuras me salieron al paso el día del triunfo. Cuando ardía en deseos de seguir interrogándolas, se convirtieron en aire y en él se perdieron. Señalaron el futuro diciendo: "¡Salud a ti, que serás rey!" He juzgado oportuno contártelo, querida compañera, porque no quedes privada del debido regocijo ignorando el esplendor que se te anuncia. Guárdalo en secreto.»

Temo tu carácter.

¿Mi carácter?

Quieres la gloria y solo la alcanzarás si eres capaz de no pensar en nada más que en nosotros.

Yo solo pienso en nosotros.

En nuestra felicidad.

En nuestro éxito.

Pienso en nuestra felicidad y en nuestro éxito.

Eso has de hacer si me deseas.

Lo deseo, lo deseo. Lo deseo con todas mis fuerzas.

Ven deprisa a mis brazos. Bebe de mis pechos apretando fuertemente los pezones. Deja que vierta mi espíritu en



tu oído y derribe entre las sábanas todas las dudas que te asaltan.

Hasta el cuervo está ronco de graznar el fatídico momento.

He renunciado a la ternura y he llenado mi alma de la más ciega crueldad. Tengo mis pechos de mujer vacíos de leche y llenos de ácida hiel.

La ambición es la mejor venda para que el puñal no vea la herida que hace, ni el cielo asome por el manto de las sombras frenando el golpe.

Soy Lady Macbeth y seré reina. Seremos reyes y todos nos tendrán miedo.

Inclinarán sus cervices para que podamos asestar el golpe del hacha sin ninguna dificultad.

¿Estaba ebria la esperanza? ¿Existió alguna vez una sábana limpia llena de esperanza? ¿O acaso se durmió envuelta en un oscuro silencio? ¿Me asusta ser el mismo en acción y valentía que el que soy en el deseo?

¿Qué bestia te hizo revelarme el propósito de tu ambición si ahora dudas como un niño? Cuando te atrevías eras un hombre, ahora se presenta la ocasión y te acobardas.

Yo sé lo dulce que es amar al niño que amamantas. Cuando estaba sonriéndome habría podido arrancarle mi pezón de sus encías y estrellarle los sesos contra la pared, si lo hubiese jurado como tú has jurado esto.

¡No engendras hijos sino serpientes!

¡No engendras hijos sino aves de carroña!

Hierbas que secan los bosques y crean desiertos.

Estoy decidido. He tensado todas las potencias que hay en mí.



El falso rostro esconde nuestro falso pecho.

## II ACTO

La noche, a la luz del día, se extiende como un manto de miseria que llena todos los rincones.

Acecha el hambre y los números van ocupando su lugar sin que nadie lo pueda evitar.

Siento una somnolencia pesada como el plomo y, sin embargo, no quisiera caer dormido.

Ante mis ojos aparece un puñal que se acopla en mi mano. La hoja me señala la dirección. Limpia y brillante refleja cada una de las palabras que resuenan una y otra vez en mi conciencia. ¡Seré rey! ¡Seré rey!

¡Serás rey, amor mío! Serás rey. Los sueños dejan caer sus sombras y la traición deja de ser traición.

Ella lo sabe. Tanto silencio llena todos los rincones. ¿Un ruido? ¿Un gemido? Ya no hay marcha atrás. La destrucción acaba de consumir su obra maestra.

¡El asesino ha robado la vida del santuario!

Y ahora soy un rey cargado de cadáveres y de hambre. Cargado de miseria y de brillantes collares. Lujosos colgantes que destilan jugos biliares y alimentan el veneno con el que voy devorando a mis víctimas. Incansablemente hago crecer los números.

Siempre los números, que aparecen en grandes pantallas digitales.

Puedes beber de mí todo lo que quieras. Estos son mis pechos. Este es mi sexo. Esta soy yo: ¡La reina!



Ahora todo son ruidos bajo sospecha.  
Se fue el sueño. Los días y las noches se confunden.

Mírame a mí y brinda por nosotros. Ahí afuera solo hay miseria. Nosotros somos reyes.

La sangre y los números. Es inevitable.

El hambre y los números. Es inevitable.

La muerte y los números que van formando montañas y crecen a la par, engordando las arcas reales.

Es nuestro poder. Somos nosotros: Los reyes.

Muertos y números. Muertos y números. Muertos y números.  
Cifras que se convierten en oro.  
Hambre, mucha hambre.

Construiremos un palacio en la mejor geografía de nuestro reino.

Construiremos un campo gigantesco de producción y los números serán nuestros aliados. Haremos intercambios con otros reinos y las pantallas digitales hablarán nuestro idioma.

Y habrá muertos. Muchos muertos.

Soy rey. Ya soy rey.

Y yo soy la reina.

No hay que tener miedo a los muertos porque su sangre está seca. El agua la diluye y se la lleva hasta hacerla desaparecer.

Las voces siguen gritando: ¡No dormirás más!... ¡Macbeth ha asesinado el sueño! ¡No dormirás más!... ¡Glamis ha asesinado el sueño! Cadwor no dormirá más.

¡Voluntad débil! ¡Dame los puñales!  
Los muertos no son más que imágenes



vanas ante los ojos de un niño que tiembla en la oscuridad.

Ahora disfracemos las conciencias y vistamos el carnaval.

Que nos aclame el pueblo. Un poco de agua será suficiente. Escucha el clamor. No escuches otra cosa. Solo el clamor. El miedo reprime los gritos y las montañas van creciendo. Más números. Más muertos. Más números. Más muertos. Escucha el lamento de tu pueblo y disfraza la calavera de nuestro tesoro.

### III ACTO

El clamor de las tinieblas ha cumplido su promesa y representaste el papel de traidor en una ceremonia tan sangrienta como las heridas.

Vendí mi alma y llené de odio el cáliz. El futuro no es mío. He de seguir creando miseria para seguir creando riqueza. Tecleo números en grandes pantallas digitales y las montañas crecen y crecen sin parar.

Ella lo sabe todo. Firma todo lo que sale en las pantallas. Es la dueña de los números y de su crecimiento.

Yo soy la reina. Yo soy la reina y a lo único que temo es a las profecías que habitan en la conciencia y son el espejo de la ambición silenciosa. Y del poder.

Si el alma de los miserables aspira a ganar el cielo, cuanto antes lo haga mejor. El pueblo no sufre. Yo soy la reina. Tú eres el rey ahora.

Cuando el deseo se realiza sin satisfacción es mejor ser la víctima porque la tiranía puede ser una alegría preñada de inquietudes. Debe darse al olvido lo que ya no tiene remedio. Mira



mis pupilas y no escuches otra cosa que nuestro triunfo.

La sangre y los números. El hambre y los números. La muerte y los números que van formando montañas y crecen a la par, engordando las arcas reales.

Más vale yacer con el difunto y devorar las entrañas que van abriéndose que vivir así, sobre el potro de tortura del espíritu en una angustia sin tregua.

Solo si dejamos que las ramblas se llenen de sangre, de vísceras y miembros amputados, seremos reyes.

Y si ahora te rindes y muestras tus temores y tus miedos. Tus cobardías de derrota después de haber golpeado en la yugular de los ciudadanos. Después de haberme prometido valentía y decisión. Si ahora te rindes, verás cómo el placer de mis besos y de mis caricias se convierte en ácido veneno. Cómo el salado jugo de mi sexo se convierte en tu garganta en potentes chorros de azufre. Clavaré mis uñas en tu espalda hasta apretar con fuerza tus riñones y exprimirlos como una tierna esponja.

Vendrán los espectros. Asomarán los remordimientos. Se instalará en nuestra conciencia la voz del arrepentimiento, pero las montañas seguirán creciendo, los almacenes se irán llenando y el silencio y el miedo serán nuestros aliados. Somos los reyes.

Si los cementerios y sus tumbas nos devuelven a los que enterramos, entonces nuestros sepulcros serán los vientres de los buitres.

Ahora los muertos ya no son muertos. Regresan a buscar lo que les pertenece y nosotros protegemos nuestro tesoro. Y los volvemos a matar una y otra vez. Una y otra vez. Y regresan de nuevo.



Me hacéis dudar de mi propio valor cuando veo que podéis contemplar semejantes espectros y conservar el carmín natural de vuestras mejillas, mientras las mías emblanquecen de miedo.

Yo soy el rey y en cambio, tú... Tú eres la reina.

El camino aún no ha terminado. El agua apenas ha diluido la sangre. Es imposible deshacerse de la miseria.

Las botas se llenan de un barro muy espeso mientras las princesas usan brillantes collares que bajan amontonados por las ramblas.

La noche está en lucha con la mañana pero, mientras haya oscuridad, habrá silencio.

Volveré a escuchar las palabras que me abrieron las puertas del palacio.

¿Qué hay en mi futuro que me atormenta?

Volveré a escuchar las palabras que me trajeron tanta riqueza.

Las puertas de la sangre y de la muerte. Siempre la sangre y la muerte.

## IV ACTO

No son suficientes los muertos ni la tierra que los cubre para pisar fuerte la senda de mi destino.

Los campos se llenan de cadáveres que han perdido el nombre y los apellidos. Desaparecen por la noche y vuelven a estar ahí cuando comienza el día.

No quiero conjuros ni magias que me entretengan.



Sé lo que me dijeron las palabras y ahora no admito que se echen atrás y digan otra cosa. Me saludaron como barón de Glamis, como barón de Cadword y me dijeron que sería rey.

Y de nuevo las palabras me golpean abriendo profundas y sangrantes heridas en mi pecho.

Otra vez las palabras silenciosas que se cuelan por todos los orificios hasta llegar tan dentro que no las puedo atrapar. Solo puedo oírlas una y otra vez: ¡Macbeth! ¡Macbeth! ¡Macbeth!...

Mi amor. Mi rey. ¡Sé sanguinario y valiente! ¡El miedo es la mejor arma para que todos te quieran! Nadie nacido de mujer puede dañar a Macbeth!

Tengo en mis manos los teclados y controlo todas las pantallas. Que vigilen bien las montañas que crecen dentro de los almacenes y que limpien los campos de cadáveres antes de que vuelva a llegar la noche.

Escucha y no hables. Sé como el león; ten arrogancia y no te cuides de lo que proteste, se agite o conspire contra ti. Macbeth no será nunca vencido hasta que el gran bosque suba marchando para combatirlo a la alta colina de nuestro castillo.

A nuestro alrededor solo hay caminos llenos de polvo. El castillo es inaccesible y el bosque hace muchos años que desapareció en una gran sequía. Yo no he de temer nada ni a nadie. Soy impune. ¡Somos impunes! Solo tenemos que vigilar que los números sigan avanzando y nuestras colinas se conviertan en gigantescas cordilleras. Somos reyes, amor mío. Somos reyes.

¿Hasta dónde podré hacer crecer estas enormes pantallas? ¿Me faltarán teclas para construir las cifras que se merece un rey? ¿Cuántas teclas tiene un reino?

Y los espectros de la miseria siguen apareciendo. Salen como el musgo entre



los muros y sonríen con las encías ensangrentadas. ¿De quién es esa sangre? ¿Qué es lo que están pidiendo? Esa sonrisa se acumula en los grandes sacos de basura que hay a los pies del castillo. Eso es lo que son: basura, estiércol, desperdicio. No pueden hacer nada. Una bolsa de sobras y residuos no puede atentar contra nada ni contra nadie. Yo soy el rey.

Y yo la reina.

¿Y nuestros contratos? Los contratos. No pierdas de vista los contratos.

Pasaré a filo de espada a las mujeres y a los hijos de todo aquel que crea que puede contradecirme. Jueces y fiscales, policías y periodistas, alcaldes, funcionarios... A todo el que se oponga o dude de mi fuerza. Y luego los desollaré como a cerdos que van a servir una buena mesa.

Ven y bebe una vez más de mis pechos y abandónate al éxtasis que te ofrece mi cuerpo. Sigue bebiendo y llena de hiel los recipientes vacíos.

Una enorme nube de polvo llena los pensamientos y apenas deja que las puertas de los almacenes se abran y se cierren con naturalidad.

Un traidor es uno que jura y que miente. Y todos los que juran y mienten son traidores. Y cualquiera que haga eso debe ser juzgado y ahorcado por los hombres de bien.

Hay tantos traidores que ellos mismos pueden coger a todos los hombres de bien y juzgarlos y ahorcarlos. Ni una cuenta pendiente que pueda hacer tambalear al rey ni a la reina. ¡Ahorcad a todo aquel que se oponga o penséis que se opone! Y si no podéis pasarlos por la cuerda, apuñalarlos por debajo del quinto costillar izquierdo.



No es suficiente con llorar y resignarnos. Hay que contestar y frenar el crecimiento de los números en esas enormes pantallas.

Revirtamos el miedo. Que sean ellos los que ahora empiecen a tener miedo. Comencemos a vaciar esos almacenes donde han crecido los números y el oro. Donde las colinas se convirtieron en gigantescas cordilleras de hambre y de miseria, revestidas con exclusivas piedras preciosas.

Volvamos a dar la palabra a sus dueños y golpeemos fuerte. Tan fuerte que dejemos caer la cuchilla allí donde ha de golpear una sola vez.

El que antes hablaba con los dioses del Olimpo hoy llena de llagas nuestra boca con tan solo pronunciar su nombre. Y la gente de bien escupe sangre podrida acumulada en las encías.

Tenemos el poder porque nos lo hemos ganado. El pueblo nos aclamó y ahora tienen que seguir aclamándonos. Somos los reyes.

Y aun así hay algo que no me deja tranquilo. Que levanta sospechas, que no puedo identificar. Nadie me llama rey.

Yo te llamo rey.

Tú eres la reina.

No hemos destruido a todos los que pueden hacer el nudo de la horca.

Nadie nacido de humano podrá vencerte. Solo cuando avance del bosque hacia nuestro castillo. Y eso es imposible.

La justicia, la verdad, la  
templanza, la constancia, la  
bondad, la perseverancia, la



merced, la clemencia, la piedad, la paciencia, el valor, la fortaleza, no encuentran ninguna rendija por donde respirar y se van asfixiando con una rapidez que no podíamos esperar. ¿Acaso escapó la esperanza?

Y la patria va desapareciendo sin que nadie llegue a reconocerla. Un extenso campo de exterminio y riqueza se extiende a lo largo de toda la piel de un toro, mientras que los secuaces van arrancando los dientes, el pelo y la piel para hacer espesos mantos por los que pisar y no mancharse los pies de barro.

La campana de difuntos toca sin que se pregunte por quién, y las vidas de los bravos expiran antes que las flores de sus sombreros que, sin enfermar, mueren.

Hacen falta soldados que sean ciudadanos. Hacen faltas ciudadanos que sean soldados y sean capaces de identificar al lobo que se esconde bajo la piel de un cordero. Al traidor que se esconde bajo la piel de un ciudadano.

Y la miseria será el recipiente donde se cueza la batalla. Será la piedra donde afilemos nuestra espada. ¡Que el dolor se transforme en cólera y, sin abatir el corazón, se llenará de rabia! ¡No hay noche, por larga que sea, que no encuentre el día!

## Acto V

Lavaos vuestras manos; poneos vuestro vestido de noche y caminad en la oscuridad, así no veréis los cadáveres.

Los voy pisando y noto cómo se deslizan las vísceras en descomposición



bajo mis pies, pero no los veo. Lo sé todo,  
pero no puedo verlos.

Las conciencias infectas confían sus  
secretos a las sordas almohadas.

Yo soy la reina y no entiendo de  
conciencias. Macbeth es el rey y bebe de  
mis pechos abiertos.

Los ciudadanos, que habíamos  
vivido hasta ahora en medio de la  
basura, la miseria y el desprecio;  
despojados de justicia y del bien  
máspreciado, como es la vida,  
somos ahora soldados y los  
soldados somos ciudadanos.

Los jóvenes, que han vuelto a  
cruzar las fronteras, esperan con  
ansias su bautizo de sangre.

Un ejército de jueces cruza los  
caminos derribando todas las  
murallas. Los ejércitos van tirando  
las armas y sumándose a la rueda  
que genera la polvareda del camino  
más grande que jamás se haya visto.  
Se ha puesto en marcha una marea  
que no puede ser parada.

¿Qué ha ocurrido? Donde antes había  
oro y piedras preciosas, maletines,  
teclados que controlaban los números de  
las grandes pantallas digitales, ahora solo  
hay arena.

¿Y la reina? ¿Sigue teniendo en su  
poder los contratos? Que cierren las  
puertas de los almacenes después de  
cargar los contenedores con las riquezas  
del palacio. Enviaremos el reino lejos  
para protegerlo.

Que cada ciudadano coja sus  
harapos y reúna toda su miseria.  
Que cargue con sus cadáveres y con  
los restos de las mutilaciones.  
Recojamos nuestros escombros y  
no dejemos en el suelo ninguna de



las vísceras. Recorramos el camino  
hasta llegar al palacio.

Las montañas de riqueza son del rey. Ni espectros ni fantasmas pueden venir a quitármelas. Las sombras no pueden hacer nada. La miseria no puede hacer nada. Su sonrisa se acumula en grandes sacos de basura a los pies del castillo. Una bolsa de sobras y residuos no puede atentar contra nada ni contra nadie.

Ya no puedes beber de mis pechos. Estos son los contratos. Aquí está el teclado. Los espectros vienen una y otra vez y los cadáveres ya no desaparecen al caer la noche. Están ahí. Los veo a diario y me hablan, pero no los entiendo.

Yo soy el rey. Repite conmigo. Yo soy la reina.

La magia hace que la miseria suba por las murallas del castillo. Mira, Macbeth, mira cómo suben los harapos y los cadáveres. Y esa hilera brillante son las vísceras colgantes. Vienen los muertos, Macbeth, vienen los muertos.



**La presencia de la tragedia en la cartelera  
madrileña actual\***  
**La titularidad pública de los teatros, garante de su  
pervivencia**

Miguel Ángel Jiménez Aguilar  
*Investigador del SELITEN@T*  
[majimagu@gmail.com](mailto:majimagu@gmail.com)

**Palabras clave:**

Tragedia. Cartelera madrileña. Temporada 2015-2016. Financiación pública

**Resumen:**

Aunque la sociedad actual española, y occidental en general, más aficionada a la comedia, no parece sentir tanto interés por la tragedia, esta sigue estando muy presente en los escenarios madrileños y españoles en general, en sus más diversas formas, como queda de manifiesto en la programación y la producción de los teatros, las giras y los festivales, gracias sobre todo a la gestión pública de los mismos.

---

**Presence of the tragedy in the Spanish billboard (2015-2016)**  
**Public ownership of theatres, guarantor of its survival**

**Key Words:**

Tragedy. Madrilenian billboard. 2015-2016 season. Public funding

**Abstract:**

Although Spanish society, and Western in general, more fan of the comedy, does not seem to feel so much interest for the tragedy, this is still present in the Madrilenian and Spanish stages, in its most varied forms, as reflected in programming and producing theatres, the tours along the country and their presence at festivals, thanks specially to their public management.

---

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), que dirige José Romera Castillo, las cuales pueden verse en [www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T).

¿Es posible encontrar en los escenarios españoles de 2016 representaciones trágicas, en un momento de su historia en que, aparentemente, la sociedad da muestras de mirar hacia otro lado? Para resolver esta pregunta nos plantearemos varias cuestiones previas: ¿Qué debemos entender hoy por tragedia? ¿Es posible afirmar siquiera su existencia? ¿Debemos seguir considerando la clasificación tradicional de los géneros?

Partiendo de esta última interrogante, lo primero que advertimos es lo complejo, inexacto y poco edificante que resulta hoy día mantener la clasificación tradicional de los géneros, la cual «solo tiene un valor relativo para cada época», incluso «pueden disgregarse» [Domínguez, 1990: 362-363], y cuyo origen es tan diverso, que no se puede hablar de un criterio único capaz de diferenciarlos [Tomachevski, 1982]. Por ello, en tanto que género dramático, lo más prudente es considerar la tragedia en un sentido amplio del término, dado que los dramaturgos y directores actuales, más que en ninguna otra época, tienden a concebir de forma ecléctica sus obras y puestas en escena, a partir de elementos procedentes de diferentes géneros dramáticos.

No obstante, si bien es cierto que, para muchos de los creadores que se han sucedido a lo largo de la historia, manifestaciones artísticas como la ópera representaron el *summum* de todas las artes, la concepción de la escena a la que nos referimos parte de una superposición de estructuras textuales y escénicas o espectaculares relacionadas estrictamente con lo teatral, tanto en su fondo como en su forma. No se trata tanto de crear trabajos en los que queden integradas diversas artes, como de poner al servicio del texto y su escenificación otros lenguajes dramáticos, como el teatro épico, el teatro documento o el monólogo dramático, también la farsa y la comedia. Incluso es frecuente que lo trágico quede nítidamente en un segundo plano. Por el contrario, cuando el carácter de tragedia es manifiesto en un espectáculo, patente a menudo hasta en su reclamo publicitario, la



propuesta adquiere un valor de clásico, que se superpone a cualquier otra consideración.

Con respecto a la naturaleza de la tragedia, las posturas mantenidas hasta la fecha por los estudiosos y artistas han sido diversas y hasta enfrentadas. «Como estadio intermedio entre el mito y la filosofía» [Bujalance, 2015: 68], mientras que para Kurt Spang, por ejemplo, «la *tragicidad* no es un criterio estético», sino que «es solo concebible en relación con la libertad y la divinidad, con el destino último del hombre» [1991: 57-58], Walter Benjamin habla de la imposibilidad que tiene la filosofía de captar lo trágico e incluso duda de su existencia, aunque admite su «componente histórico» y «la consiguiente renuncia a una noción intemporal» [Szondi, 2011: 303]. Para Eric Fromm, por el contrario, el sentido o «aspecto trágico de la vida», junto con «la conciencia de la muerte» son «una de las características básicas del hombre» [2006: 252], como lo fue para Unamuno [1912], para quien la vida y la tragedia son una misma realidad en perpetua lucha.

Sin embargo, si tenemos en cuenta nuestra tradición, desde Grecia hasta el siglo XX, parece innegable que la historia del teatro ha ido reservando un espacio en el imaginario de los teóricos, los autores, los artistas y el público, en el que lo trágico como género dramático resulta bastante reconocible. Ahora bien, al tiempo que la tragedia, y el teatro en general, ha dejado de ser entendida como «género literario, sino otro arte» [Romera, 2011: 17], la nitidez del concepto comienza a resquebrajarse lentamente conforme avanza el siglo XXI, si no lo hizo ya con bastante antelación, de tal suerte que lo trágico, como los restantes géneros, configura tan solo una dimensión del espectáculo. De hecho, en la actualidad no abundan precisamente los textos vertebrados desde una concepción trágica de la vida. Sabemos que Shakespeare humanizó el destino de los hombres y que Cervantes desmitificó la realidad que los rodea, de tal suerte que a la épica solo le quedó la posibilidad de narrar, o dramatizar, los altos valores individuales en la inmediatez de nuestro



contingente y estrecho mundo percibido. La tragedia apenas pudo hacerse sino drama o, todo lo más, allá por el siglo decimonoveno, juguete trágico. Posteriormente, lo trágico cedió ante el absurdo, la nueva forma de la tragedia, anticipada por Valle-Inclán, acompañando a la comedia, que resurgía como idéntica manifestación de la comprensión de lo absurdo de nuestra existencia.

Desde el punto de vista de la recepción del público, definido como «la necesidad final que da propósito y significación a la obra de un dramaturgo» [Howard, 2013: 417], tampoco parece que exista demasiado margen para la tragedia. De hecho, cuando una obra es presentada como tal, inmediatamente se la acoge como un clásico de la escena, como señalamos más arriba, con todo lo que ello conlleva, su perspectiva y su retórica. La sociedad occidental ha desatendido, al menos en apariencia, realidades como la finitud de la vida, la frustración por la oposición de los rivales o el olvido en el que caen los diferentes. Presentar sobre el escenario este tipo de tragedias sin un mínimo de contrapunto cuando menos tragicómico comporta un riesgo, el de provocar un distanciamiento, incluso rechazo, por parte del espectador, incapaz de reconocer la vida en todas sus dimensiones unas veces, otras deseoso de poner su mirada en otro lugar más reconfortante. La mayor parte del público actual se ha insensibilizado ante el exceso de información, en efecto, como también ha terminado despreocupándose de las grandes inquietudes que, sin embargo, no le son ajenas.

Ahora bien, en este contexto, en el que no debemos seguir profundizando para no alejarnos demasiado de nuestro objeto de estudio, observamos sin embargo que, junto con la producción de otros espectáculos de carácter trágico por parte de diferentes compañías y productoras tanto de la capital como de las restantes ciudades españolas y algunos festivales, como el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida o el Festival de Teatro Clásico de Almagro, tres de los principales centros de producción teatral de nuestro país, el Centro Dramático Nacional, la Compañía

Nacional de Teatro Clásico y Teatro de La Abadía, que gozan en mayor o menor medida de financiación pública, han mantenido muy vivo el espíritu de la tragedia en la escena madrileña -en sus más diversas formas que venimos señalando, ya sean narrativas, temáticas y/o formales, a menudo en combinación con otras estructuras dramáticas, según hemos visto también-, desde donde además muchas de estas obras han emprendido una gira por el territorio nacional.

Así las cosas, no es arriesgado afirmar que la titularidad o la simple participación de los organismos públicos en los programas de teatro se han convertido, hoy más que nunca, en un garante de la presencia de la tragedia en los escenarios madrileños, como también en el resto de teatros españoles. Frente a los imperativos de la industria cultural y del libre mercado, la ley de la oferta y la demanda, o la necesidad de rentabilizar los espacios escénicos a través de la taquilla, que en numerosas ocasiones terminan convergiendo en un cierto grado de frivolidad, el respaldo institucional permite una determinada flexibilidad en la programación, gracias a la cual lo trágico encuentra su espacio en la cartelera de los teatros, a la que por cierto sigue siéndole fiel el público año tras año.

Para constatar lo dicho, relacionamos a continuación los espectáculos trágicos que han sido representados esta temporada 2015-2016 en el Teatro Valle-Inclán, el Teatro María Guerrero, el Teatro de la Comedia y el Teatro de La Abadía de Madrid, gestionados por los mencionados centros de producción. De cada obra vamos a señalar, junto con las fechas de su representación, los datos artísticos y técnicos correspondientes. Posteriormente, trataremos de sacar las conclusiones oportunas.

### 1. Teatro Valle-Inclán

***Los Hermanos Karamázov***<sup>1</sup>, de Fiódor Dostoievsky (Rusia, 1821-1881), en versión de José Luis Collado, del 20 de noviembre de 2015 al 10 de enero

---

<sup>1</sup> Fuente: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/los-hermanos-karamazov/> (consultada en abril de 2016).



de 2016, producida por el Centro Dramático Nacional, dirigida por Gerardo Vera e interpretada por Juan Echanove, Óscar de la Fuente, Fernando Gil, Markos Marín, Antonio Medina, Antonia Paso, Marta Poveda, Lucía Quintana, Chema Ruiz, Ferrán Vilajosana, Eugenio Villota y Abel Vitón, con escenografía de Gerardo Vera, iluminación de Juan Gómez-Cornejo, música de Luis Miguel Cobo, vestuario de Alejandro Andújar, espacio sonoro de Luis Miguel Cobo, videoescena de Álvaro Luna, cartel de Isidro Ferrer, fotos de Sergio Parra y vídeo de Paz Producciones. La obra desarrolla la tragedia de un parricidio, en un planteamiento del crimen no solo como delito, sino también como pecado.



Fuente:[http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/los-hermanos-karamazov/karamazov\\_escena\\_fotosergioparra\\_011.jpg](http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/los-hermanos-karamazov/karamazov_escena_fotosergioparra_011.jpg)

***El laberinto mágico***<sup>2</sup>, de Max Aub (1903-1972)<sup>3</sup>, en versión de José Ramón Fernández, del 7 al 10 de junio de 2016, producida por el Centro Dramático Nacional, como proyecto de investigación del Laboratorio Rivas Cherif, dirigida por Ernesto Caballero e interpretada por Chema Adeva, Javier Carramiñana, Paco Celdrán, Bruno Ciordia, Ione Irazabal, Jorge Kent, Borja Luna, Paco Ochoa, Paloma de Pablo, Marisol Rolandi, Macarena Sanz, Alfonso Torregrosa, Mikele Urroz Zabalza, María José del Valle, Pepa

---

<sup>2</sup> Fuente: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/el-laberinto-magico/> (consultada en abril de 2016).

<sup>3</sup> Se considera hispano-mexicano, aunque nacido en París.

Zaragoza, junto a los músicos Paco Casas y Javier Coble, con escenografía y vestuario de Mónica Boromello, iluminación de Ion Anibal y música y espacio sonoro de Javier Coble. La obra resume en forma dramática la experiencia del autor, vivida durante la Guerra Civil española, que narró en el conjunto de las seis novelas que conforman el corpus narrativo que lleva el mismo título.



Fuente:[http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/el-laberinto-magico\\_1/el-laberinto-magico\\_04.jpg](http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/el-laberinto-magico_1/el-laberinto-magico_04.jpg)

*Así que pasen cinco años*<sup>4</sup>, de Federico García Lorca (1898-1936), del 1 de abril al 15 de mayo de 2016, con dramaturgia y dirección de Ricardo Iniesta, interpretada por Elena Amada Aliaga, Jerónimo Arenal, Manuel Asensio, Carmen Gallardo, Silvia Garzón, José Ángel Moreno, María Sanz, Raúl Sirio Iniesta y Raúl Vera, iluminación de Miguel Ángel Camacho, espacio escénico de Ricardo Iniesta, música de Luis Navarro, espacio sonoro de Emilio Morales, vestuario de Carmen de Giles, coreografía de Juana Casado, dirección y seguimiento coral de Esperanza Abad y Marga Reyes, maquillaje, peluquería y estilismo de Manolo Cortés, cartel de Isidro Ferrer, fotos de David Ruano, vídeo de Paz Producciones, Sario Téllez como ayudante de dirección y producción de la compañía Atalaya. En una

<sup>4</sup> Fuente: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/asi-que-pasen-cinco-anos/> (consultada en abril de 2016).



atmósfera onírica e irreal, un joven enamorado le cuenta un anciano que, por causas que no puede explicar, no se casará con su amada hasta que pasen cinco años.



Fuente:[http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/asi-que-pasen-cinco-anos/asi-que-pasen-cinco-anos-foto-david-ruano\\_03.jpg](http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/asi-que-pasen-cinco-anos/asi-que-pasen-cinco-anos-foto-david-ruano_03.jpg)

***El testamento de María***<sup>5</sup>, de Colm Tóibín (Irlanda, 1955), en traducción de Enrique Juncosa, del 26 de febrero al 20 de marzo de 2016<sup>6</sup>, producida por el Centro Dramático Nacional, Testamento, Grec 2014 Festival de Barcelona y Avance PT., dirigida por Agustí Villaronga e interpretada por Blanca Portillo, con escenografía de Frederic Amat, iluminación de Josep Maria Civi, música de Lisa Gerrard, vestuario de Mercè Paloma, fotos de Josep Aznar, cartel de Isidro Ferrer y vídeo de Paz Producciones. La obra muestra el lado más humano de María de Nazareth.

---

<sup>5</sup> Fuente: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/el-testamento-de-maria/> (consultado en abril de 2016).

<sup>6</sup> Esta obra fue puesta en escena en el mismo Teatro Valle-Inclán, del 19 de noviembre al 21 de diciembre de 2014.



Fuente:[http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/el-testamento-de-maria/el-testamento-de-maria\\_08.jpg](http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/el-testamento-de-maria/el-testamento-de-maria_08.jpg)

## 2. Teatro María Guerrero

*La piedra oscura*<sup>7</sup>, de Alberto Conejero (1978), del 14 de enero al 22 de febrero de 2015, y del 18 de septiembre al 18 de noviembre de ese mismo año 2015, drama producido por el Centro Dramático Nacional y Lazona, dirigido por Pablo Messiez e interpretado por Daniel Grao y Nacho Sánchez, con escenografía de Elisa Sanz e iluminación de Paloma Parra. La obra, sobre la memoria como espacio de justicia y la necesidad de redención, dramatiza la fidelidad de Rafael Rodríguez Rapún a Federico García Lorca, que custodia importantes documentos y manuscritos del poeta.

---

<sup>7</sup> Fuente: <http://cdn.mcu.es/espectaculo/la-piedra-oscura/> (consultado en mayo de 2016).



Fuente: [http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/la-piedra-oscuro/galeria\\_6-lapiedra.jpg](http://cdn.mcu.es/wp-content/gallery/la-piedra-oscuro/galeria_6-lapiedra.jpg)

### 3. Teatro de la Comedia

*La Celestina*<sup>8</sup>, de Fernando de Rojas (1470-1541), en versión de Brenda Escobedo y José Luis Gómez, del 6 de abril al 8 de mayo de 2016, coproducida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Teatro de La Abadía, dirigida por José Luis Gómez e interpretada por Chete Lera, Palmira Ferrer, Raúl Prieto, Marta Belmonte, José Luis Torrijo, José Luis Gómez, Inma Nieto, Miguel Cubero, Diana Bernedo y Nerea Moreno, con espacio escénico de Alejandro Andújar y José Luis Gómez, iluminación de Juan Gómez-Cornejo, música de Eduardo Aguirre de Cárcer, caracterización de Lupe Montero y Sara Álvarez, espacio sonoro de Javier Almela, vestuario de Alejandro Andújar y Carmen Mancebo, fotografía de Sergio Parra, fondos de sonido sobre un trabajo de campo de José María Sicilia. La obra dramatiza los desgraciados amores de dos jóvenes nobles, Calisto y Melibea, y la intermediación de la vieja Celestina.

<sup>8</sup> Fuente: <http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/celestina-fernando-de-rojas/> (consultado en mayo de 2016).





Fuente:<http://teatroclasico.mcu.es/2016/02/23/proximo-estreno-celestina-cntc-teatro-de-la-abadia/>

*Hamlet*<sup>9</sup>, de William Shakespeare (Inglaterra, 1564-1616), en versión de Miguel del Arco, del 18 de febrero al 20 de marzo de 2016, coproducida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Kamikaze Producciones, dirigida por Miguel del Arco e interpretada por Israel Elejalde, Ángela Cremonte, Cristóbal Suárez, José Luis Martínez, Daniel Freire, Jorge Kent y Ana Wagener, con escenografía de Eduardo Moreno, iluminación de Juanjo Llorens, sonido de Sandra Vicente, música de Arnau Vilà, vestuario de Ana López y vídeo de Joan Rodón. La obra dramatiza la tragedia del Príncipe de Dinamarca, basada en la leyenda *La vida de Amleth*, recogida por Saxo Grammaticus, y más probablemente en *Ur-Hamlet*, obra atribuida a Thomas Kyd.

---

<sup>9</sup> Fuente: <http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/hamlet-shakespeare/> (consultado en mayo de 2016).



Fuente: <http://blog.esmadrid.com/blog/es/2016/02/19/hamlet/>

#### 4. Teatro de La Abadía

*Medea*<sup>10</sup>, con textos de Séneca, Eurípides y otros, en versión de Andrés Lima, del 11 al 19 de septiembre de 2015, producida por Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía, dirigida por Andrés Lima e interpretada por Aitana Sánchez-Gijón, Andrés Lima, Laura Galán y Joana Gomila, con música de Jaume Manresa, interpretada por el Coro de Jóvenes de Madrid, Joana Gomila, Joan Roca y Jaume Manresa, con diseño de escenografía de Eduardo Moreno, Alejandro Andújar y Beatriz San Juan, diseño de vestuario de Beatriz San Juan, diseño de iluminación de Valentín Álvarez, videocreación de Miguel Àngel Raió, diseño de sonido de Sandra Vicente y Enrique Mingo, con Juan Pablo de Juan como director del Coro de Jóvenes de Madrid, Rennier Piñero en la gerencia y coordinación del Coro, Laura Ortega como ayudante de dirección, Almudena Bautista ayudante de escenografía y vestuario, Javier Almela técnico de sonido, Francisco Manuel Ruiz técnico de iluminación y Juanma Pérez en la maquinaria, diseño de producción de Joseba Gil, producción ejecutiva de Elisa Fernández, Gonzalo Bernal como asistente de producción, coordinación técnica de Eduardo Moreno y Pau Fullana, construcción de escenografía de Scenik, Cledin, Sfumato, Mekitron, Stonex/ETC,

---

<sup>10</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/temporada/455/medea/> (consultado en abril de 2016).



promoción y comunicación de elNorte Comunicación y Cultura, y los equipos técnico y de gestión del Teatro de La Abadía. Una mujer, en su plenitud de fuerza, inteligencia y belleza, que ha luchado con todas sus energías para lograr el amor de un hombre, desgarrar su alma en busca de las palabras que den forma a la venganza que está tramando contra el hombre.



Fuente:[http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/medea\\_luis\\_castilla2\\_ficha\[1\].jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/medea_luis_castilla2_ficha[1].jpg)

**Edipo Rey**<sup>11</sup>, de Sófocles, en versión de Alfredo Sanzol, del 16 al 26 de septiembre de 2015, producida por Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía, dirigida por Alfredo Sanzol e interpretada por Juan Antonio Lumbreras, Natalia Hernández, Paco Déniz, Eva Trancón y Elena González, con diseño de escenografía y vestuario de Alejandro Andújar, Eduardo Moreno y Beatriz San Juan, diseño de iluminación de Pedro Yagüe, música de Fernando Velázquez, diseño de sonido de Sandra Vicente y Enrique Mingo, Pietro Olivera como ayudante de dirección, producción de Nadia Corral, producción ejecutiva de Elisa Fernández, coordinación técnica de Eduardo Moreno y Pau Fulla, y promoción, comunicación y fotografías de El Norte S. L. *Edipo rey* trata la historia de un hombre que siente la necesidad de saber la verdad, de buscar su origen, que, lejos de ser dueño de su propio destino, descubre que es el asesino de su padre y el amante de su madre, lo que se le escapa a su entendimiento y posibilidad de redención.

<sup>11</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/439/edipo-rey/> (consultada en abril de 2016).





Fuente:[http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/edipo\\_rey\\_luis\\_castilla1\\_ficha\[1\].jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/edipo_rey_luis_castilla1_ficha[1].jpg)

**Liberto**<sup>12</sup>, de Gemma Brió, en traducción de Jordi Casellas, del 1al 25 de octubre de 2015, producida por Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía, dirigida por Norbert Martínez e interpretada por Gemma Brió, Tàtels Pérez y Mürfila, con escenografía de Lluç Castells, diseño de iluminación de Jaume Ventura, vestuario de Bàrbara Glaenzel, espacio sonoro de Mar Orfila, sonido de Ramón Ciércoles, Oriol Rufach como técnico, audiovisual de Jordi Castells y producción ejecutiva de Marta Fluvià. Una madre relata los quince días de vida de su hijo y el dolor que le provoca la certeza de saber que lo mejor para él es que muera. Una tragedia no exenta de humor y música, cargadas de contradicciones y dudas.



Fuente:<http://www.teatroabadia.com/es/temporada/460/liberto/>

<sup>12</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/460/liberto/> (consultada en abril de 2016).



*El público*<sup>13</sup>, de Federico García Lorca, del 28 de octubre al 29 de noviembre de 2015, producida por Teatro de La Abadía y Teatre Nacional de Catalunya, dirigida por Àlex Rigola e interpretada por Nao Albet, Jesús Barranco, David Boceta, Juan Codina, Óscar de la Fuente, Laia Durán, Irene Escolar, María Herranz, Jaime Lorente, David Luque, Pau Roca, Jorge Varandela, Nacho Vera y Guillermo Weickert, con espacio escénico de Max Glaenzel, iluminación de Carlos Marquerie, vestuario de Silvia Delagneau, espacio sonoro de Nao Albet, coreografía del Pastor Bobo de Laia Duran, la colaboración dramática de Eleonora Herder y como ayudante de dirección Carlota Ferrer. *El público* es, sin duda, la obra más hermética, comprometida y personal del autor, con un lenguaje surrealista que habla de la homosexualidad y la vida, y también, claro, del público.



Fuente: [http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/3\[5\].jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/3[5].jpg)

*Los nadadores nocturnos*<sup>14</sup>, Premio Max al Espectáculo Revelación en 2015, de José Manuel Mora, del 4 al 8 de noviembre de 2015, producida por Draft.inn, con dirección, espacio escénico y coreografía de Carlota Ferrer e interpretada por Joaquín Hinojosa, Esther Ortega, Alberto Jo Lee, Paloma Díaz, Alberto Velasco, Diego Garrido Sanz, Cristina Subirats y Enrico

<sup>13</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/459/el-publico/> (consultada en abril de 2016).

<sup>14</sup> <http://www.teatroabadia.com/es/temporada/463/los-nadadores-nocturnos/>



Bárbaro, con vestuario de Ana López, iluminación de José Espigares, audiovisual de Eduardo López, realización del vídeo de Jaime Dezcallar, fotografía de Sirai Trimph, diseño gráfico de La Playa y Juan Pablo García, y Enrique Sastre como ayudante de dirección. Seres desesperados que sufren por amor, en mitad de un sistema perverso y fragmentado, que provoca la soledad de sus miembros, únicamente encuentran una puerta a la esperanza en una secta, creada por un antiguo profesor de Secundaria, la de *Los nadadores nocturnos*, que plantea una revolución fundamentada en el sacrificio colectivo.



Fuente:<http://www.teatroabadia.com/es/archivo/463/los-nadadores-nocturnos/>

**Penal de Ocaña**<sup>15</sup>, de María Josefa Canellada (1912-1995), con dramaturgia y dirección de Ana Zamora, del 21 de abril al 8 de mayo de 2016, producida por la compañía Nao d'amores, interpretada por Eva Rufo e Isabel Zamora, con escenografía de David Faraco, iluminación de Miguel Á. Camacho y Pedro Yagüe, selección, arreglos y dirección musical de Alicia Lázaro, interpretación musical de Isabel Zamora, vestuario de Deborah Macías, voz y palabra de Vicente Fuentes, diseño y realización del suelo de Richard Cenier, producción de Germán H. Solís, coordinación técnica de la producción de Fernando Herranz, como ayudante artístico Pilar Peñalosa, como ayudante y técnico de iluminación Antonio Serrano, realización de

---

<sup>15</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/471/penal-de-ocana/> (consultada en abril de 2016).

Vestuario de Ángeles Marín y Deborah Macías, fotografía de Eduardo García y Javier Herrero, foto del cartel de Javier Herrero, y vídeo promocional de Lapierna audiovisual. La obra está basada en el diario de Canellada, quien, siendo estudiante de Filosofía y Letras en el Madrid de 1936, discípula de las mayores figuras intelectuales del momento y colaboradora del Centro de Estudios Históricos, se entregó como enfermera a atender a las víctimas cuando estalló la Guerra Civil.



Fuente: [http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/foto1\[1\].jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/foto1[1].jpg)

**Reina Juana**<sup>16</sup>, de Ernesto Caballero (1957), del 28 de abril al 5 de junio de 2016, producida por Siempre Teatro y Grupo Marquina, dirigida por Gerardo Vera e interpretada por Concha Velasco, con escenografía de Alejandro Andújar y Gerardo Vera, iluminación de Juanjo Llorens, vestuario de Alejandro Andújar, videoescena de Álvaro Luna, diseño de sonido de Raúl Bustillo, fotografía de Sergio Parra, con José Luis Collado como ayudante de dirección, Laura Ordás Amor como ayudante de escenografía, Mambo & Sfumato en la construcción de la escenografía, vestuario María Calderón y Ángel Domingo en la realización del vestuario, Fran Martí en la regiduría, Rosa Castellano en la sastrería, Mario Díaz en la electricidad, Marcos Carazo en la maquinaria, Jonay Ferreiro en el sonido,

<sup>16</sup> Fuente: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/473/reina-juana/> (consultada en abril de 2016).



Alberto Closas en la producción ejecutiva y como promotor Juanjo Seoane. Juana de Castilla, una mujer atormentada, cuenta sus vivencias y rinde cuentas a las personas con que trató en vida, antes de morir sola y alejada de sus hijos.



Fuente:[http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/reinajuana\\_fotosergioparra\\_12.jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/reinajuana_fotosergioparra_12.jpg)

Probablemente, aún podría ser incluida alguna otra obra representada esta temporada en cualquiera de los cuatro teatros, en la que lo trágico también haya formado parte del espectáculo. No obstante, consideramos que la relación que hemos establecido supone una representación suficiente que demuestra que la tragedia se sigue representando en Madrid, en sus más variadas formas. Y no solo en Madrid, sino también en otras ciudades españolas, como en el caso de *El testamento de María*, por poner un solo ejemplo, monólogo que, después de su estreno en la capital y antes de terminar su recorrido en la misma, ha realizado una importante gira por diferentes ciudades del país -entre otras Orense, La Coruña, Santander, Gijón, Bilbao, Vitoria, Pamplona, Barcelona, Girona, Salamanca, Valladolid, Logroño, Sevilla, Málaga, Granada, Córdoba, Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria-, gracias a que el interés de los programadores y los gustos del público de toda España coinciden en este punto. Además, nuestro ejemplo nos sirve también para constatar cómo una

misma obra tiene la capacidad de volver a representarse en una misma sala de teatro.

Aunque es indiscutible el reclamo que suponen tanto el Centro Dramático Nacional, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Teatro de La Abadía, así como el renombre de muchos de los artistas que intervienen en estas producciones, bastante reconocibles por el gran público en gran parte de las ocasiones, la tragedia sigue siendo atractiva para los teatros de financiación y/o titularidad públicas de Madrid, gracias a su apuesta por el género y por la propia idiosincrasia del público madrileño, favorecida entre otras razones por la consabida centralización, en virtud de la cual la vida escénica está más viva aquí que en ninguna otra ciudad. Incluso a pesar de que no hayamos salido aún de la crisis general que viene atravesando nuestro país desde 2008, la cual ha afectado también y de forma significativa al sector de los espectáculos.

Con respecto a los dramaturgos, en una relación tan sucinta al fin y al cabo como la que hemos presentado, vemos enseguida, sin embargo, que la diversidad de los autores trágicos es bastante significativa: desde los clásicos grecorromanos como Sófocles, Eurípides o Séneca, hasta dramaturgos extranjeros contemporáneos o coetáneos, como Fiódor Dostoievsky o Colm Tóibín. De los españoles, junto a Max Aub y Federico García Lorca, muy presente este último, sobre todo en lo que respecta a su teatro más vanguardista, nombres de autores actuales como Ernesto Caballero o José Manuel Mora provocan similar interés.

Las razones por las que los productores y directores eligieron estos dramaturgos han sido muy diversas: desde el lejano deseo de llevar a las tablas alguna de sus obras, por cuanto representan cumbres de la literatura universal, como en el caso de *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievsky, por parte de Gerardo Vera; hasta la exploración de las múltiples posibilidades escénicas a las que pueden prestarse los textos, como ocurrió con *El laberinto mágico*, de Max Aub, en el seno del Laboratorio Rivas Cherif; pasando por la celebración de determinadas efemérides, como el



octogésimo aniversario del asesinato de Federico García Lorca, en torno a cuya memoria histórica han sido representadas las obras de su teatro innovador, *Así que pasen cinco años* y *El público*, así como *La piedra oscura*, de Alberto Conejero, ambientada por otra parte en la Guerra Civil, al igual que *Penal de Ocaña*, de María Josefa Canellada; la celebración del cuarto centenario del fallecimiento de William Shakespeare, de quien se representó *Hamlet*; la revisión de los clásicos *Medea*, con textos de Eurípides y Séneca, *Edipo Rey*, de Sófocles, y *La Celestina*, de Fernando de Rojas; o la reivindicación de la figura de la mujer, como en *El testamento de María*, de Colm Tóibín, *Liberto*, de Gemma Brió, y *Reina Juana*, de Ernesto Caballero.

La intensidad de estos espectáculos parece innegable, como si obedeciesen a una de las premisas de Antonin Artaud, para quien «el teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad» [Artaud, 1996: 96]. En este sentido, los diversos temas que abordaron las obras, tratados desde la perspectiva de nuestra sensibilidad actual, fueron siempre reveladores de las pasiones humanas más sombrías: desde la cruenta realidad de los extraños, a través de la figura de la extranjera Medea, a los dramas de la guerra -*El laberinto mágico*, *Penal de Ocaña*-, las tragedias familiares -*Los Hermanos Karamázov*-, la maternidad truncada -*El testamento de María*, *Liberto*-, el terrible destino de muchas mujeres a lo largo de la historia -*Reina Juana*-, el sectarismo -*Los nadadores nocturnos*-, etc.

Los ecos de renovación escénica se dejan notar en diferentes hechos constatables, como la representación de las obras de Lorca que conocemos como teatro imposible, según hemos visto, o el afán por parte de las dramaturgias de ofrecer al espectador una revisión de los textos, mediante adaptaciones que los actualicen de cara al espectador del siglo XXI.<sup>17</sup> José

---

<sup>17</sup> En este sentido, queremos poner el énfasis en la necesidad de tener en cuenta en la investigación teatral no solo a los autores de teatro, sino también a los responsables de la dramaturgia, cuya labor, apenas estudiada, es tan creativa y genuina como la de aquellos, a los que en ningún caso debemos confundir con ellos, por más que coincidan los nombres en numerosas ocasiones.

Luis Collado, por ejemplo, concentró la acción dramática de la vasta novela de Dostoievsky *Los hermanos Karamázov* en torno al drama familiar, con objeto de conferir a la puesta en escena un ritmo frenético y una tensión constante, en la que el juego de luces y sombras vertebraba gran parte de la naturaleza de los personajes, atrapados entre la crueldad y la barbarie. Ricardo Iniesta revisó el montaje de *Así que pasen cinco años*, con el que treinta años antes la compañía Atalaya había comenzado su andadura en el quincuagésimo aniversario de la muerte de García Lorca, con objeto de impregnar de inquietud su puesta en escena, en un contexto en el que «el país se ha vuelto más tenebroso, inquietante y perturbador».<sup>18</sup> Y en *La Celestina* José Luis Gómez, por poner un último ejemplo, trató nada más y nada menos que de revisar el uso de la lengua en la escena española, mediante su apuesta decidida por centrar el trabajo del actor en la alocución, con su carga de significación y emotividad, más que en la mera dicción perfecta.

Por otra parte, muchas de estas obras no fueron presentadas tanto como tragedias, en su sentido más canónico, sino que primó en ellas un carácter diferente en la mayoría de las ocasiones, como el mencionado teatro imposible en el caso de Lorca, o la condición de clásico, de espectáculo musical, la vinculación de los textos con el documento, o su naturaleza monologada, género tan frecuente en los escenarios actuales y, al mismo tiempo, tan significativo. No obstante, el público que asistió a las representaciones conocía de antemano en cada caso el signo trágico de las obras.

Así pues, aunque «la inflación informativa que sufrimos hace necesario un distanciamiento» [Mariño, 2007: 8], lo cierto es que la tragedia sigue atrayendo y seduciendo a los espectadores españoles del siglo XXI, con su imitación e ilusión escénica necesarias para alcanzar la pretendida

---

18

Puede

verse

en

[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/30/actualidad/1459336910\\_769353.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/30/actualidad/1459336910_769353.html).

catarsis [Aristóteles, 2013] y la frescura que le aportan las revisiones y actualizaciones a que son sometidas las obras, lograda gracias a la labor artística y de producción que han realizado los profesionales del teatro en Madrid, como en las restantes ciudades españolas, en la actual temporada 2015-2016, de forma especial aquellos que trabajaron en los teatros de financiación y/o titularidad públicas, los cuales han logrado que la tragedia siga perviviendo en el corazón y la memoria de los espectadores.

Con respecto a la necesidad e importancia del teatro público, Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional, hizo las siguientes declaraciones en el periódico *El País*, en julio de 2015:<sup>19</sup>

La función de un teatro público es la de impulsar la creación emergente, dotar de medios a los más nuevos y que compartan experiencias y público con los creadores más reconocidos, en un diálogo genuino en el que todos tienen cabida.

Y más adelante, con respecto al espectador al que los teatros de carácter público deben intentar acercarse:

El público es lo que nunca debemos olvidar, es el que nos mantiene en este viaje que ofrecemos a viajeros aventureros y no turistas, ese que busca experiencias menos usuales, como un profundo ejercicio de la ciudadanía, explorando mundos ficticios que tienen mucho que ver, sin embargo, con nuestra realidad.

Por último, la misma noticia da cuenta del éxito en la asistencia del público a los montajes en los que participó el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) la temporada anterior, 2014-2015, lo que corrobora una vez más, creemos, nuestra proposición de que la tragedia, representada ampliamente en los escenarios madrileños, sigue siendo atractiva para el público, cuando menos en la capital:

---

<sup>19</sup>

Puede verse en [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436448595\\_029677.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436448595_029677.html).



El balance del INAEM habla de 58 montajes y 725 funciones en la temporada 2014-2015 a los que acudieron un total de 132.000 espectadores. El porcentaje de ocupación fue de un 83%.

Para finalizar, nos gustaría volver a Artaud y recordar unas palabras suyas que hablan de la necesidad que tenemos, hoy y siempre, de lo que denomina «teatro serio», en el que queremos incluir la tragedia, por méritos propios:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto [Artaud, 1996: 95].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Alizanza editorial, 2013.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1996.
- BUJALANCE, Pablo, *El diario de Próspero*, Sevilla, Ediciones En Huida, 2015.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1990.
- HOWARD LAWSON, John, *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2013.
- MARIÑO, Franciaco Manuel, Prólogo a *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2007, 1ª edición.
- ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, 2011, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA, 1991, 1ª edición.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson, 2011.



TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento, 1912, 1ª edición.



**Miscelánea**

**Miscellanea**

***El autor ante el espejo, de Claudio de la Torre.***  
**Estudio y edición crítica**

Roberto García de Mesa  
UNED

**Palabras clave:**

Claudio de la Torre. Teatro español. Siglo XX.

**Resumen:**

El presente trabajo da a conocer el texto completo titulado *El autor ante el espejo*, del escritor español Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895 – Madrid, 1973), nunca publicado en su integridad antes y destinado para una conferencia que, al parecer, se suspendió en 1970. El lector encontrará en él un recorrido en primera persona por algunos acontecimientos tanto familiares como históricos que marcaron la vida del autor y por lo más importante de su producción dramática, así como una buena oportunidad para conocer algunos de sus procesos de trabajo, conflictos, contextos y aspiraciones personales.

---

***The Author In Front of the Mirror, by Claudio de la Torre.***  
**Study and Critical Edition**

**Key Words:**

Claudio de la Torre. Spanish Theatre. Twentieth Century.

**Abstract:**

This paper reveals the complete text titled *The Author In Front of the Mirror* by the Spanish writer Claudio de la Torre (1895, Las Palmas de Gran Canaria – 1973, Madrid), never before published in its entirety and destined for an apparently cancelled conference in 1970. The reader will encounter within a first-person journey through family related as well as historic events that marked the author's life and through the most important of his dramatic works equally a good opportunity to get to know some of his creative processes, conflicts, contexts and personal aspirations.

---

### Agradecimientos

Quisiera agradecerle a Claudia Hernández de la Torre su apoyo incondicional para que pudiera editarse el presente texto de su abuelo. Igualmente desearía extender mi agradecimiento al personal de la Biblioteca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, y al de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, en Tenerife, por permitirme la consulta de sus fondos bibliográficos. Mis últimos agradecimientos van para *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* y sus directoras, Alba Urban Baños y Laeticia Rovecchio Antón, por publicar este trabajo, así como a Lee Lee Moss por su ayuda en la traducción al inglés del Resumen (*Abstract*).

### Justificación

Desde que su obra irrumpiera con cierto éxito en España, ya desde los años diez hasta su fallecimiento en los setenta del pasado siglo, las aportaciones de Claudio de la Torre a la literatura, al mundo del teatro, al cine, no dejarían indiferente al público o a los lectores de cada período histórico. Con sus virtudes y defectos, este autor, de educación liberal, y sin renunciar a su estilo, siempre con una conciencia crítica, tocaría temas en sus obras, si bien no absolutamente radicales, en muchos casos incómodos para la sensibilidad de cada momento, y en no pocas ocasiones llegaría a refugiarse en asuntos con relevancia histórica que le ayudarían a explicar al gran público lo que más le preocupaba. Claudio de la Torre fue uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Una historia del teatro español que prescinda de su nombre nunca estará completa.

*El autor ante el espejo* (1970), el texto que es aportado en el presente trabajo, posee una especial importancia porque Claudio de la Torre realiza en él un recorrido por una destacada parte de su trayectoria, en primera persona, como dramaturgo. Si bien intenta sincerarse consigo mismo y con su audiencia, hay que tener en cuenta, igualmente, que Claudio sabía que



debía pasar por los duros límites impuestos a la libertad de expresión, a través de la maquinaria de la censura del régimen dictatorial de Franco<sup>1</sup>. En cualquier caso, siempre fue, desde sus inicios y mucho antes de la Guerra Civil, un autor que no llegó a traspasar las líneas rojas de lo permitido en cada época, probablemente su propio carácter y educación no se lo permitían. Dentro de sus posibilidades, siempre intentó mostrar a un público español la mirada exterior, la de los autores extranjeros, la necesidad de autocrítica de los seres humanos, la visión de los oprimidos frente a los opresores, los desastres de las guerras, la importancia de las utopías y de los sueños, de la libertad en el teatro, etc.

Claudio de la Torre fue un caso muy representativo de creador integral que cultivó sus trabajos, y con un alto nivel de exigencia personal, en diferentes disciplinas: desde el teatro al cine o la radio, desde la poesía al relato o la novela, desde el ensayo al artículo periodístico o la guía turística. Su obra atraviesa el siglo XX con una sorprendente diversidad, con una factura clásica y al mismo tiempo moderna, a veces sacudida por las modas de cada época, pero siempre yendo un poco más lejos que muchos de sus contemporáneos, y con las obvias limitaciones de cada período histórico.

Tal y como se verá en este recorrido por la parte más importante de su producción dramática, que es *El autor ante el espejo*, Claudio de la Torre tratará de conservar su amplia visión de la creación a lo largo del siglo, en un país cada vez más cerrado y herido. En la breve conclusión de este texto, su autor confesará su búsqueda constante de libertad a través de su obra. Idea que se verá más adelante y que ya se manifestaba a los cuatro vientos desde su célebre *Tic-tac*, en sus puestas en escena de 1930, pieza teatral que marcó una etapa en la historia de las vanguardias escénicas en España.

---

<sup>1</sup> Una relación sintética de los disparatados «criterios», y su evolución normativa, utilizados en esta dictadura para llevar a cabo la actuación censoral sobre los textos de los autores, en lo referente al Estado y a la Iglesia, puede verse, por ejemplo, en E. Gallén [1985: 28] o en C. Oliva [2002: 142-144].



## Datos biobibliográficos

En un texto de estas características donde el autor habla de su propia obra y de algunas experiencias vitales, sus intenciones como creador, sus investigaciones, algunos contextos históricos, entre otras cosas, resulta conveniente repasar su trayectoria a través de una breve nota biobibliográfica.

Néstor Bernardo Claudio de la Torre y Millares nace en Las Palmas de Gran Canaria, en 1895. Estudia en el Colegio de San Agustín. Culmina el Bachillerato en 1911. Luego estudia en el Brighton College y en la School of Practical Engineering, en Londres. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial tiene que interrumpir sus estudios. Al poco tiempo, inicia la carrera de Derecho, que cursa en las Universidades de Sevilla, Madrid y La Laguna, donde se licencia en 1923. Publica algunos trabajos en *Ecos* (1915), *España* (1916), *Castalia* (1917) y *Grecia* (1919). El 14 de mayo de 1918 estrena en el teatro Princesa de Madrid la pantomima lírica en un acto *El poeta de Bagdag*, con música de Miguel Allent (seudónimo de Miguel Benítez Inglott) y decorados y vestuario de Miguel M. Fernández de la Torre.

*El canto diverso* (1918), con un prólogo de Enrique Díez-Canedo, fue su primer y único libro de poemas publicado. Durante el curso 1920-1921 es Lector de Español en la Universidad de Cambridge. En 1920 publica un libro de relatos, *La huella perdida*, y escribe su primer cuento teatral: *El viajero*. Permanece dos años en Las Palmas de Gran Canaria. Llegaría a trabajar algún tiempo como concejal del Ayuntamiento de dicha ciudad, siendo el alcalde José Mesa y López. Redacta el prólogo al libro *Paisajes y otras visiones* (1923), de Félix Delgado.

En la convocatoria de 1923-1924 recibe el Premio Nacional de Literatura por su novela *En la vida del señor Alegre*. Dicha novela sería reseñada por Jorge Guillén en *La Libertad* y por Pedro Salinas en la *Revista de Occidente*. En esos años empieza a colaborar en dicha publicación. Es uno de los principales amigos de Rafael Alberti en aquel momento. En *Marinero en tierra* (1925) le dedica un poema: «A Claudio de la Torre, de



las Islas Canarias» y en sus memorias, tituladas *La arboleda perdida*, recuerda su amistad con Claudio durante aquellos años<sup>2</sup>. Entre 1924 y 1926, escribe y corrige la primera redacción de *Tic-tac*. El 14 de mayo de 1926, en el Teatro Fontalba, se representa *Un héroe contemporáneo*, siendo publicado su texto también durante aquel mismo año. Además, también estrenaría *El viajero*, en el pequeño Teatro de Cámara de los Baroja, «El Mirlo Blanco». Al año siguiente, en 1927, se inaugura el «Teatro Mínimo», donde también llega a representar obras suyas como *El viajero* o *Ha llegado un barranco*. Lugné Poe se interesa por su pieza teatral *Tic-tac* para dirigirla en París. Salvador Dalí compone varios bocetos escenográficos para este montaje, que finalmente no llega a realizarse. Al igual que hacen los escritores, compañeros suyos, más importantes de la generación del 27, publica algunos de sus textos en las revistas *Verso y Prosa* (1927) y *Los Cuatro Vientos* (1933). El relato corto «Del diario de un hombre dormido» aparece en 1929, en la revista *Índice* y, luego, en la *Revista de Occidente*. El 10 de febrero fallece su padre, Bernardo de la Torre Comminges y, por ese motivo, se establece en Las Palmas durante todo el año. *Tic-tac* es estrenada el 6 de marzo de 1930, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y, luego, es representada el 1 de abril, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Unos meses después, sería llevada a escena, también, por otra compañía, primero, el 11 de septiembre, en el Teatro Arriaga de Bilbao y, después, el 3 de octubre, en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. Además, el 17 de diciembre de ese mismo año, se estrenaría otra obra suya, *Paso a nivel*, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

---

<sup>2</sup> Un fragmento escrito por Rafael Alberti fue también reproducido en la revista *Fablas*, en 1977, y en J. M. Reverón Alfonso [2007: 156-159]: «[...] Tampoco se me ha ido de la memoria Claudio de la Torre, sosteniendo aún en mi corazón, a pesar de los años confusos que siguieron, su lugar entonces alcanzado. ¡Cuánto tranquilo afecto, cuánto natural interés por mis poemas desde la tarde de nuestro primer encuentro en no recuerdo qué hotel de la Gran Vía, donde se hospedaba! ¡Qué buen amigo de aquellos mis iniciales y complicados días literarios! Admiraba yo a Claudio, tal vez por ley de contrastes, su esmeradísima pulcritud, su tono mesurado, su finura sin tacha, el metal tenue de su voz, sostenida en la gracia del acento canario, tan grato a mi oído andaluz [...]».



Entre 1931 y 1934 trabaja para los Estudios de la Paramount Films, en el departamento de escenificación, como supervisor de producción y director de cine, en París. En 1932 dirige su primer largometraje: *Pour Vivre Heureux*. Durante ese mismo año, el día 15 de diciembre celebra su enlace matrimonial con Mercedes Ballesteros Gaibrois. En 1933 cofunda la revista *Los Cuatro Vientos* y, durante los años 1934 y 1935, trabaja para los Estudios Chamartín. La Guerra Civil Española le coge trabajando y decide regresar a su isla natal, en la que permanecerá hasta que concluya el conflicto. En ella escribe algunas de sus obras posteriores.

Su novela *Alicia al pie de los laureles* es publicada en 1940. Pero es el 23 de febrero de dicho año cuando regresa a los escenarios con el estreno de la comedia *Quiero ver al doctor*, escrita en colaboración con su esposa, Mercedes Ballesteros, en el Teatro Infanta Isabel, en Madrid. También durante ese mismo año rueda su segunda película: *Primer amor*. A este rodaje le siguen los cortometrajes *Manolo Reyes*, *Chufilla*, *Pregones de embrujo* y *Volver a soñar* (que no concluye), así como las películas *La blanca paloma* y *Misterio en la marisma*. En 1943 vuelve a trasladarse a su isla natal con el fin de rodar *Bajo el sol de Canarias*, pero no logra cuajar el proyecto por motivos de financiación. En aquel momento también concluiría su carrera cinematográfica, ya que, a partir de entonces, se volcaría en el teatro y en la literatura.

El 15 de enero de 1944 estrena *Hotel «Términus»* en el Teatro Infanta Beatriz; el 20 de abril del mismo año, la adaptación, en colaboración con Luis Escobar, de la obra *Mi querido ladrón*, del autor húngaro A. Laszlo, en el Teatro Lara, y el 20 de diciembre, representa la traducción y adaptación de *Marcelo y Marcela*, de P. Barabás, en el Teatro Infanta Beatriz. Entre los años 1944 y 1946, trabaja como director del Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Durante esta década continúa representando sus obras y recibe varios premios: *Tren de madrugada* obtiene el Premio Piquer de la Real Academia Española, en 1946; *Clementina*, retitulada *El collar*, recibe el Premio Teatro Lara, en 1947; a *El*



*río que nace en junio* le es otorgado el Premio Nacional de Literatura, y por *La cortesana* obtiene el Premio Ciudad de Barcelona, ambos en 1950. También realiza adaptaciones, como *Viva el señor López* (1947), basada en un boceto de Alejandro Farrago, y *Los sombreros de dos picos* (1948), escrita en colaboración con Álvaro de Laiglesia, en 1948. Paralelamente a todo ello, algunas de sus piezas son publicadas: *Mi querido ladrón* (1945); bajo el título genérico *Teatro* edita la segunda edición de *Tic-tac*, además de *Hotel «Términus»* y *Tren de madrugada* (1950), y en un mismo volumen, *En el camino negro* y *El collar* (1952). También por aquellos años llegó a ocupar diversos cargos: Director del Museo del Teatro (febrero de 1954) y Director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960).

A lo largo de los años 50 llega a representar obras suyas, como, por ejemplo, *La cortesana* (1952), *Compás* (escrita en 1929 y estrenada en 1952), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1957), *La caña de pescar* (1958) y la reposición de *Tic-tac* (1958); así como las adaptaciones *Un idilio ejemplar* y *Mariscal*, ambas del escritor húngaro F. Molnar, *Una mujer entre los brazos*, de Rafael Matarazzo, *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, y *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós. Publica *Eugenie* (1952), *Quiero ver al doctor* (1953), en colaboración con Mercedes Ballesteros, *Lluvia de arena* (1954), *El río que nace en junio* (1955), *Una mujer entre los brazos* (1956) y *La caña de pescar* (1959).

En 1960 gana el Premio Nacional de Dirección Escénica y, en 1965, el Premio Nacional de Literatura Calderón de la Barca por la obra *El cerco*. En 1963 recibe en su tierra natal la Palma de Oro de Literatura. Durante este período final de su vida, aunque disminuye la frecuencia de sus trabajos, continúa dirigiendo y representando algunas de sus propias piezas, como, por ejemplo, la ya mencionada *El cerco*, y las siguientes adaptaciones: *El pleito matrimonial*, de Pedro Calderón de la Barca, *Los guanches de Tenerife o la Conquista de Canarias*, de Lope de Vega, y *La Carraca*, de Charles Dyer. También se llevan a cabo adaptaciones televisivas, como *Tic-tac* (1963), *Tren de madrugada* (1963) y *El collar* (1969), que tuvieron



mucho éxito. Ven la luz editorial algunas de sus piezas teatrales: *Un hombre de mundo* (1961), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1963) y *Esta noche no podré cenar contigo* (1966). Igualmente publica otros trabajos: un libro de ensayos titulado *Geografía y quimera* (1964), la guía turística *Gran Canaria-Fuerteventura-Lanzarote* (1966), así como el prólogo de *Germán o sábado de fiesta*, de Juan Marrero Bosch (1967) y la Nota preliminar del tomo I, de la obra póstuma de Pancho Guerra: *Los cuentos famosos de Pepe Monagas* (1968).

A finales de 1965, Claudio de la Torre y Mercedes Ballesteros marchan a Londres y trabajan como corresponsales del periódico *ABC*. Hasta 1967 dura la estancia en esta ciudad, donde quedan emplazados a una cita diaria con los lectores para informar sobre la actualidad inglesa. El escritor regresa a su país con problemas de salud. Pese a ello, continúa colaborando con la prensa y comienza su última novela *Verano de Juan «el Chino»*, que publica en 1971. Además realiza durante estos años dos viajes a su isla natal. El primero se produce en 1969 porque ha sido invitado a participar en la semana galdosiana organizada por el Real Club Náutico. El segundo se da en 1971, ya que ha sido invitado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para pronunciar el pregón de las fiestas de San Pedro Mártir. En octubre de 1970, Claudio de la Torre cumplía 75 años, y, por tal motivo, el *Diario de Las Palmas* le llegaría a rendir un homenaje<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Participarían en dicho homenaje, entre otros, Luis Doreste Silva, Agustín Millares Carlo, Antonio Buero Vallejo, Vicente Gallego, Alfonso Sastre, Néstor Álamo, Joaquín Calvo-Sotelo, Pedro Perdomo Acedo, Saulo Torón, Juan Rodríguez Doreste. Algunas de estas opiniones han sido reproducidas por J. M. Reverón Alfonso [2007: 311-321]: Antonio Buero Vallejo, por ejemplo, señalaba sobre Claudio, entre otras cosas, lo siguiente: «¿Quién es el mejor maestro? El que no lo aparenta. Cuando conocí a Claudio de la Torre, que me lleva cerca de veinte años, no me brindó magisterio alguno sino su amistad. Me sentí, desde el primer momento, cómodo, relajado, agradecido a tanta sencillez. Pero yo había disfrutado ya de su magisterio antes de conocerle. Lo he dicho en otro lugar; de la primera parte de su *Tic-tac* heredó algo mi *Historia de una escalera*. Maestro, pues lo ha sido, en el teatro, de mi teatro. Y también seguramente, del de otros autores, antes y después de mí a partir de la irrupción en nuestra escena de aquella obra, que hizo tambalear muchas cosas. [...] Fue Claudio durante unos años director del María Guerrero. Un puesto que abandonó dignamente, después de fecundas programaciones en las que, de verdad, ofreció valiosas oportunidades, no siempre cómodas para él, a dramaturgos españoles más jóvenes entre los que me contaba. Dos obras aceptó y dirigió; me pidió la segunda y luchó por obtener el permiso de su estreno,



A finales de 1972, como ha señalado Reverón Alfonso, la actividad literaria del escritor es prácticamente inexistente. Pero este historiador descubrió que había esbozado el principio de una nueva pieza de teatro, *Otra vez Tic-tac*, en tan solo dos cuartillas [2007: 329-330]. Claudio de la Torre fallece en Madrid, el 10 de enero de 1973. Al año siguiente, se publica el libro de ensayos póstumo *El escritor y su isla*. Dámaso Alonso escribiría de Claudio, después de su muerte, las siguientes palabras:

Claudio de la Torre es otra de las grandes pérdidas –después de Antonio Espina, también poeta; después de Max Aub– que hemos tenido de aquellos escritores en prosa que se corresponden con los grandes poetas del 27 [...] nos deja el recuerdo de una vocación tan auténtica y tan al aire de su tiempo, tan personal a la vez, en una prosa que sabe tanto a la Europa de entonces, al magisterio recibido, a una voluntad de perfección, cuyos logros hemos heredado como sin darnos cuenta, como si nos pertenecieran<sup>4</sup>.

---

porque la primera había fracasado. Con honda gratitud le dediqué la que alcanzó mejor fortuna, y esa dedicatoria durará mientras la obra se edite. Pero él sabe que también la otra le está entrañablemente dedicada, aunque nada se diga en su primera página. La segunda me trajo, más tarde, dos o tres premios y, entre ellos, uno muy importante y cuantioso. Quizá, sin la asombrosa petición de Claudio, este drama dormiría aún entre mis papeles. Y, sin duda, mi ulterior camino habría sido más espinoso [...] ¿Cuánto no le debemos, unos y otros, a este extraordinario escritor que es, además, un hombre bueno?». Por otra parte, y por citar un ejemplo más, Alfonso Sastre aportaba algunas nuevas consideraciones: “Hay que contar a Claudio de la Torre entre los primeros escritores de un teatro que amenazaba seriamente con la renovación real de la escena española (falladas en general las tentativas del 98) en los años de la República –Lorca, Alberti, Aub, Casona, Miguel Hernández– y que fue “roto” digámoslo así, por la Guerra Civil; aquí un muerto, allí un exiliado (exterior o interior), allá un acomodado a las exigencias del teatro burgués y mercantil... Y ello se olvida frecuentemente, yo no sé por qué. ¡Autor, en efecto, muchas veces olvidado o medio borrado en las, por otra parte, casi muy cuantiosas nóminas de nuestro (?) teatro! Pero, además, Claudio de la Torre –fino, delicado escritor– ha escrito y hecho un teatro notabilísimo incontaminado del virus mercantil y estéticamente inconforme, después del diluvio... No hay, en efecto, muchas obras como su *Hotel “Términus”* o su *Tren de madrugada* en la lista de lo producido en España durante los últimos treinta años [...]».

<sup>4</sup> Este fragmento escrito por Dámaso Alonso es reproducido también en J. M. Reverón Alfonso [2007: 336-337].



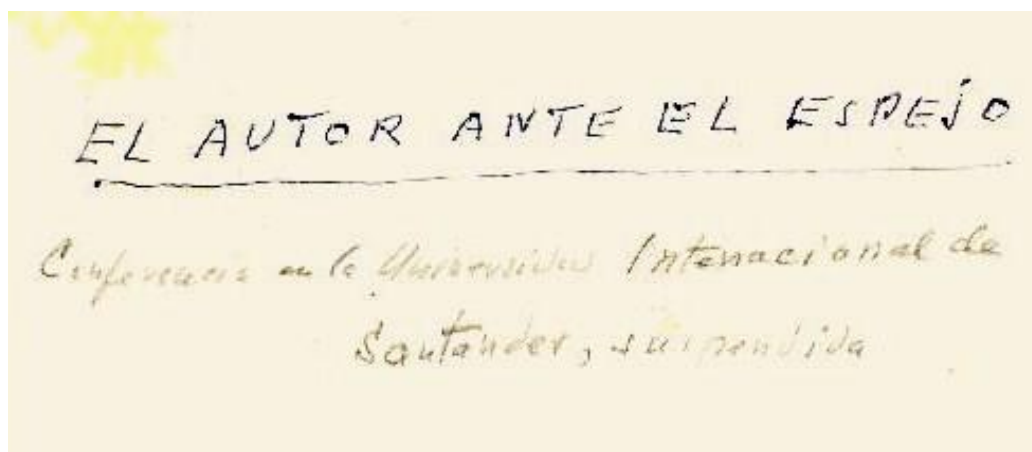
## Fecha y lugar de redacción

*El autor ante el espejo* constituye el testimonio (o «autocrítica») más importante y más extenso sobre la propia obra dramática que escribió Claudio de la Torre. Tanto la fecha como el lugar de redacción de este trabajo no se encuentran expresamente señalados en el texto. Pese a ello, es muy probable que Claudio concluyera este trabajo hacia 1970, en su casa, en Madrid. Si hubiera sido en otro espacio, seguramente su autor lo hubiera señalado expresamente. Se sabe que los dos últimos viajes a su isla natal fueron en 1969 y en 1971, pero no en 1970. Su única hija se casó en mayo de este último año, en Madrid. Al parecer, en ese período ya tenía problemas de salud y no viajaba con la frecuencia de antaño. En lo que respecta al año de creación del texto, la siguiente información que hay en el mismo lo ayuda a determinar:

Por último, para terminar, quisiera cerrar esta dispersa selección de algunas de mis obras, con una comedia aún no estrenada en teatro, pero sí en televisión. La comedia es *El collar*. [...] Televisión española presentó el año pasado en sus pantallas la primera versión de *El collar*.

En efecto, la adaptación de la citada pieza teatral fue emitida en el programa Estudio 1, en la primera cadena de Televisión española, el 18 de marzo de 1969. Lo que tal vez no está tan claro es determinar el día y el mes. Claudio de la Torre señala que ha sido invitado a participar en «esta semana de teatro» y se le ha pedido que en ella todos los invitados, (es de suponer que también son dramaturgos o creadores escénicos), hablen de la «propia obra». El lugar donde se iba a impartir la conferencia, al parecer, era la Universidad Internacional de Santander, la sede histórica de la Universidad Menéndez Pelayo, es probable que se organizara para sus cursos de verano. En el sobre que ha guardado durante décadas este texto, su autor anuncia la suspensión de dicha conferencia y el lugar, de la siguiente manera:





Con lo cual, es posible saber que este texto iba a ser leído por Claudio en dicha Universidad durante una semana de actividades culturales dedicadas al teatro, donde diversos autores hablarían de sus propias creaciones, pero que al final no pudo llevarse a cabo. Se desconoce con exactitud el motivo. No parece constar en la prensa más destacada de la época que Claudio de la Torre participara en algo así durante dicho año y, al suspenderse, menos probabilidades hay de que aparezca alguna nota. Es posible que se suspendiera poco tiempo antes, puesto que ya Claudio tenía la conferencia preparada por escrito, como se podrá comprobar.

El manuscrito original firmado por su autor, del presente texto, hasta ahora en su gran parte inédito, se encuentra en el archivo familiar de Claudio de la Torre. Dicho manuscrito posee veintiséis cuartillas numeradas, excepto la primera, y escritas por una sola cara. Además hay otra hoja también escrita por una sola cara, con la numeración «15 A», que tiene un tamaño recortado algo inferior al de las demás, y queda intercalada entre las cuartillas «15» y «16». Su función es añadir un fragmento al final del cuarto párrafo de la hoja nº. «15» del manuscrito.

## Estructura

El texto completo de *El autor ante el espejo* se podría dividir en cuatro partes. La primera le serviría para introducir la razón por la que escribe el texto de esta conferencia, la invitación recibida para participar y el contexto en el que se encuentra: una «semana de teatro». La segunda versaría sobre el entorno familiar donde se crió, destacando la presencia y la huella de algunos de sus miembros más ilustres, como, por ejemplo, Agustín Millares Torres, al que dedica algunos largos párrafos. La tercera parte sería la más extensa, puesto que hablaría de sus principales estrenos teatrales, y en algún caso televisivo, de obra propia (*El viajero*, *Tic-tac*, *Quiero ver al doctor* –esta última escrita en colaboración con Mercedes Ballesteros–, *Hotel «Términus»*, *Tren de madrugada*, *En el camino negro*, *El río que nace en junio*, *La caña de pescar*, *La cortesana*, *El cerco* y *El collar*, con una breve mención a la novela *Lluvia de arena*), con notables omisiones: casi toda su obra narrativa, poética, ensayística y crítica, y en teatro, pues la mayoría de las comedias de antes de la Guerra Civil y algunas posteriores. Finalmente, la cuarta parte actuaría a modo de conclusión y de explicación de su propósito como autor en cada obra. De dicha conclusión es posible extraer una defensa de la libertad en el teatro a partir de dos ideas esenciales que Claudio presenta: 1º) «Sabemos por experiencia, propia y ajena, que toda la literatura que se propone defender una tesis resulta forzada y contrahecha. Prueba de ello es lo pobres que son, en general, literariamente, las obras que tratan de apoyar una tendencia política, la que sea: tanto de que su tendencia sea revolucionaria o conservadora. Los verdaderos himnos a la libertad los han escrito poetas libres, no “comprometidos a ser libres”, que es otra suerte de esclavitud». Y 2º) «¿Qué se propuso el autor de esas obras que comentamos? Solo esto: buscar entre los seres, aquellos que, desvalidos por una u otra causa, tienen el empuje suficiente para, en un momento dado, abrir esa puerta –generalmente a través de sueños y quimeras– que nos lleva a la libertad».



## Nota a la edición

Como se ha señalado, el manuscrito original y firmado al final por Claudio de la Torre de *El autor ante el espejo* se encuentra en el archivo familiar. Dicho manuscrito no contiene notas al pie de página ni bibliografía referenciada al final. En líneas generales, las alteraciones en el texto se han reducido a lo indispensable: corrección de las escasas erratas evidentes, los títulos de obras entrecomillados se han pasado a letra cursiva y las tildes diacríticas innecesarias han sido suprimidas. Cualquier particularidad que mereciera alguna aclaración para la mejor comprensión del texto se ha señalado en el cuerpo de notas al pie de página.

## EL AUTOR ANTE EL ESPEJO

Mis primeras palabras tienen que ser, forzosamente, para agradecer la honrosa invitación que me permite tomar parte en esta semana de teatro. Para cuantos amamos el teatro, todo lo que se haga por mantenerlo vivo merece nuestra gratitud. Porque el teatro no está muerto, pero padece de vez en cuando cierto debilitamiento, producido no tanto por la natural vejez, dados sus muchos años de existencia, como por la presión de unas circunstancias adversas, hoy por fortuna en parte superadas. Gracias, pues, a todos, por esta feliz iniciativa.

Personalmente yo incluso me atrevería a hablar también en nombre de mis ilustres compañeros, se nos ha dado una oportunidad bien rara al pedirnos que hablemos de nuestra propia obra. Porque nada más agradable que hablar de uno mismo, ya que obra y autor son inseparables. La gente educada, por lo general, habla de cosas, no de personas. Al otro extremo de esta observación nos encontraríamos con el hecho sorprendente de que uno mismo va a hablar de sí mismo. Es decir, no ya hablar de personas, sino de



su propia persona. Esperemos, sin embargo, que esto no autorice a poner en entredicho nuestra modesta educación.

Y empecemos por el principio. Es frecuente en las entrevistas de periódicos que se nos pregunte cómo nació en nosotros la vocación de escritor. Confieso que cada vez que me lo preguntaron lamenté de verdad no poder responder con una historia de privaciones, a ser posible heroica, hasta descubrir un día mi verdadera vocación. Pero confieso también que nunca he tenido la suficiente imaginación para decir mentiras. He sido y soy escritor, aunque humilde, porque dado el ambiente en que me crié no podía ser otra cosa. Por línea materna llevo mi segundo apellido, que es Millares, nombre que en Canarias tiene una larga tradición literaria. Puede decirse que, teóricamente, todos los Millares son escritores, salvo uno que en la actualidad es pintor<sup>1</sup>. El árbol frondoso que dio tantos frutos, si se me permite una vez más personalizar, se llamó en vida Agustín Millares Torres<sup>2</sup>, mi abuelo materno, la figura sin duda más importante en la Historia de la cultura canaria en el siglo XIX. No resisto la tentación de dibujar a grandes rasgos esta figura. Millares Torres, muy joven, se trasladó a Madrid

---

<sup>1</sup> Una relación detallada tanto de la familia de la Torre-Millares como de los espacios donde vivió Claudio en su infancia y adolescencia puede consultarse en J. M. Reverón Alfonso [2007: 39-71]. El pintor al que se refiere al final es Manolo Millares (Manuel Millares Sall, Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972). Fue pintor y grabador, cofundador del Grupo El Paso. Sobre la vida y obra de este creador puede consultarse, por ejemplo, A. Zaya y J. M. Bonet [1998].

<sup>2</sup> Una nota biobibliográfica, más o menos reciente, sobre Agustín Millares Torres puede leerse en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria*: «Agustín Millares Torres. Historiador y novelista // Las Palmas de Gran Canaria, 1826-1896. También fue compositor musical, y durante algunos años ejerció como maestro de música. En 1852 comienza actividades periodísticas; así, funda *El Porvenir*, y con posterioridad dirige *El Ómnibus* y *El Canario*. Muchos de sus artículos verían la luz en la prensa de las Islas. Algunas de sus obras narrativas también aparecieron recogidas en este tipo de publicaciones. En 1862 accede al puesto de notario en su ciudad natal, quince años después de haber cursado los estudios en la Escuela de Notariado de la misma ciudad. Es el patriarca de la familia Millares, que en varias generaciones ha despuntado en distintas ramas de las artes y las letras. Entre sus novelas más sobresalientes se hallan *Los misterios de Canarias*, *La hija del cacique*, *El último de los canarios*, *Una boda improvisada*, *Esperanza* (1868) y *Eduardo Alar* (1871), título este que adoptará su nieto Claudio de la Torre Millares como seudónimo en algunas ocasiones. Como creador literario abarcó muy diversos géneros: *Una coqueta* (comedia), *La bruja de Cambaluz* (drama), *Harimaguada Benartemi* (1858). Como historiador es autor de *Historia de Gran Canaria* (1860), *Biografías de canarios célebres* (1871), *Historia General de las Islas Canarias* (1882), y de una *Historia de la Inquisición en Canarias*». [2007: 338].



para perfeccionar sus conocimientos de música en el Conservatorio, bajo la dirección del profesor Carnicer<sup>3</sup>. Tuvo más tarde que regresar precipitadamente a Las Palmas por el fallecimiento de su padre. Vuelto a su tierra, comprendió que en adelante tenía que orientar sus pasos por otros caminos más productivos que la adorada música, una de sus grandes pasiones. Empezaba una nueva vida. En Las Palmas obtuvo una notaría, a la que atendió muy cumplidamente hasta su retiro voluntario. Y así, resuelto de momento el porvenir, pudo sin embargo comprobar, con gran desolación, que en su propia tierra faltaba lo que para él había constituido todo un mundo de ilusiones e inquietudes. La vida artística e intelectual de Canarias, en la primera mitad del XIX, no tenía manifestación alguna. Millares emprendió entonces las más diversas actividades. Fundó el primer periódico que hubo en la isla, titulado *El Ómnibus*, del que fue director y redactor único. Pero pronto aburrido de este monólogo incesante, sin posibilidad de diálogo, fundó otro periódico en contra del suyo, dirigido también por él mismo, aunque sin dar su nombre. Las polémicas entabladas por estos dos periódicos, atacándose y defendiéndose alternativamente, forman unas páginas bien curiosas en la historia del periodismo canario<sup>4</sup>. Ni estas

<sup>3</sup> Se refiere al compositor catalán Ramón Carnicer i Batlle (Tárrega, 1789 – Madrid, 1855), quien dirigió el Teatro de la Cruz y el Teatro del Príncipe durante siete temporadas seguidas. También obtuvo la Cátedra de Composición en el Conservatorio de Madrid, que impartió en dicho centro, y que acabaría dirigiendo también.

<sup>4</sup> Véase R. Acirón [1986]: [...] aparece en Las Palmas la primera publicación periódica de Gran Canaria, el 10 de octubre de 1852. Es *El Porvenir de Canarias*, subtítulo: *Revista de Anuncios é Intereses Materiales, de Administración, Instrucción Pública, Jurisprudencia y Literatura*. La revista estuvo dirigida, sucesivamente, por Antonio López Botas, Domingo J. Navarro y Agustín Millares Torres. En ella colaborarían Ventura Aguilar, Francisco Casañas, Romualdo Lafuente, Emiliano Martínez de Escobar, Pablo Romero, José María Romero y Quevedo, entre otros. Era semanario y salía los domingos. Esta primera publicación periódica grancanaria surgía 67 años después del *Semanario Misceláneo Enciclopédico Elementar* de La Laguna; 18 años más tarde del *Boletín Oficial de Canarias* y con 15 años de retraso con respecto al primer periódico no-oficial de Santa Cruz de Tenerife, *El Atlante*. *El Porvenir de Canarias* tuvo 98 números y el último lo publicó el 29 de octubre de 1853. [...] *El Canario, Periódico de Noticias é Intereses Materiales* [...]. Nacido en Las Palmas el 28 de octubre de 1854 [bajo la dirección de Agustín Millares Torres], dejó de salir en febrero de 1855. En su Redacción estaban Agustín Millares Torres, Felipe Massieu y Miguel Béthencourt» [1986: 62-63]. Por su parte, el primer número de *El Ómnibus* aparecería el 2 de junio de 1855, y sería dirigido por Emiliano Martínez Escobar. Desde 1857 a 1861 el director del mismo vendría a ser Agustín Millares Torres. Este sería sustituido por José de Lara y Béthencourt hasta 1968, fecha en la que dicho periódico ya no publica más números. Ejemplares (con su



actividades, ni la Notaría, le impidieron encontrar el tiempo necesario para escribir y dar a la imprenta múltiples versos, cuentos y novelas.

La ciudad de Las Palmas tenía en aquella época un único teatro destartado, el Teatro Cairasco<sup>5</sup>, en el que solo en raras ocasiones, actuaban algunas de las Compañías que iban a América, aprovechando la estadía del buque unas horas en el puerto. Millares no vaciló en dotar a la ciudad con un pequeño teatro más frecuente. Y así, en el salón grande de la propia casa de la calle hoy de Agustín Millares –casa en la que yo nací– levantó un escenario. Terminado el pequeño teatro, surgió una nueva dificultad para su inauguración: no había repertorio de autores canarios. Puesto a llenar el vacío, el propio Millares compuso y estrenó las primeras óperas y zarzuelas de autor local que se registran en la crónica teatral de la isla, letra y música suyas<sup>6</sup>.

---

correspondiente ficha descriptiva) de *El Porvenir de Canarias* pueden consultarse en <http://jable.ulpgc.es/porvenircanarias>; de *El Canario*, en <http://jable.ulpgc.es/canario> y de *El Ómnibus*, en <http://jable.ulpgc.es/omnibus>.

<sup>5</sup> El teatro sería inaugurado en la noche del 1 de enero de 1845 y funcionaría como tal hasta 1890, fecha en la que se inauguraría el Teatro Tirso de Molina. En 1900 el edificio pasaría a ser propiedad de El Gabinete Literario. Para conocer en profundidad la historia de este teatro y de la vida escénica en Gran Canaria, en aquella época, véase M. d. M. López Cabrera [2003].

<sup>6</sup> Juan Manuel Reverón Alfonso, en su libro *Vida y obra de Claudio de la Torre* [2007: 160-171], basándose en el diario de Doña Francisca Millares, señalaría algunas consideraciones que merecen ser comentadas sintéticamente sobre esta vocación escénica de la familia. En efecto el abuelo de Claudio, Agustín Millares Torres, a petición de su hermana María, montaría un teatrillo de dimensiones reducidas en su domicilio. En él se representarían zarzuelas, obras teatrales y musicales, se realizarían recitales poéticos, se impartirían conferencias y se convocarían tertulias y veladas literarias. La primera actividad que se llevó a cabo fue la representación de la zarzuela *Un disfraz*, interpretada por los hijos y los sobrinos. Al tener mucho éxito el estreno, la familia decidió continuar y repetir la experiencia con retos más complejos. De esta manera, se llegaron a representar obras líricas como *Polvorín*, *Un amor imposible*, *Blanca*, *Adalmina*, etc. Al parecer, a partir de llevar a cabo *Blanca*, se creó un pequeño escenario. Agustín Millares pudo ver así realizado su sueño de representar sus propias obras musicales a través de una pequeña orquesta que logró montar con los mejores intérpretes de Las Palmas, según el testimonio de Francisca Millares que recoge Reverón en el citado libro. Pero, si bien, este fue el germen que motivó a la familia para crear un núcleo cultural dentro de la sociedad grancanaria de entonces, todo ello derivó al poco tiempo en otro proyecto más relevante de la misma prole para la historia del teatro de renovación en Canarias: el teatrillo de los Millares-Cubas. Fue al celebrar la nochevieja en el patio de la casa de doña Ana Bosch, cuando se representó una especie de ensayo teatral que incentivó a la familia a crear una pequeña compañía para montar sus obras en aquel espacio. Al parecer, Luis Millares Cubas había adquirido una casa muy espaciosa y adecuada para estas actividades. Toda la familia intervino en el acondicionamiento de la misma. El día 29 de enero de 1909 se inauguró, por fin, este mítico teatrillo, con la obra *José María*, de los hermanos Millares, con el juguete cómico *Sin querer*, de Jacinto Benavente, con *Amor a oscuras*, de los hermanos Quintero, y con un intermedio musical. La siguiente cita se produjo



Queda por reseñar, sin embargo, su obra más importante: sus trabajos de investigación. Como escribe su nieto, el académico D. Agustín Millares Carlo<sup>7</sup>, Millares Torres «representa la interesante etapa del estudio documentado». Su obra más destacada es la *Historia General de las Islas Canarias*, monumento imperecedero en la historiografía de las Islas.

---

el 12 de febrero del mismo año. Allí se representó *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente, que también se repuso otros días. A esta representación siguieron otras. En abril se montó *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, y el marido de Rosa Millares impartió una conferencia sobre el autor simbolista, así como *Un disfraz*, en el que los más jóvenes bailaron un «minuet», entre ellos Claudio de la Torre. El día 23 de ese mismo mes se representó *Al natural*; el 14 de mayo, *Pascua de Resurrección*, de los hermanos Millares, y el 28 de mayo, *El amor que pasa*. A lo largo de aquel año de 1909 se llevaron a cabo otras representaciones: *El genio alegre* y la zarzuela *La mala sombra*. Y al año siguiente se pusieron en pie otras dos obras muy contemporáneas: *Juan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, y *La venda*, de Miguel de Unamuno. Tras una parada temporal de las actividades, por causas familiares, se montó en marzo de 1911, *Como un silencio ajeno*, de Alonso Quesada. Las sesiones prosiguieron, pero más espaciadas. Reverón señala también que, en 1917, se representó otra obra de teatro: *El guante*. Además de estos montajes, se llevaban a cabo otras actividades, como conciertos y recitales. Se hizo célebre el debut de la pequeña Josefina de la Torre, hermana de Claudio, que llegaría a cantar arias de *La Traviata*, *El Barbero de Sevilla* y *El Piccolino*. Reverón Alfonso afirma que, debido a la gran afluencia de público, se traspasó el teatrillo a la casa de la playa de Las Canteras, sobre todo, motivado por la vocación y el entusiasmo artístico de los más jóvenes de la familia, entre ellos Claudio y Josefina de la Torre, que deseaban continuar con la tradición familiar. Aunque también influyó que su fundador, Luis Millares, cayera enfermo, hacia 1922. Así nació el llamado Teatro Mínimo, formado por «una especie de teatro de cámara, de dimensiones más reducidas que los actuales y estaba montado en el comedor, frente al patio. Claudio era su director y la temporada de funciones quedaba limitada al período de vacaciones estivales» [2007: 168].

<sup>7</sup> Una nota biobibliográfica sobre Agustín Millares Carlo, más o menos reciente, puede leerse también en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria*: «Agustín Millares Carlo. Investigador // Las Palmas de Gran Canaria, 1893-1980. Investigador histórico y bibliográfico, relevante latinista y paleógrafo. Fue catedrático en la Universidad de Granada (1922-1923) y posteriormente lo sería en la de Madrid (1926). Inquieto humanista, viajó a Buenos Aires, donde trabajó dirigiendo el Instituto de Filología. Pronto regresa a España, y en el año 1934 es nombrado Académico de la Real de Historia. Con el comienzo de la Guerra Civil marcha a Francia, donde vive durante tres años para después viajar a México. A esta época corresponden *Repertorio bibliográfico de los archivos mexicanos* (1948), *Historia de la literatura latina* (1950) y *Literatura española hasta finales del siglo XV* (1950). Tras pasar en México más de una década, regresa a España, pero pronto vuelve al país americano, y posteriormente pasa a Venezuela, donde funda la Facultad de Humanidades de la Universidad de Zulia. Sus últimos años los pasa en la ciudad que le vio nacer, trabajando en distintos proyectos culturales. De su incursión en la poesía nació *Poemario* (1970). Otras de sus obras más destacadas son *Paleografía española* (1932) y *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)* [1932, reeditado en 6 volúmenes entre 1975 y 1992]». [2007: 349].



Hijos de Millares Torres fueron los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, dramaturgos y novelistas, creadores de la más auténtica literatura regional<sup>8</sup>.

Y ha llegado el momento en que, fatalmente, he de hablar de mi propia obra.

Acaso influido por el ambiente familiar que he relatado, recuerdo que, muchos años después, en una de mis primeras obras de teatro quise llevar a la escena un dramático suceso que vino a consternar y perturbar la vida feliz y sosegada de todos. De todos, menos de mí, por la simple razón de que yo solo contaba entonces un año de edad. Un primo hermano mío, Baltasar Champsaur Millares<sup>9</sup>, escritor, naturalmente, gran promesa de las letras canarias, murió ahogado en el mar de Las Palmas. Alguno de sus allegados no quiso aceptar la terrible realidad. En su versión particular del

---

<sup>8</sup> A continuación, es reproducida una entrañable nota biobibliográfica sobre ambos, publicada en la revista *Millares*, en los años sesenta: «Luis y Agustín Millares Cubas nacieron ambos en Las Palmas: Luis el 21 de agosto de 1861, y Agustín el 30 de marzo de 1863. Estudiaron juntos en el Colegio de San Agustín, y juntos también marcharon a Barcelona, donde Luis estudió la carrera de Medicina y Agustín las de Derecho y Filosofía y Letras. Ambos hermanos escribieron en colaboración. En la casa de Luis se reunían todas las personas cultas de la ciudad, y cuantos forasteros de renombre a ella llegaban. Entre estos últimos contamos al maestro Unamuno y al gran poeta Salvador Rueda. Allí fundaron el *Teatrillo*, para el que escribieron sus obras dramáticas y en el que fueron estrenadas en Las Palmas obras famosas de autores europeos contemporáneos. Murió Luis el 16 de octubre de 1925 y la calle donde vivió lleva su nombre. Después de la muerte de su hermano, continuó Agustín publicando, siendo de esta época muchas de las *Canariadas*, el prólogo del *Diario de Don Antonio Betancourt* y numerosos artículos y trabajos, muchos de los cuales están aún inéditos. Los hermanos Millares fueron los creadores de la novela regional. También escribieron excelentes cuentos; algunos de ellos fueron traducidos al francés por Camilo Saint-Saëns. Agustín falleció el 8 de octubre de 1935; había sido nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española». [1964: 110-111]. Véase, igualmente, en la *Enciclopedia de la Literatura Canaria* una amplia entrada sobre Luis y Agustín Millares Cubas, redactada por Luisa Chico, con una bibliografía más reciente [2007: 128-131].

<sup>9</sup> Según otra nota biobibliográfica de la revista *Millares*, «José Baltasar Champsaur Millares nació en Barcelona, el 26 de septiembre de 1874. Hijo de José Champsaur Sicilia y de Dolores Millares Cubas. Heredero de las excepcionales dotes intelectuales de su madre, desde los quince años colabora en diarios y revistas de Las Palmas, dando a conocer una personalidad espiritual fuerte y madura. Cursó el Bachillerato en el Colegio de San Agustín y comenzó la carrera de Derecho en la Universidad de Granada. Antes de cumplir los diecinueve años, en agosto de 1893, cuando disfrutaba de sus vacaciones en la isla, bañándose en el mar –junto al muelle de Las Palmas– fue arrastrado por las olas y desapareció para siempre, sin que su cuerpo pudiera ser rescatado. Una pequeña selección de sus trabajos literarios fueron editados con el título de *Ensayos literarios*, en el año 1896. Escribió el prologo su tío Luis Millares Cubas» [1964: 111].



suceso imaginaba que el cuerpo desaparecido, impulsado por la fuerte corriente del lugar, se había alejado mar adentro hasta ser recogido por un barco extranjero, y allí reanimado y vuelto a la vida, aunque con pérdida total de la memoria. Las pocas revistas gráficas que llegaban entonces a la isla las examinaba escrupulosamente este visionario, lupa en mano, en su afán de descubrir el rostro perdido.

Este fue el origen de mi obra *El viajero*, acaso influida también por Maeterlinck, el autor belga de mi predilección en aquellos años.

*El viajero*, comedia en un acto, dividido en dos cuadros, se estrenó en Madrid, en «El Mirlo Blanco», Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja, la noche del 20 de junio de 1926. El reparto incluía nombres muy conocidos: Herminia Peñaranda, María A. de Abreu, Carmen Juan, Raymonde de Back, Gustavo Pittaluga, Fernando Bilbao, Cipriano de Rivas Cherif y Carmen Baroja<sup>10</sup>.

Hogar inolvidable este de la casa de los Baroja. En «El Mirlo Blanco» estuvieron también Don Pío, Valle-Inclán, Edgar Neville y tantos otros. El recuerdo de aquella casa, todavía despierta en mí las más vivas emociones<sup>11</sup>.

En 1925 había yo escrito *Tic-tac*, obra en la que había puesto todos mis entusiasmos juveniles. No conseguía, sin embargo, encender el entusiasmo ajeno en las numerosas lecturas que hice a todo oyente que quiso escucharme durante cuatro largos años<sup>12</sup>. Actor hubo, como Santiago

<sup>10</sup> Sobre este teatro de cámara puede verse, por ejemplo, J. A. Hormigón [1974: 139-147]. *El viajero* fue escrita en la Playa de las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria), en 1920, y estrenada el 20 de junio de 1926, en el Teatro de Cámara de Carmen Monné de Baroja, llamado «El Mirlo Blanco». Según se puede comprobar en las dos ediciones de la pieza, el reparto fue el siguiente: La Madre (Herminia Peñaranda), La Tía María del Carmen (María A. de Abreu), Amparo (Carmen Juan), Soledad (Raymonde de Back), El Hermano José (Gustavo Pittaluga), Don Luis (Fernando Bilbao), El Doctor (Cipriano de Rivas Cherif) y El Muchacho (Carmen Baroja). El Coro estuvo formado por Emmi Eberhardt, Carmen Monné, Natividad González y Carmen Abreu. Véase R. García de Mesa [2012: 101-113].

<sup>11</sup> Un fragmento de esta conferencia que abarca desde aquí hasta «[...] muchos años de los escenarios. [...]» fue reproducido por primera vez en R. García de Mesa [2014: 68-70].

<sup>12</sup> Sobre la historia de *Tic-tac* y su vida escénica véase R. García de Mesa [2012: 113-167; 2014: 60-94].



Artigas<sup>13</sup>, que retuvo la obra durante meses, sin decidirse al estreno. En general, encontraban que era una obra «rara», un tanto incomprensible, fuera de los gustos del público habitual de los teatros. Desesperado, y en un arranque también juvenil, envié una copia de *Tic-tac* a M. Lugné Poe, director del teatro «L'OEUVRE», de París. Al cabo de algún tiempo recibí la mayor sorpresa y la primera alegría en la desventurada historia de *Tic-tac*. La obra había sido traducida al francés y aceptada por Lugné Poe para su estreno. Los ensayos iban a empezar. No lo dudé un momento. Cogí el primer tren y me fui a París. Allí, en París, me esperaba una nueva emoción. Por los alrededores del teatro, en las calles vecinas, lucían unos carteles amarillos con grandes letras negras que decían: «TIC-TAC, PRÓXIMO ESTRENO DEL TEATRO L'OEUVRE».

M. Lugné Poe me recibió en el teatro, en su despacho de director, habitación muy pequeña, desordenada y llena de recuerdos. Me producía una cierta inquietud ver la altísima figura del director moviéndose en espacio tan reducido. Hablamos del reparto de la obra. Pero aquí he de interrumpir mi relato para intercalar una anécdota. Dejemos, pues a París por unos instantes para trasladarnos a Sevilla.

En una primavera lejana, siendo yo estudiante de Derecho en la Universidad Hispalense, asistí una noche a una función de ópera en la que cantaba una famosísima diva de aquellos tiempos: Genoveva Vix<sup>14</sup>. Había

---

<sup>13</sup> Santiago Artigas (Figueras, 1881 – Madrid, 1931) fue un célebre actor español. Trabajó en la Compañía de teatro de Manuel Díaz de la Haza y, luego, pasaría a la Compañía Guerrero-Mendoza. Más adelante también formaría una Compañía de teatro junto a Josefina Díaz.

<sup>14</sup> Geneviève Vix (Nantes, 1879 – París, 1939) fue una célebre cantante (tiple de ópera), bailarina y actriz francesa, descendiente del pintor holandés Adriaen Brouwer. Debutó en París en Palais Garnier, en 1905. Su carrera tuvo una proyección internacional. Pudo demostrar ampliamente sus cualidades en obras como *La Traviata*, de G. Verdi, *Thaïs*, de J. Massenet, *L'Heure Spagnole*, de M. Ravel, *El secreto de Susana*, de Ernanno Wolf-Ferrari, *Salomé*, de R. Strauss, entre otras. Realizó grabaciones de Arias de *Carmen*, *Werther* y *Tosca*. Fue una de las grandes divas de la ópera de su tiempo y fue retratada por artistas como José Luis López Suárez, Manuel Benedito Vives, P. Godard, Jacques Carlu o Kees Van Dongen. También llegó a actuar en alguna película: *Désiré* (1937), escrita y dirigida por Sacha Guitry. Véase, por ejemplo, J. Gourret [1987]. J. M. Zavala [2011] dedica algunas páginas a la relación que Geneviève mantuvo con el rey de España Alfonso XIII y aporta algunos datos sobre su biografía.



ido al teatro en compañía de mi primo Néstor<sup>15</sup>, el pintor canario, y de ese amigo inseparable de todo forastero en Sevilla, que se llamaba Juan Lafita<sup>16</sup>. Al acabar la función nos fuimos los tres al «Pasaje de Oriente», lugar entonces preferido por la sociedad sevillana. Terminaban de servirnos nuestras respectivas consumiciones cuando entró en el local la propia Genoveva Vix, acompañada de su marido, según creo recordar. Néstor y Lafita, amigos de la diva, me presentaron al matrimonio<sup>17</sup>. La señora Vix me distinguió aquella noche con sus frecuentes bromas. Yo era entonces muy joven y no sé hasta que punto supe apreciar su ingenio. La juventud ha sido siempre una edad difícil. Durante toda la velada, la Sra. Vix no cesó de repetir frases como esta: «A estas horas los niños deberían estar en la cama, y no entre personas mayores que consumen bebidas alcohólicas», etc.

Pasaron bastantes años. Hemos de volver ahora a París, al despacho del Sr. Lugné Poe. Como decía, hablábamos del reparto de *Tic-tac*. Para el papel de La Madre, mujer de avanzada edad, agotada por los años y los sufrimientos, Lugné había pensado en Genoveva Vix, retirada ya del canto,

<sup>15</sup> Se refiere al célebre artista simbolista Néstor Martín Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887 – 1938), primo hermano de Claudio. Acerca de la gran amistad que existía entre ambos puede consultarse, por ejemplo, J. M. Reverón Alfonso [2007: 47-48]. Sobre la vida y obra de Néstor constituyen una referencia imprescindible los trabajos de P. Almeida Cabrera [1987; 1991; 1995].

<sup>16</sup> Probablemente, se refiera al sevillano Juan Lafita Díaz (1889 – 1967), periodista, crítico de teatro, de cine, de arte, de la vida social, pintor, dibujante. Licenciado en Filosofía y Letras, en 1910. En 1930 sería elegido miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes; en 1935, miembro noble de honor de la Academia de Estocolmo y en 1936, miembro correspondiente de la Nacional de Historia. Fue hermano del escultor José Lafita Díaz e hijo del pintor José Lafita Blanco. Véase T. Lafita Díaz [2002-2015].

<sup>17</sup> En el manuscrito original (páginas numeradas 8 y 9), entre esta frase y la siguiente, hay un párrafo que su autor omitió y está tachado. Pese a ello, se puede leer perfectamente y explica muy bien el porqué de las bromas de Genoveva Vix aquella noche. En lugar de cómo se puede leer ahora, la otra opción que barajaría Claudio sería la siguiente: «Néstor y Lafita, amigo de la diva, se levantaron para saludarlos. Lafita lo hizo con tal precipitación, que tiró el vaso de leche que había pedido, vertiendo su contenido en mi flamante “smoking”. Quedé hecho una lástima. El incidente sirvió, sin embargo, para amenizar la tertulia. La señora Vix, a quien acababa de conocer, me distinguió con sus frecuentes bromas». El texto sigue tal y como está hasta llegar casi al final del párrafo, donde precisa dichas bromas, pero tacha alguna de las mismas, seguramente, por ser redundante. De tal manera que es completada la frase de la siguiente manera: «Durante toda la velada, la Sra. Vix no cesó de repetir frases como estas, alusivas al incidente del vaso de leche: “Eso solo les pasa a los niños, se les rompe el biberón y se manchan”, “A estas horas los niños deberían estar en la cama, y no entre personas mayores que consumen bebidas alcohólicas”, etc.».



dueña de una «boutique» en Biarritz, pero dispuesta siempre a volver a pisar la escena como actriz dramática.

Reconstruí rápidamente nuestro encuentro en Sevilla y sentí una especie de ternura dolorosa al evocarlo. Yo era entonces un niño, según me dijo, y ella era en cambio una mujer. El tiempo había pasado para los dos.

De otras entrevistas con el director de «L'OEUVRE» salí un tanto descorazonado. Lugné me trataba a distancia, desde lo alto de su gloriosa ancianidad. Supe después que, en principio, le molestaba que los autores opinasen sobre sus obras, reservándose él, como director, la facultad de juzgarlas. Esto tenía una cierta justificación. Lugné Poe había sido el introductor brillantísimo del teatro de Ibsen en París, y la crítica, unánimemente, lo proclamó el mejor director escénico de Francia. Lugné vivía, por lo tanto, de una renta ilustre, y esto debió hacerle pensar que él nunca podría equivocarse.

Una tarde me habló del montaje que había concebido para algunas escenas de mi obra, especialmente para el cuadro tercero. Este es el cuadro de la muerte del Hijo, un suicida precoz, al que acompañan el Hombrecito, su destino, y tres muchachas imaginarias que encarnan los últimos pensamientos del suicida. Para estas tres muchachas Lugné se proponía montar una especie de «ballet» en continuo movimiento. No pude contenerme y le hice mis reparos de autor. Precisamente, por tratarse de personajes imaginarios, yo les dotaba de un diálogo realista, coloquial, en busca de un contraste que a mí me parecía de buen efecto. No podían, por lo tanto, diluirse estas escenas en un «ballet» o pantomima con música o sin música.

Lugné me oyó en silencio y luego me fulminó con su mirada. Se puso en pie, dando por terminada la entrevista, y me dijo: «Su punto de vista significa que yo me he equivocado en el montaje de su obra. Me sorprende, pero tendré que pensarlo de nuevo».

Salí abrumado del teatro. Creo que en el fondo estaba arrepentido de mi intervención, ya que lo que verdaderamente me importaba, dada la



penosa historia de *Tic-tac*, era el estreno de la obra, fuera como fuese. Conocía ya lo suficiente a Lugné Poe para adivinar hasta qué punto había herido su orgullo profesional.

No me equivoqué en mis temores. El estreno fue suspendido indefinidamente y, al cabo del tiempo, tras varias e infructuosas tentativas de concordia, abandoné París con las manos vacías. ][<sup>18</sup> De *Tic-tac* me olvidé durante todo un largo año. Pero una noche, en Madrid, fui al desaparecido Café Castilla en compañía del también entonces autor novel, Adolfo Torrado<sup>19</sup>. En el Café nos presentaron a un actor mejicano recién llegado a España, Fernando Soler<sup>20</sup>, que se disponía a debutar en el Teatro

<sup>18</sup> En el manuscrito original hay una marca como esta. Pudiera ser una parada en el texto con la intención de explicar algo en esta posible conferencia sin necesidad de leerlo. Como omite el estreno en Canarias de *Tic-tac*, en 1930, y pasa directamente a la historia del estreno madrileño, queda un vacío. ¿Podría tratarse, tal vez, de una marca a modo de recordatorio para explicar oralmente la experiencia insular del estreno? No ha sido posible conocer la intención de su autor en este asunto. Véase R. García de Mesa [2012: 113-167; 2014: 68-70].

<sup>19</sup> Adolfo Torrado (La Coruña, 1904 – Madrid, 1958) fue un comediógrafo de obras de entretenimiento que, entre los años 40 y 50 del pasado siglo, alcanzaría gran popularidad en España. En 1929 estrenaría su primera pieza teatral en Madrid: *Crack*. Quizá, por la cronología, la obra que le enseñara a Soler pudiera ser *Che*, *Isidoriño* (1930). Aunque también cabría otra posibilidad, esta vez en colaboración, ya que el mismo Adolfo Torrado junto a Serafín Adame estrenarían *Paloma de embajadores o cada cual con su igual* en Madrid, en 1931, con la Compañía de Pepe Romeu. A lo largo de su vida, en muchos casos, Adolfo trabajaría junto a otros autores, como Leandro Navarro, el mismo Serafín Adame o Francisco Cossío, entre otros. Su obra dramática casi alcanza los ochenta títulos, aunque una buena parte de estos trabajos serían realizados de esta manera, en colaboración. Determinados montajes de esas obras llegarían a la centena de representaciones y alguno, como *Chiruca*, incluso alcanzaría las mil funciones. Luis Buñuel adaptó un argumento de una obra suya al cine: *El gran calavera*, en 1949, en México, con Fernando Soler y Rosario Granados como actores principales. Alfonso fue hermano del director de cine Ramón Torrado, con el que colaboraría en diversos proyectos cinematográficos. Véase E. Pérez-Rasilla [2003: 297-304] e I. Bugallal [2013].

<sup>20</sup> Fernando Soler era un pseudónimo. Su verdadero nombre era Fernando Díaz Pavía (Saltillo, 1895 – Ciudad de México, 1979). Fue un actor, director y productor mexicano que destacó tanto en el teatro como en el cine. En la revista *Bicentenario. El Ayer y Hoy de México*, la periodista Graziella Altamirano [2013] introduce la transcripción de una charla de 1975 entre Fernando Soler y Eugenia Mayer. En ella, Soler relataba, y sin citar expresamente el título de *Tic-tac*, algunas de sus impresiones del momento, su contacto con la escena española, sus experiencias y su salto a París, al igual que le sucedió a Claudio de la Torre. La entrevista puede verse en el siguiente enlace de la revista: <http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/entrevista-fernando-soler/> Tal y como se ha dicho en la anterior nota al pie de página, Fernando Soler llegaría a trabajar bajo las órdenes de Luis Buñuel, en *El gran calavera* (1949), con un argumento de Adolfo Torrado, el otro dramaturgo que acompañaba a Claudio de la Torre la noche en la que el actor mexicano prefirió la obra de este último.



Infanta Beatriz. Amablemente, nos preguntó si teníamos alguna obra para él. Los dos, Torrado y yo, nos apresuramos a decirle que sí.

Soler leyó *Tic-tac* y, aunque me costaba trabajo dar crédito a mis oídos, me pareció escuchar estas palabras: «Será mi primer estreno en Madrid».

Efectivamente, *Tic-tac* se estrenó en el Teatro Infanta Beatriz el 3 de octubre de 1930<sup>21</sup>. De la mano de Fernando Soler, en el escenario del teatro, recibí al fin aquella alegría que yo había esperado cinco años. La rebeldía de la juventud, tema central de la obra, tenía ya entonces su público.

Fue, por decirlo de algún modo, mi primer éxito considerable, pero el fatigoso batallar por el estreno influyó de tal modo en mi vida, que la cambió por completo y le dio otro rumbo inesperado. Ingresé en los estudios cinematográficos de la Paramount, en París, y con el trabajo de mi nuevo oficio me alejé durante muchos años de los escenarios<sup>22</sup>.

Debo a mi mujer, Mercedes Ballesteros<sup>23</sup>, entre otras muchas cosas, el haberme animado a escribir de nuevo para el teatro después de un largo

---

<sup>21</sup> La pieza fue montada por la Compañía de Dramas y Comedias de dicho teatro. Según consta en la primera edición de la obra, por orden de aparición, el reparto quedaría de la siguiente manera: La Madre (Fe Malumbres), La Hermana (Carmen Domenech), La Vecina (Mercedes Díaz), La Señorita del primero (Magda del Castillo), La Mujer de la vida (Vicenta Gallego), Muchacha 1ª (Carmen Cachet), Muchacha 2ª (Concha L. Domínguez), Muchacha 3ª (María Jordán), El Hijo (Fernando Soler), El Padre (José Jordán), El Hombrecito (José Calle), El Farmacéutico (Domingo Soler), Mancebo de botica 1º (José Casín), Mancebo de botica 2º (Enrique Jordán), El Señor del principal (Alberto Castillo), El Señorito (Julián Soler), El Sereno (Antonio Monsell), El Portero (Domingo Soler), El Anciano (Andrés Soler), Muerto ilustre 1º (Antonio Monsell), Muerto ilustre 2º (José Casín), Muerto ilustre 3º (Pedro Oltra), El Vigilante (Alberto Castillo) y El Director (Pedro Oltra). Los decorados serían de Uzelai e Higinio Colmenero. El montaje también se representaría antes que en Madrid, concretamente en el Teatro Arriaga (Bilbao), el 11 de septiembre de 1930. Véase C. de la Torre [1932].

<sup>22</sup> Claudio de la Torre llegaría a trabajar en la industria cinematográfica de lleno, en el departamento de escenificación, como supervisor de producción y director de cine para la Paramount Films, en París. Allí, en 1932, dirigiría su primer largometraje: *Pour Vivre Heureux*.

<sup>23</sup> Mercedes Ballesteros Gaibrois (Madrid, 1913 – 1995) se licenció en Filosofía y Letras. Hija de dos historiadores, fue novelista, dramaturga, articulista, poeta, biógrafa y traductora. Compuso una extensa obra. Colaboró frecuentemente con la revista *La Codorniz*, con los seudónimos «Baronesa Alberta» y «Silvia Visconti». Entre su comedias destacan *Tienda de nieve* (sin representar, publicada en 1932), la citada *Quiero ver al doctor*, en colaboración con su marido, *Una mujer desconocida* (estrenada en 1946), *Las mariposas cantan* (estrenada en 1952 y publicada al año siguiente), que obtuvo el Premio Tina Gascó, o *Lejano pariente*



tiempo de silencio. Me habló de una comedia que tenía ya empezada y me propuso continuarla juntos. Ha sido la única obra que hemos escrito en colaboración.

La propuesta me sedujo. Significaba para mí, toda vez que aceptaba un arranque de comedia ya resuelto, la necesidad de adaptarme a otro estilo, a un tipo de diálogo distinto. Excelente ejercicio literario, pensé. Y me puse a la obra.

La titulamos *Quiero ver al doctor*, y en ella intervienen cuatro personajes principales: la mujer, el marido, el hijo y el abuelo, enredados en situaciones a veces inverosímiles, pero sostenidos los caracteres no por diferenciarse unos de otros, sino por utilizar todos los personajes el mismo género de diálogo, la misma dialéctica de humor.

Esta comedia la estrenamos en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid, el 23 de febrero de 1940<sup>24</sup>.

Entretanto, fuera de España, la Gran Guerra adquiría por momentos una dureza aterradora. Se perseguía hasta el exterminio a los sospechosos de desafección, se bombardeaban pueblos y ciudades abiertas, se ametrallaban los trenes de refugiados. Hasta la retaguardia más distante llegaba la onda de terror.

En general, el teatro en España, quizá por la neutralidad del país, no recogió en su momento toda la tensión dramática que se nos entraba por la frontera. Acaso influyó también esta actitud pasiva el recuerdo de nuestra propia guerra, aún reciente. Lo cierto es que espectáculo tan dramático, del

---

*sin sombrero* (estrenada en 1965 y publicada también al año siguiente. Es una revisión de una obra suya titulada *Tío Jorge vuelve de la India*, estrenada en 1952). Entre sus novelas, destacan *Taller* (1960), que obtendría el Premio Álvarez Quintero de la Academia Española, y *Eclipse de tierra* (1954), con la que ganaría el Premio Novela del Sábado. También escribiría la biografía de la poeta, dramaturga y novelista Gertrudis Gómez de Avellaneda y traduciría obras de Stefani, Chéjov o Ibsen. Véase, por ejemplo, P. W. O'Connor [1988: 145-147].

<sup>24</sup> La dirección de *Quiero ver al doctor* correría a cargo de Arturo Serrano. El reparto de la obra sería el siguiente: Olivia (Isabel Garcés), La Señora de San Marco (Esperanza), Ortiz Acacia (Esperanza Grases), Miss Preston (S. Loper), El Doctor (Rafael Bardem), Eduardo (Joaquín Roa), El Abuelo (Guillermo Grases), Estanis (Miguel Armario) y Criado (Luis Rodrigo). Véase C. de la Torre y M. Ballesteros Gaibrois [1953].



que solo éramos simples espectadores, no llegó a interesar por lo que fuera en nuestros medios teatrales.

Hacia los años 44 y 46 yo escribí dos comedias dramáticas, *Hotel «Términus»*<sup>25</sup> y *Tren de madrugada*<sup>26</sup>, que se estrenaron, respectivamente, en el Teatro Infanta Beatriz y en el Teatro Nacional María Guerrero. Eran estas obras dos testimonios de la guerra europea, en las que se recogían algunos de sus episodios más sombríos. Hotel «Términus» fue el albergue de los viajeros de un tren de evacuados. En el hotel, destruido por un bombardeo, murieron todos sus huéspedes, menos dos. Esta pareja cierra la

<sup>25</sup> *Hotel «Términus»* fue publicada en 1950, junto a *Tic-tac* y *Tren de madrugada*. En dicha edición figura el «Reparto del estreno en Madrid, por la Compañía de Artistas Asociados Cinematográficos, en el Teatro Infanta Beatriz, la noche del 15 de enero de 1944. Personajes y actores por orden de aparición: El Portero (Manuel de Juan), El Conserje (Ricardo G. Urrutia), El Empleado (Javier Rodil), La Señora gorda (Julia Lajos), El Anciano (Fernando Fresno), La Anciana (Juanita Manso), La Señora con el niño en brazos (Josefina de la Torre), La Campesina (Herminia Hernández), El Campesino (Francisco Butier), Burguesa 1 (Rosario Royo), Burguesa 2 (Elvira Moya), Arturo (Ricardo Merino), Luisa (Maruchi Fresno), Enriqueta (Mari Carrillo), Evacuado 1 (José Guerra), Evacuado 2 (Antonio Criado), Evacuado 3 (Adolfo Luján), El Recién Casado (Juan Cortés), La Recién Casada (Esperanza Navarro), El Director (Vicente Llopis), Él (Fernando Fernández de Córdoba), Ella (Flores Bécquer), Elvira (Pastora Peña), Maruja (Mari Lamar), Pilar (Guillermina Grin), Ricardo (Pepe Nieto), Un Mozo del hotel (Francisco Butier), Un Camarero (Enrique Núñez), Mujer 1 (Araceli Méndez), Mujer 2 (Eugenia Prados), Sylvia (María Loli Higuera), El Doctor (José Guerra), La Madre (Julia Pacheco), Mendigo 1 (Rafael Calvo), Mendigo 2 (José Portes), Andrés (Luis Peña). Viajeros, transeúntes, obreros, etc.». Véase C. de la Torre [1950: 121-122].

<sup>26</sup> *Tren de madrugada* fue publicada en 1950, junto a *Tic-tac* y *Hotel «Términus»*. Obtiene el Premio Piquer 1946 de la Real Academia Española. En dicha edición, figura el siguiente «Reparto del estreno en Madrid, por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, la noche del 24 de abril de 1946. Personajes y actores por orden de aparición: Mujer 1 (Teresa Molgosa), Hombre 1º (Juan de las Cuevas), Mujer 2 (Pilar Tavira), Hombre 2º (Javier Rodil), Adrián Cabel (Sergio Santos), Su Hijo (Manuel Venegas), Hombre 3º (M. G.), Albert Lenotre (Ricardo Calvo), Pablo (Emilio Barreda), Luis (Guillermo Marín), Tomás (José María Mompín), Señor B. (Pedro Grande), Señora B. (Carmen Ontiveros), El Anciano (Miguel Granizo), Mujer 3 (María Luisa Ramos), Lucila (Ana Muñoz Mateo), Soldado 1º (José Álvarez), Soldado 2º (José Luis Plana), El Pastor (Rafael Bardem), Vecino 1º (Juan de las Cuevas), Vecino 2º (Miguel Granizo), Vecino 3º (Ernesto del Llano), Vecina 1 (Mercedes Manera), Vecina 2 (María Luisa Ramos), Agente 1º (Sebastián Bustos), Agente 2º (X. X.), La Madre (Carmen Seco), María (Mari Carmen Díaz de Mendoza), Margarita (Amparito Gómez-Ramos), Juan (José Álvarez), Gervás (Sergio Santos), El Padre (Gabriel Miranda), El Forastero (Javier Rodil), Leonor (Pepita C. Velázquez), Eva (Teresa Molgosa), Vernón (Rafael Bardem), Adelaida (Pilar Tavira), Teresa (Mercedes Manera), Eduardo (Juan de las Cuevas), La Doncella (Carmen Ontiveros), Vigilante 1º (Miguel Narros), Vigilante 2º (Esteban Pascual), Sara (Cándida Losada), La Encargada (Concha L. Silva), La Dueña (Carmen Seco) Amalia (Mercedes Alber), Elvira (Elvira Noriega), Berta (Mercedes Manera), El Jefe (José Álvarez), El Comisario (Pedro Grande). Viajeros, aldeanos, vigilantes, soldados, etc.». Véase C. de la Torre [1950: 15-16].



obra, contemplando el solar, convertido ahora en jardín, donde se levantaba en tiempos el hotel desaparecido.

El *Tren de madrugada* conducía, terminada ya la guerra, a otro grupo de gente de distinta convicción, trasladada forzosamente de un lugar a otro.

—Me gustaría que alguien me explicara, dice uno de los personajes, por qué nos sacan de nuestra tierra. Si la guerra se ha perdido, peor para nosotros. Pero uno ha nacido donde ha nacido.

Del tren se evaden cinco viajeros: tres hombres jóvenes, un anciano y un niño. En los cuadros sucesivos vemos la suerte que ha corrido cada uno.

El montaje de esta obra fue muy laborioso. Los primeros intentos fallaron ante la negativa de los empresarios, asustados por el costoso reparto: 36 personajes. Pudo al fin estrenarse cuando un grupo de actores y estrellas del cine de entonces, se agruparon, espontáneamente, formando una Compañía teatral.

Si a los empresarios les había alarmado el largo reparto de *Hotel «Términus»*, mayor tenía que ser su susto ante el reparto de *Tren de madrugada*: 50 personajes. A la generosa acogida de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa<sup>27</sup>, directores entonces del María Guerrero, se debió al fin el estreno.

Creo recordar que estas dos obras, *Hotel «Términus»* y *Tren de madrugada*, fueron las primeras que subieron a los escenarios españoles para mostrar la terrible actualidad de Europa en aquellos años. En las dos había, sobreentendida, una repulsa moral de la guerra. Pero había también, dado el espíritu de solidaridad que animaba a algunos de sus personajes, como una vaga esperanza en un mañana mejor. Sin embargo, poco tiempo

---

<sup>27</sup> Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa fueron director y subdirector, respectivamente, del Teatro María Guerrero, entre 1940 y 1952. Luis Escobar (Madrid, 1908 – 1991), licenciado en Derecho y periodista, fue dramaturgo, director de teatro y actor. Huberto Pérez de la Ossa (Albacete, 1897 – Salamanca, 1983) fue novelista, dramaturgo, director de teatro, articulista y traductor.



después, en 1947, acaso influido por el aire de farsa que iban tomando las conversaciones de paz en Europa, escribí la comedia más amarga de cuantas había escrito hasta entonces. Se titulaba *En el camino negro* y se estrenó en el Teatro Lara, por la Compañía de María Palou<sup>28</sup>. Era un drama despiadado. Transcurría la acción en una ciudad cualquiera, en el seno de una «honorable» familia. Toda esta familia se desmoronaba escandalosamente, podrida por la mentira.

Como siempre he procurado, en lo posible, no repetir los temas de mis obras, digamos los argumentos y propósitos que los inspiraron, sino alternar prudentemente los géneros teatrales para no caer en monotonía, la comedia siguiente que escribí, titulada *El río que nace en junio*, era una historia de amor, de ese amor generoso y sin reservas, propio de la juventud, mezclada con una trama policíaca, en un ambiente de espionaje. Esta obra se estrenó en Granada, en el Teatro del Gran Capitán, por la Compañía de Alejandro Ulloa, el año 1951<sup>29</sup>. Su título, *El río que nace en junio*, mereció de Eugenio d'Ors el calificativo del mejor título del año. Entiéndase bien: el mejor título, no la mejor comedia.

Podría emparejar con esta obra otra que estrené años después, en el Teatro María Guerrero, en 1958. Las dos, esta y aquella, son dos comedias de intriga, las únicas que he escrito de este género, salvo que en *La caña de*

<sup>28</sup> *En el camino negro* fue «Estrenado en el teatro de Lara, de Madrid, por la Compañía de María Palou, el 20 de junio de 1947, con el siguiente reparto: Cristina (María Palou), Isabel (Pastora Peña), Rosario (Adela Carboné), La Doncella (Carmen Peña), Joaquín (Luis García Ortega), El Abuelo (Manuel Arbó), Carlos (Luis Peña), El Administrador (Eduardo Moreno), Damián (Carlos Dulac), El Tasador (Enrique Núñez), El Vigilante (Fernando Jiménez)». La dirección correría a cargo de Felipe Sassone y el decorado, de Mignoni. Véase C. de la Torre [1987: 369].

<sup>29</sup> *El río que nace en junio* obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1950. Su estreno se produciría el 5 de junio de 1951. Fue publicada por la editorial Alfil en 1955. El reparto sería el siguiente: Doña Elisa (Pilar Olivar), Gerardo (Alejandro Ulloa), Consuelo (María Teresa Méndez), Pilar (Charito Torre), Don Horacio (Rafael Calvo), Miranda (Enrique Vivó), Ana María (Ana María Méndez), Atienza (Félix J. Montoya), Myriam (María Teresa Cremades), El Camarero (José Bresso), La Muchacha del tiro al blanco (M. Gallardo), La Señora (Enriqueta Barry), El Marido (Manuel Calzada), Brenstein (Luis Calderón), El Criado (José Bresso). La dirección correría a cargo de Alejandro Ulloa y los decorados, de Batlle. Véase C. de la Torre [1955].



*pescar* puse una mayor ambición<sup>30</sup>. Mejor que la definición que yo pudiera dar de esta última son las palabras que escribió Torrente Ballester, crítico entonces de *Arriba*, a raíz de su estreno. Decía así: «Es, en cierto modo, una comedia de enredo, si bien la materia enredada no es la habitual en esta clase de comedias, sino materia más sutil y poética, la fantasía de una mujer, que, al coincidir con una situación real, entra en conflicto con ella, la transforma, llega a despojarla de su vulgaridad cotidiana y la levanta hasta esa zona en que la realidad se iguala al ensueño. Alguien decía, en el entreacto, que es una comedia intelectual. Yo no me atrevo a asegurarlo, aunque solo sea porque ya no se sabe bien qué quiere decirse con esto de “teatro intelectual”. Para mí, no lo es *La caña de pescar*, aunque tampoco sea obra realista. Me gustaría encajarla con toda propiedad en el clásico de comedia a secas, de comedia en que la imaginación tiene campo ancho para volar, aunque sin romper nunca el hito que la ata a la vida». Esta fue la definición de Torrente Ballester<sup>31</sup>.

En 1952, tras el estreno de *El río que nace en junio*, volví a cambiar de género. Escribí entonces una comedia dramática, *La cortesana*, que

<sup>30</sup> El estreno de *La caña de pescar* se produjo el 31 de octubre de 1958, en el Teatro María Guerrero. La obra fue publicada por la editorial Alfíl, en 1959. Dicha edición, además de la pieza, contiene la crítica que Claudio cita de Torrente Ballester. El reparto fue el siguiente: Ramón (Ángel Picazo), Adriana (Mari Carmen Díaz de Mendoza), Rafaela (Mercedes Muñoz Sanpedro), El Señor Santos (Anastasio Alemán), Rosa (Luisa Sala), El Chófer (Antonio Ballesteros), Valcárcel (Agustín Povedano), La Señorita Corina (María Rus), Don Ramón (Carlos M. de Tejada), El Visitante (Pedro Sempson). La dirección correría a cargo de Claudio de la Torre y el decorado, de Emilio Burgos. Véase C. de la Torre [1959].

<sup>31</sup> Claudio de la Torre se refiere a Gonzalo Torrente Ballester (A Coruña, 1910 – Salamanca, 1999), profesor, novelista, periodista, guionista, dramaturgo y ensayista español. Gonzalo Torrente Ballester es autor de la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), *La saga/fuga de J.B.* (1972), Premios Ciudad de Barcelona y de la Crítica) o *Filomeno a mi pesar* (1988, Premio Planeta), entre muchos otros. Como ensayista destacan *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956), *Teatro español contemporáneo* (1957) o *El Quijote como juego* (1975). De 1947 a 1962 escribió con cierta frecuencia en el citado diario falangista *Arriba*, como crítico literario y teatral. Colaboraría también en *Informaciones* de Madrid y en *ABC*. En 1962 sería expulsado como profesor de Historia en la Escuela de Guerra y como crítico de teatro del diario *Arriba*, por firmar un manifiesto de apoyo a los mineros de Asturias. Un tiempo después solicitaría su reingreso en enseñanzas medias y sería destinado a Pontevedra, para enseñar Lengua y Literatura. En 1966 viajaría a Estados Unidos para impartir clases sobre *El Quijote* en la *State University of New York*. Y allí permanecería hasta 1972, fecha en la que regresaría a España. En 1975 sería elegido miembro de la Real Academia Española; en 1981 recibiría el Premio Nacional de Literatura; en 1982, el Premio Príncipe de Asturias, y en 1985, el Cervantes.



estrenó en el Teatro Calderón, de Madrid, la Compañía de María Guerrero y Pepe Romeu<sup>32</sup>. El punto de partida de esta obra lo encontré en un viejo periódico francés, publicado en París a comienzos de nuestro siglo. Relataba en su crónica de sucesos el caso de una cortesana, como así se designaba entonces, pudorosamente, a ese tipo de mujeres no muy sobradas de pudor, obsesionadas hasta torturarse porque su amante, más joven que ella, no la viese envejecer.

El tema me tentó. Se prestaba a escudriñar un mundo de instintos, no por elementales menos complicados, alrededor de la figura de Lys Delacour, la cortesana delirante. A su lado tenían que moverse unos caracteres bien definidos, rigurosamente analizados para que las sombras de sus cuerpos no ocultasen los verdaderos móviles. Penetrar en el recinto de estas vidas secretas, deformadas por la luz de una descarada publicidad, representaba para mí, como decía, una excursión tentadora. Así, por el lujoso hotel de Lys desfilan el primer amante, ya viejo, el último, aún joven, Celeste, la discípula, Augusta, la rival, la hermana María, la antigua cortesana Rosa Pompón, el obrero Mauricio, compañero de infancia. Siete personajes, siete testimonios de una vida. En cada uno de ellos puse mi más cuidadosa atención al observarlos. Todos fueron personajes por mí imaginados, ya que la vieja crónica solo narraba el suceso.

*El cerco* ha sido mi último estreno teatral. He de agradecer una vez más a nuestro joven y gran director José Luis Alonso<sup>33</sup>, que regentaba

---

<sup>32</sup> *La cortesana* obtiene el Premio Ciudad de Barcelona, en 1950. Según consta en su edición, «Esta obra se estrenó en Madrid, la noche del 13 de junio de 1952, en el Teatro Calderón, con el siguiente reparto: Lys Delacour (María Guerrero), Mauricio (Pepe Romeu), Celeste (María Fernanda Díaz de Mendoza Guerrero), Augusta (Pepita Fernández), Rosa Pompón (Adela Calderón), María (Margarita García Ortega), La Doncella (Trinidad Lemos), Alberto de Rec (Carlos Alonso), El Señor de Letil (Juan Beringola). Decorados y figurines: Vicente Viudes. Dirección: Pepe Romeu» [1952: 6]. Pepe Romeu fue quien llevó a escena por primera vez *Tic-tac*, en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, en 1930. Véase R. García de Mesa [2012: 125-160].

<sup>33</sup> Sobre la trayectoria del director José Luis Alonso, véase, por ejemplo, la tesis doctoral de G. Quirós Alpera [2010].



entonces el Teatro Nacional María Guerrero, no solo su acogida a mi obra, sino la generosa oportunidad que me brindó para dirigirla<sup>34</sup>.

En mi autocrítica<sup>35</sup> decía yo lo siguiente:

«En uno de los valles más hermosos de la región pirenaica viven aún, entregados al fin a una vida laboriosa en paz, los nietos de unas gentes, tenidas por malditas, que fueron tenazmente perseguidas durante siglos. A ellas se refieren las notas que van a continuación. Quisiera con estas notas ofrecer un punto de referencia al espectador o lector, dado el carácter semi-

<sup>34</sup> Respecto a la puesta en escena, y según aparece en su primera edición, *El cerco* fue «Estrenada en Madrid, por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, la noche del 25 de febrero de 1965, con el siguiente reparto (por orden de intervención): Lucas Garde (José Bódalo), Caxar Arnut, ujier del Consejo Real (Antonio Farrandis), Lorenzo Garde, hijo de Lucas (Vicente Ros), Ruth Arganea (Silvia Roussin), María de Lanz, mujer del herrero (Rosario G<sup>a</sup>. Ortega), Noemí, mujer de Lucas Garde (María Paz Molinero), El Viejo Baigorri (José Vivó), Inés de Añoa (Margarita G. Ortega), Juanes Ibargoi (Víctor Gabirondo), Tristán de Ariz (José Luis Lespe), Hernán de Mugari (Alfredo Cembreros), Jezabel (Montserrat Carulla), Soulet, el buhonero (Miguel Ángel), El Leñador Errazu (Joaquín Molina), Otro Leñador (Manuel Tejada), Un Mozo (Valentín Conde), Otro Mozo (Fernando Rojas), Un Vecino (Tomás Carrasco), Otro Vecino (Antonio Burgos), Otro Vecino (Francisco D. Matesanz), Una Vecina (María Luisa Hermosa), Otra Vecina (Margarita Díaz). Vecinos del pueblo y habitantes del barrio. La acción en un valle fronterizo del Pirineo, en el siglo XVI o XVII. “Canción de la espera”, de Manuel Parada. Decorados y figurines: Emilio Burgos. Dirección: Claudio de la Torre». Véase C. de la Torre [1965: 11].

<sup>35</sup> A continuación, es reproducida la «Autocrítica» completa de *El cerco*, con la misma división en párrafos que puede leerse en su primera edición:

«En uno de los valles más hermosos de la región pirenaica viven aún, entregados al fin a una vida laboriosa en paz, los restos de unas gentes, tenidas en tiempo por malditas, que fueron tenazmente perseguidas durante muchos siglos.

A ellas se refieren las notas que en otro lugar se publican. Se ha querido con estas notas ofrecer un punto de referencia al espectador, dado el carácter semi-histórico de la obra. Y digo semi-histórico porque pienso que el teatro –al menos el teatro que en este caso me interesa– no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica.

Así la anécdota teatral de *El cerco* –el dolor y la muerte que acechan a todas horas frente a la esperanza de un futuro mejor, si sabemos sacrificarnos para salvarlo– es pura invención dramática, de la que solo el autor es responsable.

La obra se apoya en el diálogo, porque fueron múltiples las razones que se han esgrimido en todo tiempo para justificar las persecuciones. Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural a perseguir a sus semejantes. Nuestros sesenta años de siglo nos dan un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres nos siguen separando.

Detrás de las palabras de los hombres, como detrás del diálogo de *El cerco*, está el dolor humano, oculto y vivo.

Agradezco a José Luis Alonso, nuestro joven y gran director del María Guerrero, así como a la Dirección General de Teatro, no solo su acogida a mi obra, sino la hospitalidad que me han brindado para dirigirla en ausencia forzosa del primero.

C. de la T.» [1965: 5-6].



histórico de la obra. Y digo semi-histórico porque pienso que el teatro –al menos el teatro que en este caso me interesa– no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica.

Así la anécdota teatral de *El cerco* –el dolor y la muerte que acechan a todas horas frente a la esperanza de un futuro mejor, si sabemos sacrificarnos para salvarlo– es pura invención dramática, de la que solo el autor es responsable.

Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural perseguir a sus semejantes. Nuestro mismo siglo nos da un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres nos siguen separando».

El doctor Cabanés, en su obra *Costumbres íntimas del pasado*, nos pregunta: «¿Quiénes son estos desgraciados, a los que se obligaba a vivir al margen de la sociedad, a los que se concedía el único privilegio de hacer ataúdes o de construir horcas para la ejecución de los criminales?».

Pilar Hors, en su libro *Seroantropología de los agotes*, nos contesta: «Los agotes son individuos considerados como parias y aún como raza maldita, que habitan desde hace siglos distintos lugares del sur de Francia y el norte de España. Vivían apartados. Para asistir a la parroquia tenían una puerta aparte para entrar en ella y una pila de agua bendita de la que tomaban el agua con un bastoncillo. Tenían asimismo, aparte, las fuentes del valle.

Era tal la aversión que se les tenía, que no se les permitía sentarse en los bancos de la iglesia a esperar el comienzo de la misa; habían de llevar una pata de oca en paño rojo cosido sobre la espalda y se les enterraba en sitio apartado. Según Michel, se les consideraba por el pueblo como hechiceros, magos...

Se ha querido también justificar esta actitud con los agotes, por considerarlos leprosos; de ahí el nombre de “gafos” que les dan algunos autores.



Landizábal, en cambio, da a los agotes, un origen semítico. No son leprosos, dice. No tienen más delito que descender muy a la larga de moros y judíos. Cuenta que en el año 1460 los Estados de Bearne piden judicialmente al Príncipe de Navarra que, por la salud pública, prohibiese a los agotes ir descalzos por las calles, y que en caso de contravención fuese permitido a cualquiera atravesarles los pies con un hierro.

Nogués, médico del rey del país de Bearne, examinó la sangre de los agotes y la encontró buena y sana, y dice que la constitución de su cuerpo es ordinariamente fuerte, vigorosa y llena de salud».

Hay otros testimonios, numerosos. Así, Juan Mañé y Flaquer, en *El oasis. Viaje al país de los Fueros*, nos dice: «A pesar de que son despejados, industriosos, pacíficos, y tienen las mismas costumbres que el resto del país; a pesar de que los legisladores han tratado siempre de protegerlos, borrando las diferencias que los separaban del resto de la población, los agotes nunca tuvieron cargos públicos, ni la menor intervención en la administración económica y gubernativa del valle; y es muy raro el caso de que uno que no sea de la raza se atreva a enlazarse con mujer agote».

En 1901, Manuel Irigoyen y Olóndriz escribe: «Los agotes inspiran compasión porque se ve que son menospreciados por una manía que no parece que tiene razón de ser en estos tiempos. Son ellos laboriosos, inteligentes y muy industriosos».

Por último, nuestro inolvidable Pío Baroja nos cuenta en *Las horas solitarias* que «al entrar (en el barrio de los agotes) se nota que no hay ninguna casa solariega, ningún escudo, ningún adorno; pocas flores. Se siente un ambiente de tristeza, de suspicacia y de humillación. Es la miseria ancestral, la injusticia y el odio que al pesar sobre los habitantes, los ha empequeñecido. Si se fija uno en los hombres, en las mujeres y en los chicos, se ve que debajo de la máscara común de tristeza y de sospecha hay un tipo de raza especial»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Todas estas citas se encuentran en la edición de *El cerco*. Véase C. de la Torre [1965: 7-10]. Esta injusticia histórica que inspiró a Claudio de la Torre a escribir su obra *El cerco* ha



En *El cerco*, que estrené en 1965, recogí estas vidas dolorosas de la cruel historia, ciñendo el nudo dramático a una boda entre agotes. La posibilidad de que la raza se reprodujera, aumentando el número de los malditos, provocó siempre las más violentas protestas. *El cerco* ha sido, desde luego, una de las obras de teatro en la que yo he puesto mayor ambición.

Por último, para terminar, quisiera cerrar esta dispersa selección de algunas de mis obras, con una comedia aún no estrenada en teatro, pero sí en televisión. La comedia es *El collar*<sup>37</sup>. Primero hice una novela corta con el título de *Lluvia de arena*<sup>38</sup>. Luego hice la versión teatral. Acababa de hacerla cuando imaginé una versión distinta, no una revisión general de la obra, sino la intercalación de unas nuevas escenas que cambiaban por completo el tono y hasta la intención de lo escrito, iluminando la amargura primera con una suave luz de esperanza. Durante años vacilé por cuál de las dos versiones me decidía a optar. Al cabo del tiempo, aburrido de mi indecisión, me olvidé de la comedia. Televisión española presentó el año pasado en sus pantallas la primera versión de *El collar*<sup>39</sup>.

Si al principio de esta charla aludí a esa pregunta que suele hacerse a los autores sobre el origen de su vocación literaria, creo oportuno terminar mis confidencias con otra pregunta, también frecuente, sobre qué nos proponemos al escribir, qué ideología preside nuestra obra, qué intenciones, qué «mensaje» queremos transmitir al lector o al espectador. Y es costumbre responder sin titubeos, sobre todo al principio, en los años juveniles, que es cuando más firmemente creemos saberlo todo. Las contestaciones suelen ser sinceras, pero no por ello acertadas. Porque, ¿qué sabe el escritor lo que se propone, toda vez que el fluido que le anima a

---

seguido ocupando la atención de historiadores y creadores posteriores. Véase una revisión más reciente sobre la historia de esta comunidad en M. d. C. Aguirre Delclaux [2005]. En 2012 se estrenó una película española sobre la histórica discriminación que han sufrido los agotes: *Baztan*, de Iñaki Elizalde.

<sup>37</sup> Obtuvo el Premio del Teatro Lara, en 1947.

<sup>38</sup> Véase C. de la Torre [1996].

<sup>39</sup> *El collar*, de Claudio de la Torre, sería emitida en el programa Estudio 1, en la primera cadena de TVE, el martes, 18 de marzo de 1969. Véase, por ejemplo, ABC [1969: 84].



escribir es como un río secreto, secreto para él mismo, que se produce por impulsos mágicos, por ese impulso que en tiempos se llamó «inspiración»?

Sabemos por experiencia, propia y ajena, que toda la literatura que se propone defender una tesis resulta forzada y contrahecha. Prueba de ello es lo pobres que son, en general, literariamente, las obras que tratan de apoyar una tendencia política, la que sea: tanto de que su tendencia sea revolucionaria o conservadora. Los verdaderos himnos a la libertad los han escrito poetas libres, no «comprometidos a ser libres», que es otra suerte de esclavitud.

Repito que es difícil, arriesgado y sujeto a múltiples errores, definir el significado de una obra «a priori». En cambio, es muy hacedero sacar conclusiones después. Esto es, no preguntándole al autor cuando tiene la pluma en la mano, sino leyendo su obra, la obra de toda una vida.

Para hilvanar las cuartillas que acabo de hacer he tenido que repasar las obras que cito, a fin de refrescar mi memoria. Y ya sí que me encuentro en condiciones de contestar a esa pregunta clave. Ya sé lo que me proponía al escribir, en vista de lo que he escrito.

Desde las angustias del protagonista de *Tic-tac*, el muchacho que sueña en su soledad con una vida distinta, hasta el Lucas Garde de *El cerco*, que sueña también con una vida mejor para los suyos, se ve claro que he ido buscando, he ido defendiendo, a mi modo, a los seres que las circunstancias oprimen y que pueden encontrar una luz que les guíe para no ahogarse.

Lenotre, el viejo cómico, que cifraba su gloria y su dicha en encarnar en las escenas reyes y magnates, no es un personaje muy diferente de la Adriana de *La caña de pescar*, que bracea en la mediocridad de su vida en busca de una magia que la libere de esa mediocridad. Y las chicas del burdel de *Tren de madrugada*, al roce de una ráfaga de heroísmo que pasa por sus vidas, también descubren esa lucecilla de sueño y liberación<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> En esta última nota es reproducido un breve artículo de Domingo Pérez Minik, escrito días después del fallecimiento de Claudio. En él, su autor realiza una interesante y sintética valoración general destacando tanto aspectos positivos como negativos, sobre la significación de la obra dramática del dramaturgo. Su título: «Claudio de la Torre replanteó un nuevo teatro». Y dice así: «Otro de los dramaturgos que no debiera pertenecer a este capítulo que estudia la vieja escuela de posguerra es Claudio de la Torre, el famoso autor de *Tic-tac*. Nadie



¿Qué se propuso el autor de esas obras que comentamos? Solo esto: buscar entre los seres, aquellos que, desvalidos por una u otra causa, tienen

---

puede dudar de las grandes virtudes vocacionales que posee este escritor y de sus excelentes verificaciones escénicas. De todo este equipo de hombres de teatro es quizá Claudio de la Torre, por sus antecedentes muy significativos, el único que pudo incidir en la trayectoria de nuestro drama contemporáneo; nos referimos al posterior a 1940, con una fuerza creadora verdaderamente atemperada al nuevo estado de cosas. Algunos aspectos expresionistas de su *Tic-tac* nos lo acreditan así. Sus piezas de los últimos años se mantienen en aquella línea de combate. De *Tic-tac* quedó bastante. Incluso en *Tren de madrugada* y en *Hotel "Terminus"*, exponentes de sus preocupaciones intelectuales durante la segunda guerra mundial. Y son precisamente estos dos testimonios de la época, únicos en España, los que nos han afirmado su imperioso deseo de sostener una continuidad estética y creadora. Las dos obras poseen una buena voluntad "proyectista". Se intenta darnos, nada más y nada menos, la maqueta de un posible teatro colectivo-social. El panorama que se nos ofrece tiene color, fluidez y fuerte realidad. Fiel a esta consigna, el autor llega hasta desprenderse de cualquier héroe particular y fácil. Este *Tren de madrugada* y este *Hotel "Terminus"* tienen hasta un valor universal. Pudieron también servirnos para España y como índice documental de lo que vivieron los españoles en su guerra. Pero todos estos personajes, que son muy abundantes, siguen siendo personajes de otra época. No ven la hora en que todo se arregle en este tren o en este hotel para volver a su anterior existencia. Al fin y al cabo, ellos representan una circunstancia política, y aun nos podríamos contentar con su estricta significación. Pero lo que sí les falta a estas producciones es un ánimo más subversivo. Después de esta pieza, Claudio de la Torre nos ha dado otras varias. Pero su evolución se define por una segura incertidumbre. Todas muestran un gran oficio, mas no como unidad de temas e inquietudes, y una forma exigente y disciplinada. Ni *En el camino negro* ni en *El collar*, por poner dos ejemplos muy antagónicos, uno compuesto bajo la influencia benaventina y otro muy cerca del costumbrismo quinteriano y sentimental, percibimos la originalidad de *Tic-tac* sin dejar de reconocer un solo momento la calidad literaria de los dos. *En el camino negro* es un drama de gabinete, sin duda. Pero es difícil encontrar otro de esta índole, que se acerque más a los textos desgarrados y crueles de este tiempo. Parece querer emparejarse con el drama de Gabriel Marcel o de Graham Greene. Nos pudiéramos preguntar qué es lo que tiene esta pieza para equipararse con las de estos autores sobresalientes. Y debiéramos contestar: su afán conversacional, su carencia de intriga metafísica, su falta de estilo actual. La familia que nos exhibe Claudio de la Torre no difiere de las familias taradas del dramaturgo francés o del inglés, es más, se asemejan mucho. Creemos que el autor español no ha querido darnos un fresco de negras figuras de la familia actual de nuestro país, su concreción o su síntesis. Es posible que el tema solo le haya apasionado artísticamente. Pero para el seguimiento de la pieza necesitábamos el andamiaje pasional ontológico de Gabriel Marcel, tan poderoso, o la polémica moral paradójica de Graham Greene. Claudio de la Torre no se concentró en estos núcleos vitales, al menos en esta obra de representación. Es muy arriesgado hacer hoy un drama sin intención intelectual o dialéctica, salvo que se disponga de un talento creador extraordinario y se pueda llegar a la construcción del gran carácter heroico. *En el camino negro* es de un pesimismo aterrador. Nadie hace nada por detener este pesimismo, ni Claudio de la Torre con sus maquinaciones ni los protagonistas con su insolidaridad social. El pesimismo de Buero Vallejo o de Alfonso Sastre es el fruto de una meditación metafísica de la historia o de su experiencia política. El de Claudio de la Torre es un pesimismo gratuito o estético. La mejor ejecutoria de Claudio de la Torre es que supo replantear un nuevo teatro, el drama realista o social de los días venideros» [1973].



el empuje suficiente para, en un momento dado, abrir esa puerta –generalmente a través de sueños y quimeras– que nos lleva a la libertad.

**Claudio de la Torre**

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ABC, «Programa de Televisión», en ABC, ed. de Madrid, 18 de marzo, 1969, pág. 84.
- ACIRÓN ROYO, Ricardo, *La prensa en Canarias. Apuntes para su historia*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1986, págs. 62-63.
- AGUIRRE DELCLAUX, María del Carmen, *Los agotes. El final de una maldición*, Madrid, Sílex Ediciones, 2005.
- ALMEIDA, Pedro, *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.
- \_\_\_\_ *Néstor. Néstor Martín Fernández de la Torre*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.
- \_\_\_\_ *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.
- ALTAMIRANO, Graziella, «Entrevista. Fernando Soler», México D. F., en *Bicentenario. El Ayer y Hoy de México*, nº. 21, 29 de noviembre, 2013. <http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/entrevista-fernando-soler/>.
- BUGALLAL, Isabel, «El rey coruñés de la comedia», en *La Opinión A Coruña*, 30 de diciembre, 2013.



- CANARIO, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/canario>.
- CHICO, Luisa, «Luis y Agustín Millares Cubas», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, págs. 128-131.
- DE LA TORRE, Claudio, *Tic-tac*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, colección Mundo Latino, 1932.
- \_\_\_\_ *Teatro. Tren de madrugada. Hotel «Términus»*. Tic-tac, Madrid, Editora Nacional, 1950.
- \_\_\_\_ y BALLESTEROS GAIBROIS, Mercedes, *Quiero ver al doctor*, Madrid, Ediciones Alfil, 1953.
- \_\_\_\_ *El río que nace en junio*, Madrid, Ediciones Alfil, 1955.
- \_\_\_\_ *La caña de pescar*, Madrid, Ediciones Alfil, 1959.
- \_\_\_\_ *El cerco*, Madrid, Ediciones Alfil, 1965.
- \_\_\_\_ *Obra escogida*, ed. de Adolfo Prego, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1987.
- \_\_\_\_ *Lluvia de arena*, edición crítica de Guillermo Perdomo Hernández, Ayuntamiento de Telde, 1996.
- GALLÉN, E., *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1936-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985, pág. 28.
- GARCÍA DE MESA, Roberto, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, colección Thesaurus, 2012.
- \_\_\_\_ «Nuevas consideraciones sobre los intentos de representación de *Tic-tac*, de Claudio de la Torre en París: Los bocetos inéditos de Salvador Dalí y otras cosas», Barcelona, en *Anagnórisis, Revista de Investigación Teatral*, n.º. 10, diciembre, 2014, págs. 60-94.
- GOURRET, J., *Dictionnaire des cantatrices de l'Opera de Paris*, París, Editions Albatros, 1987.



- HORMIGÓN, J. A., titulado «Del Mirlo Blanco a los teatros independientes», en *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1974, págs. 139-147.
- LAFITA DÍAZ, Teresa, «Juan Lafita Díaz», en *Diccionario de Ateneístas*, Ateneo de Sevilla, 2002-2015.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- ÓMNIBUS, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/omnibus>.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Claudio de la Torre replanteó un nuevo teatro», Santa Cruz de Tenerife, en *El Día, Tagoror Literario*, 14 de enero, 1973.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Chiruca, de Adolfo Torrado», en *Historia y antología del teatro español de postguerra (1940-1975)*, Vol. I: 1940-1945, ed. Víctor García Ruiz, directores Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, págs. 297-304.
- PORVENIR DE CANARIAS, EL, en *Jable. Archivo de Prensa Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. <http://jable.ulpgc.es/porvenircanarias>.
- QUIRÓS ALPERA, Gabriel, *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*, Departamento de Filología Española II, Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2010. <http://eprints.ucm.es/11845/1/T32285.pdf>.
- MILLARES: REVISTA TRIMESTRAL PATROCINADA POR EL MUSEO CANARIO, «Colaboradores en este número: Luis y Agustín Millares Cubas», nº. 1, julio-septiembre 1964, págs. 110-111.
- \_\_\_\_ «Colaboradores en este número: José Baltasar Champsaur Millares», nº. 1, julio-septiembre 1964, pág. 111.
- REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel, *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre. Narrativa, ensayo y teatro*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1991.



- \_\_\_\_\_. *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2007. Además de algunas opiniones del autor, han sido reproducidas de este libro las citas recopiladas de Rafael Alberti (pág. 156), Antonio Buero Vallejo (págs. 314-316), Alfonso Sastre (págs. 316-318) y Dámaso Alonso (págs. 336-337).
- VV. AA., «Agustín Millares Torres», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pág. 338.
- \_\_\_\_\_. «Agustín Millares Carlo», en *Enciclopedia de la Literatura Canaria*, Rafael Fernández Hernández (coord.), Islas Canarias, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pág. 349.
- W. O'CONNOR, Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, págs. 145-147.
- ZAVALA, José María, *Bastardos y Borbones. Los hijos desconocidos de la dinastía*, Barcelona, Plaza y Janés, Random House Mondadori, 2011.
- ZAYA, A. y BONET, J. M., *Millares*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.



## **Del absurdo al realismo testimonial: políticas de la memoria durante la postdictadura argentina en la reescritura cinematográfica de *El señor Galíndez***

Jorge Sala  
CONICET – UBA – CiyNE  
[Jorgesala82@hotmail.com](mailto:Jorgesala82@hotmail.com)

### **Palabras clave:**

Reescritura cinematográfica. Memoria. Postdictadura. Realismo.

### **Resumen:**

En este artículo examinaré la reescritura cinematográfica de *El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), basada en la pieza teatral del argentino Eduardo Pavlovsky, estrenada en 1973. El film, rodado en España en 1983 y estrenado un año más tarde presenta notables cambios en la construcción de personajes y el desarrollo de ciertas líneas argumentales y de puesta en escena –ejes de análisis del presente estudio– con relación a la original. Principalmente estas tienen que ver con la transformación del contexto de recepción y con el modo en que la Historia ha operado convirtiendo una propuesta de denuncia sobre el presente en un testimonio sobre el pasado inmediato, el de la última dictadura militar argentina (1976-1983).

---

## **From the Absurd to testimonial Realism: politics of memory during the Argentinian post-dictatorship in the film rewriting *El señor Galíndez***

### **Key Words:**

Film rewriting. Memory. Postdictatorship. Realism.

### **Abstract:**

In this article I will examine the film *El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), based on the play of the Argentine Eduardo Pavlovsky, released in 1973. The film, shot in Spain in 1983 and released a year later exhibits a distinct change in character building, development of certain storylines and the image –axis analysis in the present study– compared to the original. Mainly these are related to the transformation of the context of reception and the way in which history has operated making a proposal to denounce this in testimony about the immediate past, that of Argentina's military dictatorship (1976-1983).

---

A la memoria de Eduardo “Tato” Pavlovsky (1933-2015)

¿De qué manera representar cinematográficamente el horror del pasado inmediato de la Argentina cuando prácticamente no han quedado registros documentales –fotografías, imágenes audiovisuales– de los campos de exterminio y de las torturas que allí se cometieron? Esta pregunta signó el segundo (y último) encuentro entre Rodolfo Kuhn y la reescritura de una puesta teatral a través de la utilización de la pieza de Eduardo Pavlovsky *El Señor Galíndez*, estrenada en la sala del Payró en 1973.

Su versión de la obra no surge como la recuperación “inocente” de un texto anterior carente de significados en el presente de su realización como pudo ser, por mencionar un ejemplo aleatorio, la traslación tardía (1991) que Fernando Ayala concretó a partir de la comedia de Ricardo Talesnik, *Cien veces no debo* (1971). En *El señor Galíndez* de Kuhn (1984), el paso del tiempo supuso una transformación de los sentidos originales de la pieza. Los diez años transcurridos entre la puesta en escena dirigida por Jaime Kogan y su pasaje a la pantalla no fueron el resultado de cuestiones casuales. Como intentaré demostrar en lo que sigue, el peso del contexto funcionó como un efectivo aliciente a la vez que como un vector dirigido a modificar los sentidos propuestos por el film.

La decisión de Kuhn de trasladarla tuvo un origen próximo al estreno teatral; no obstante, debió aguardar una etapa más favorable en términos políticos para poder volver efectivo su deseo de recurrir a los personajes creados por Pavlovsky al calor de la intensificación de los conflictos políticos de los setenta. Según recuerda el director:

Cuando vi la puesta de “El señor Galíndez”, en 1973, en Buenos Aires, sentí algo que después se demostró: que era una obra premonitoria de muchas cosas que estaban por suceder en nuestro país. Es una obra, y ahora es una película, que tiene un doble valor: coyuntural y no coyuntural. Yo personalmente tiendo a escaparle a los temas demasiado coyunturales, si no tengo tiempo de meditarlos en profundidad. Pero “El señor Galíndez” de Pavlovsky representaba un respaldo muy sólido para indagar a fondo en la psicología de un torturador y hacer una película que sea también sobre el



fascista que todos llevamos adentro. La película se iba a hacer en 1974, cuando presenté el proyecto en el Instituto Nacional de Cinematografía, pero después vino la debacle que todos conocemos, y no pudo seguir adelante.<sup>1</sup>

El descentramiento temporal que implica el lapso comprendido entre el estreno teatral y su reescritura colocan a esta obra en un lugar singular respecto al corpus fílmico que conforma el abanico de reescrituras de piezas teatrales modernizadoras de finales de los cincuenta y los sesenta<sup>2</sup>; a su vez, esta característica se convierte en la razón principal del mayor desajuste entre el texto fuente y el texto destino. Partiendo del supuesto acerca de que el golpe militar impuso la clausura de una época (Gilman, 2003), su instalación dentro del panorama político-cultural traza un límite, un vacío que determina un antes (la versión teatral de Kogan) y un después (la película de Kuhn). La tortura, tema central en ambas, cobra distinto sentido en los dos casos: mientras el texto de Pavlovsky quedaba articulado bajo el imperativo de la denuncia alegórica del presente (y, como también se la leyó posteriormente, como “discurso anticipatorio”), el film de Kuhn brota claramente como testimonio de un tiempo anterior. En otras palabras: como formulación de una *memoria*.

En el presente trabajo me propongo revisar las transformaciones operadas a nivel narrativo y de puesta en escena entre lo que fuera el texto original (y su consecuente estreno teatral en los años setenta) con relación al film en cuestión. A partir de la comparación en el tratamiento de ciertos temas busco detenerme en los cambios operados por el contexto histórico dentro de un relato fílmico que, en líneas generales, optó por la continuidad con respecto a la mayor parte de los tópicos postulados en la obra de partida. Sin embargo, ciertos cambios (al igual que ciertos subrayados) poseen una

<sup>1</sup> A.D.T.: “Rodolfo Kuhn, después de muchos años llegó con su Señor Galíndez”, *Tiempo argentino*, 16/08/1984.

<sup>2</sup> Entre los films de la modernidad sesentista basados en piezas teatrales contemporáneas pueden mencionarse varios títulos: *El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961), *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado, 1962), *El reñidero* (Mugica, 1965), *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968) y *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), entre otros.



fuerte pregnancia que no solamente dan cuenta de una reconfiguración epocal (es decir, de la aparición de un horizonte distinto de lectura para una propuesta) capaz de convertir a una obra absurdista en un testimonio realista del pasado reciente. A su vez, esta conversión terminó por perfilar una nueva manera de tratamiento que, siguiendo el desarrollo del cine producido en los años ochenta en Argentina, tendería a tornarse hegemónica.

### **La construcción ficcional sobre el pasado traumático**

Especulando sobre las relaciones siempre problemáticas entre la memoria y las imágenes, Andreas Huyssen propone una idea sugerente: «si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total» (en Feld y Stites Mor, 2009: 15). En la Argentina, como se mencionó al principio de este escrito, no han subsistido registros audiovisuales significativos de los actos de tortura y represión perpetrados por integrantes de las fuerzas de la última dictadura militar. Por ende, la recuperación (más bien cabría decir la *construcción*) de imágenes sobre el pasado ha sido, por lo menos en lo que atañe a la tendencia dominante dentro del cine estrenado en la década del ochenta, territorio privativo de la ficción.<sup>3</sup>

En tanto la memoria requiere una operación activa sobre el magma informe que constituye el pasado, deviene imprescindible observar las estrategias de selección y adaptación de determinados elementos pretéritos en función de las necesidades del presente. Según la noción de “tradición

---

<sup>3</sup> Esto de ningún modo pretende postular a esta opción por lo ficcional como si se tratase de una forma excluyente. Basta con mencionar los documentales de Carlos Echeverría – *Cuarentena* (1983) y *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), *Todo es ausencia*, del propio Rodolfo Kuhn (1983) e incluso los proyectos más cercanos a lo pedagógico-institucional encarados por Miguel Pérez en las dos entregas de *La república perdida* (1983/1985) para ver que, aunque minoritarios y opacados por la fuerza asumida por el cine de ficción, este tipo de registros coexistieron y cumplieron un papel importante dentro de las producciones audiovisuales de los años ochenta.



selectiva” de Raymond Williams, «ciertos significados y practicas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos» (2009 [1979]: 159). La reconstrucción de las apropiaciones y resemantizaciones que la película de Kuhn efectuó sobre la pieza de Pavlovsky permite identificar estos pasajes, en principio de la crítica al testimonio y, en términos de grupos de pertenencia o tendencias estilísticas, del absurdo teatral al realismo cinematográfico.

En la disyuntiva que emerge de la enunciación en un mismo plano de dos poéticas que hasta finales de los sesenta se habían mantenido como antagónicas surge con fuerza el doble valor que Kuhn admitía como dato fundante de la propuesta teatral: su oscilación entre lo coyuntural y lo no coyuntural. En función de la preeminencia de ciertos elementos en particular, la película se inclinará por alguno de estos términos, conformando su propia articulación discursiva alrededor del presente y el pasado.

### De la alegoría al testimonio

A diferencia de otro texto absurdista con el cual Kuhn había trabajado anteriormente -¡Hip... hip... ufa!, escrita por Dalmiro Sáenz y trasladada al cine bajo el título *Ufa con el sexo* (1968)- *El señor Galíndez* poseía un engarce más concreto con la realidad inmediata. Esta particularidad lo ubicaba más allá de la abstracción imperante que esta corriente había puesto de manifiesto en el pasado y, asimismo, de la pieza y de los intereses temáticos de Sáenz (una visión irónica sobre la sexualidad y el comportamiento de ciertos sectores sociales) en particular. Según refería Pavlovsky en un artículo contemporáneo al estreno de su texto:

Había necesidad de denunciar que en la Argentina existía la tortura; pero no había “personajes” que descendiesen al escenario.

No se puede escribir teatro sin personajes. No se puede hacer teoría sobre el escenario, si la teoría no se singulariza a través de la cotidianeidad. Esa es la gran trampa del teatro. Las ideas tienen que bajar a tierra. Los



personajes no son ideólogos. Son simples personas que habitan un pequeño universo.<sup>4</sup>

*El señor Galíndez*, lejos de ser extemporánea, se planteaba como una toma de posición -aunque elíptica- sobre el contexto inmediato. En ese sentido sus planteos se articulaban con los que el cine de ese momento estaba proponiendo mediante films de corte abiertamente militante como *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966 -1972* (Diego Eijo, Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega, 1973) o *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973). Pero mientras estas películas planteaban una denuncia directa y más o menos explícita de los mecanismos de control y de las prácticas coercitivas violentas aplicadas contra las clases populares y los dirigentes sociales, la pieza de Pavlovsky optaba por un camino disidente. En su horizonte creativo, los datos de la realidad eran sopesados a través de un tamiz simbólico encaminado a formular una tesis suprahistórica que trascendiera la coyuntura inmediata. Eludiendo el mote de autor absurdistas en el que la crítica lo había encasillado, Pavlovsky optó por referirse a esta nueva propuesta como perteneciente a una rama distinta, caracterizada por un “realismo exasperado”.<sup>5</sup> Más allá del adjetivo, la incorporación del primer término marcaba un evidente cambio de rumbo dentro de su trayectoria como dramaturgo.

Para Osvaldo Pellettieri, *El Señor Galíndez* «concretó una mezcla muy productiva de procedimientos del realismo con el intertexto del teatro de Harold Pinter» (2003:489). La hibridez estilística de la pieza, a diferencia de otras formas más ortodoxas del absurdismo local que se produjeron a lo largo de los años sesenta, fue quizá una de las condiciones de posibilidad para su traslación al cine. En la reescritura fílmica, la inclinación de la balanza hacia uno de los polos, el de la referencialidad realista, planteó la resemantización de los contenidos propuestos por la pieza original en virtud del contexto en el

<sup>4</sup> Eduardo Pavlovsky: “El nacimiento del señor Galíndez”, *Crisis*, Año 1, Nº 4, Junio de 1973.

<sup>5</sup> S/F: “La próxima pieza de Eduardo Pavlovsky está enmarcada dentro de un realismo exasperado”, *La Opinión*, 25/11/1972.



cual la película se dio a conocer. En muchos sentidos, la lectura de la obra de Pavlovsky de acuerdo a parámetros propios del realismo fue similar a lo que se produjo con el reestreno de *El campo*, de Griselda Gambaro tras la recuperación democrática en los años ochenta. Como paradigma del absurdismo local, esta obra, estrenada originalmente en 1968, utilizaba como tema los campos de concentración del nazismo para plantear una alegoría sobre los mecanismos de poder y de dominación presentes en la sociedad. En esta nueva puesta en escena, *El campo* fue leída, al igual que *El señor Galíndez*, como metáfora anticipatoria de las experiencias traumáticas provocadas por la dictadura.

En la versión de Kuhn, los procedimientos absurdistas fueron desplazados, optando en cambio por una literalidad que eliminaba el peso simbólico de la original. Reflexionando sobre la construcción de *El señor Galíndez*, Pavlovsky proponía una idea matriz que articulaba su obra, en la que la figura de Galíndez y la postura ético-política de los personajes de Beto y Pepe, presentes en escena no quedaban evidenciadas a simple vista. En el primer caso, el texto apunta a la invisibilidad de Galíndez, a configurarlo como “personaje inefable”; en el de sus ayudantes, la obra procede mediante un juego sutil de enmascaramiento y revelaciones calculadas sobre sus características. Según el autor:

Había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena, sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema, representado por el teléfono... Por otro lado, había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros (Pavlovsky, 1994: 59).

Desde el cartel publicitario de la película, Kuhn opta por desambiguar los términos del relato, anticipando algunas claves de lectura del mismo. En un plano general, un fotograma de Héctor Alterio expone la



violencia ejercida por su personaje (Beto) contra el cuerpo de una mujer desnuda. Como si la fotografía no bastara para explicitar el carácter descarnado que adoptará el film, se operará un cambio sustancial en el nombre de la película. El título original con el que fue dada a conocer la versión teatral pasa a un segundo plano frente a un nominativo que echa por tierra cualquier tipo de confusiones por parte del público potencial: la versión de Kuhn pasará a llamarse *Torturador. El señor Galíndez*. Colocando en primer término el oficio o más exactamente la posición del personaje dentro de las relaciones de poder –mediante unas letras descomunales– el título condiciona la interpretación de los espectadores, menguando la capacidad de apertura de un enigma narrativo. Por lo demás, la conjugación del título y la fotografía crea una confusión que arrasa con el sentido original del texto: el señor Galíndez, de quien ya se puso sobre aviso al público-espectador que se trata de un torturador, quedará identificado con la imagen de alguien literalmente torturando violentamente a otra persona. De este modo, el cartel tiende a destruir no solamente el efecto de sorpresa que la obra buscaba imponer, sino también la dimensión simbólica de un personaje (Galíndez) que nunca llega a verse en escena. A esto se refiere Pavlovsky en la cita anterior cuando plantea que el eje teórico consistía en que el enemigo era el sistema, no los hombres. Aunque esto luego sea respetado en el film, la sumatoria de datos que proporciona el cartel parece indicar una dirección contraria, que afecta *a priori* los modos de recepción de la propuesta.

Bajo esta transformación inicial, incluso anterior al despegue efectivo de la narración de la película, la versión de Kuhn rompe con aquello que la puesta había buscado plasmar originalmente. En la versión teatral presentada en el Payró, la ambigüedad cobraba protagonismo desde el principio, sobre todo a partir de la opacidad con la que eran caracterizados los personajes principales en primera instancia e incluso por la forma en que se presentaba el espacio en el que se despliegan las acciones. Según el prólogo del texto dramático, había una búsqueda encaminada a desarticular



las expectativas del público alrededor de los elementos de la puesta en escena; como consecuencia de los cambios operados en el espacio (de su revelación) se produciría la mutación en el comportamiento y el descubrimiento del oficio de los protagonistas:

Escenográficamente, la primera imagen que el espectador recibe es “extraña”. Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido. Deliberadamente no se grafica “qué es” ese ambiente. Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso (...) Todo esto, en conjunto, buscando dar la sensación de que “estamos” en un “lugar” que en realidad podría ser “otro” (Pavlovsky, 2005: 154-155).

Luego de una descripción minuciosa del mobiliario utilizado para construir el sótano-habitación reproducido en el escenario (unificados bajo un criterio excluyente: que todos los elementos que lo integran sean objetos reales) autor y director<sup>6</sup> brindan las pautas de la conversión espacial que tiene por objeto modificar un estado de situación: de esa realidad banal inicial, calificada como “extraña” la puesta pasará a exhibir, recobrando el término formulado por Hannah Arendt (1999 [1962]), la “banalidad del mal”:

Hacia el final de la obra se produce la “transformación” escenográfica del escenario. Es cuando Galíndez llama por teléfono anunciando a Beto y Pepe la inminencia del momento donde ejercerán sus *verdaderos* “oficios”. Allí comienza a transformarse el escenario. Aparece la *verdadera* funcionalidad de ese “ámbito” y comenzamos a ver qué “es” (155. Subrayado en el original).

Profundizando la literalidad imperante desde el título y el cartel de la película, la presentación de los personajes en la reescritura de Kuhn asume una clave orientada en la misma dirección. En la puesta teatral, según el deseo de Pavlovsky, el eje rector partía del desconocimiento por parte de los

---

<sup>6</sup> El prólogo del texto, que funciona como una larga didascalia portadora de indicaciones precisas sobre la puesta en escena, está firmado por el autor conjuntamente con Jaime Kogan, el director. La importancia que asume la figura de Kogan dentro del proceso de construcción del texto es reconocida por el propio Pavlovsky en esta introducción, así como en otras declaraciones (por ejemplo, su ensayo publicado en *Crisis, op. cit.*)



espectadores no solamente del oficio que cumplen Beto y Pepe sino que se buscaba derribar la identificación de tipo melodramática que adjudicaría cualidades perversas o patológicas a los torturadores. Según una perspectiva que el autor continuaría luego en su obra posterior, de lo que se trataba era de “humanizar al torturador” dotándolo de rasgos cercanos a cualquier personaje corriente y por tanto, carente de la imagen tipificada del villano. En la película de Kuhn esta posición se cumple solo a medias y para uno de los personajes, el de Beto. En la construcción de Pepe, en cambio, la forma en la que es mostrado inicialmente plantea una discordancia con las ideas del texto original. En ambos casos, Kuhn recurre a la misma estrategia de puesta en escena, imponiendo un “aireado” del texto que busca dar cabida a otros espacios para afrontar la mostración del universo cotidiano de los personajes. Sobre este plano, el director afirmaba en una entrevista:

Creo que lo cinematográfico o lo teatral pasa por otras vertientes. De todas formas, en mi adaptación al cine de *El señor Galíndez* hay un refuerzo de la cosa cotidiana, hay algún personaje, como la mujer de Beto —el personaje de Alterio, que interpreta María Casanova— que no existía en la obra. Hay datos, hay elementos exteriores o circunstancias sobre las vidas de los personajes que pienso que los ilustra y los enriquece.<sup>7</sup>

En otro reportaje con motivo del rodaje de la película, el cineasta confirma esta idea en la que lo cinematográfico se obtiene de manera más acabada en la medida en que se hacen visibles contenidos que en la puesta original permanecían como latentes:

Creo que detrás de su sólida estructura teatral hay una estructura cinematográfica muy aprovechable. Entonces intenté valorizar ese contenido latente. *Los personajes tienen una vida que no se muestra en la obra, pero allí está, detrás de ellos, condicionando su conducta.* En la película esa vida se explicita, aparece, juega un papel importante.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Juan Carlos Frugone “‘El señor Galíndez’, entre Kuhn y Alterio. Dos argentinos notables ya filman en Madrid la pieza de Pavlovsky”, *Clarín*, 10/09/1983

<sup>8</sup> S/F: “Rodolfo Kuhn. Buenos Aires en vuelo rasante”, *Clarín*, 16/12/1983. Las cursivas me pertenecen.



La primera escena en la que aparece Beto asume un tono íntimo y cotidiano. La puesta lo enmarca dentro de una típica salida familiar junto a su esposa e hija, en un clima de felicidad doméstica. Pepe (Joaquín Hinojosa), en cambio, es presentado de manera muy diferente. En la construcción de expectativas formuladas por el prólogo del film de Kuhn, los contrastes entre ambos personajes aparecen magnificados a partir del uso del montaje paralelo que opera como nexo figurativo entre ambas presentaciones. Por oposición a la placidez familiar de Beto, en Pepe quedan trazados desde el principio ciertos rasgos vinculados a la perversión: después de asistir a un partido de fútbol, vemos al personaje ingresando en un cabaret para presenciar un *streep-tease* explícito de una mujer que se desnuda ante su atenta mirada, y la de la cámara –hay que pensar que, en términos de producción, nos encontramos dentro de la España del “destape”, en el que imágenes de esta clase eran moneda corriente-. Luego de esta escena, Pepe se masturbará contra una pared, frente a la fotografía de la bailarina. A lo largo de la película, la relación entre el goce sexual y la tortura como motor de las acciones del personaje tenderá a profundizarse: primero en el relato fantasioso que este cuenta a Beto sobre sus prácticas sadomasoquistas hasta llegar al paroxismo en la secuencia del encuentro con las prostitutas. Todo en el personaje apunta a configurarlo bajo el signo de la perversión. Frente a la imposibilidad de obtener placer sexual, la narración busca susurrar que Pepe utiliza la violencia como mecanismo acrecentador del goce.

En la puesta teatral queda esbozada levemente la relación entre violencia y sexualidad que impregna la conducta de este personaje. Sobre todo esta aparece en el relato que hace a Beto, por aburrimiento, por no tener “trabajo” pendiente, sobre sus prácticas sexuales con Nelly, la mujer con la que convive:

PEPE: Ella viene primero y me hace así (Le da un cachetazo a Beto)

BETO: ¿Qué hacés? ¡Dejame de joder! ¿Sos loco vos?



PEPE: Pará, pará, es para mostrarte. No te pongas nervioso. Ella viene primero con la cosa chiquita y negra acá (Hace la forma de una bombacha sobre su calzoncillo) y acá el coso negro y subido (Hace la forma de un corpiño sobre su pecho) y el coso negro transparente... yo la veo venir y le hago (Se pega un bife en la cara) a ella, ella me lo devuelve a mí, así (se pega) y yo a ella (se pega) y ella a mi (se pega cada vez más fuerte) y yo a ella y ella a mi (se pega con las dos manos ¡zas, zas!) y yo a ella y ella a mi y terminamos cagándonos a cachetazos!

BETO: ¡Pará, Pepe, Pará! ¡Son una manga de reventados ustedes dos! (...)

PEPE: (Reaccionando) ¿Sabés las ganas de laburar que tengo ahora? (Se toca las manos) (172-173).

La película de Kuhn reproduce este diálogo con una única variante que trastoca el sentido de la situación: la mujer a la que refiere Pepe no es aquella con la que convive (en apariencia no vive con ninguna) sino la bailarina desnudista de sus fantasías masturbatorias en el cabaret. Entonces, el relato de una situación aparentemente cotidiana, aunque pueda parecer extraña para algunos –Beto entre ellos, que responde azorado al desborde gestual de su compañero, tratando a Pepe y a su supuesta pareja de “degenerados”-, resulta producto de la imaginación de alguien que, además de no concretar sus relaciones sexuales, las idealiza en términos de violencia explícita.

Si, según el pensamiento del director enunciado en las entrevistas anteriormente citadas, la vida cotidiana de los personajes condiciona su conducta, la exhibición de los “placeres privados” de Pepe, su relación inexistente y, podría pensarse, impotente con las mujeres termina justificando la violencia inherente a su oficio. Mientras la articulación de la extra-escena de Beto proponía, coherentemente con lo que postulaba Pavlovksy, que los torturadores podían hallarse ocultos en cualquier habitante de clase media que ama a su familia y que trabaja para cumplir con sus deberes de esposo y padre, en la visión que tiene la película del otro personaje este sentido de cotidianidad, de *banalidad del mal*, queda derribado por la fuerza que alcanza la perversión como cualidad determinante del comportamiento.



David Foster plantea que en la versión teatral de *El señor Galíndez*, el uso de la palabra deviene elemento fundamental de la puesta en escena. Pero, a diferencia del teatro realista en el que prevalece el efecto comunicativo del lenguaje, en esta obra el discurso funciona dotando de ambigüedad semántica a la realidad, encubriendo la dirección de sus planteos. Según Foster «se maneja el lenguaje para enmascarar la verdad, para poder luego desvelárnosla paulatinamente, y para distraernos del enfoque original sobre lo trivial y grosero. Cuando nos damos cuenta plenamente de la verdad, ésta resulta aún más chocante.» (1980: 104) En la película de Kuhn, los aspectos discursivos permanecen prácticamente inalterados. La literalidad de las imágenes que vehiculizan los enunciados verbales, en cambio, desarticulan toda posibilidad de multiplicación de sentidos. No existe “banalidad del mal” sino que, por contraposición, todo es *vanamente realista* en el film: la violencia ejercida en los minutos iniciales, la caracterización de Pepe como un perverso, el sótano identificado desde su primera exposición como un lugar siniestro. La gradación visual a partir de la cual se produce la *anagnórisis* en la versión original queda obturada por un tratamiento verista que derriba la “extrañeza de lo cotidiano”, es decir, la condición de posibilidad de expresión de lo *siniestro*. Sin necesidad de conocer los intersticios de la trama –algo difícilmente alcanzable para un público como el argentino, sobre todo teniendo en cuenta la mediación de la dictadura y su prohibición a obras como esta- los receptores descubrían anticipadamente las profesiones de Beto y Pepe, nudo gordiano del enigma propuesto por *El señor Galíndez*.

Como táctica compensatoria frente a la literalidad realista de los diversos componentes del relato, el film busca desafiar la acusación de haber trazado un relato testimonial a través de la conversión de otros contenidos en signos opacos. En esta cruzada contra “lo coyuntural”, como planteaba Kuhn, es decir *contra el testimonio directo del pasado*, el relato opta por el descentramiento. Dicha operación se produce fundamentalmente a partir de



la indeterminación del lugar en el que transcurren las acciones. Sobre este punto, el director afirmaba:

Esencialmente, la acción pasa en un país indeterminado. Pienso que la historia de estos dos torturadores adiestrando a un tercero no tiene límites geográficos ni temporales. Creo que es un tema que siempre está latente y también creo que más que sobre la tortura habla sobre el poder. Va mucho más allá de una crítica coyuntural. La vigencia del tema, por suerte o por desgracia, lo universaliza. (...) Estoy convencido de que es un tema que nos atañe a todos.<sup>9</sup>

Los contenidos localistas de la obra original fueron eliminados o bien reconfigurados. Más allá de cierta voluntad de construcción de una alegoría de carácter más general, las razones de este cambio tienen más que ver con otra cuestión: probablemente debido a que se trató de una producción española, distintos elementos se transformaron con vistas a generar unos temas pautados bajo el tamiz de lo universal. La elusión de las coordenadas histórico-geográficas sobre las que se asientan las acciones tiene dos puntos básicos de apoyo: 1) el predominio de la filmación en interiores carentes de referencias precisas; y 2) los diálogos, desplegados de manera tal que se limita el argot porteño –presente de manera insistente en la pieza teatral- convertido en un lenguaje neutro con cierta presencia de giros típicamente hispanos. En cuanto al primero de estos, el “aireado” que intenta combatir el encierro claustrofóbico en el sótano de tortura no brinda ocasión de marcar el lugar donde este se asienta. La película oscila entre este lugar sin coordenadas, al que nadie, salvo Eduardo, llega sin estar encapuchado, al encierro del departamento de la esposa de Beto, o a aquel del cabaret de las fantasías de Pepe. En el segundo procedimiento de indeterminación, la limitación del habla argentina alcanza incluso a las actuaciones de los intérpretes locales -Héctor Alterio y Cecilia Roth-, que utilizan un acento claramente español en sus frases. Además, si el valor de los argentinismos en el texto permitía hacer brotar la denuncia (mediante el

---

<sup>9</sup> Juan Carlos Frugone “‘El señor Galíndez’, entre Kuhn y Alterio...” *op. cit.*



reconocimiento de que el lugar de las acciones no era un espacio imaginario sino que se encontraba demasiado cerca, tan próximo como en esos años estaba cualquier centro de tortura), en la película tiende a perderse de vista la conexión inmediata. La escena violenta perpetrada por el juego sexual con las prostitutas brinda un ejemplo de la cercanía referencial buscada en la propuesta de Pavlovsky: Coca lleva sobre su espalda un tatuaje de Perón, lo que motiva el encono de Pepe y el inicio de la violencia, con su grito “¡Rajá de acá, negra de mierda!” (179). Inmediatamente después, pese al intento de disuasión de Beto y Eduardo, Pepe atará a Coca en la camilla y amenazará con torturarla con la picana que aparece por primera vez en escena. En su pasaje a la pantalla, la imagen de Perón se transforma en la del Che Guevara. El gesto de esta conversión plantea el deseo de Rodolfo Kuhn de universalizar los contenidos de la obra mediante la apelación a una iconografía que, aunque argentina, responde a un saber internacional de fácil anclaje.

Una crítica local se hacía eco de esta búsqueda emprendida en el film, aunque a su vez no podía dejar de reconocer la cercanía testimonial que esta presentaba:

El director eligió, además, quitar la acción de un Buenos Aires concreto, para llevarlo a un lugar indeterminado, en un tiempo sin mayores referencias, quitándolo de un contexto que estaba en la obra.

No obstante y pese a cierta tendencia al ritmo lento en el relato, los argumentos llegan claros y definidos y hace bastante luz sobre ese submundo que fue muy real y que implica actitudes y negaciones que pueden estar latente aún dentro de cada uno de nosotros.<sup>10</sup>

En tanto el film podía “hacer bastante luz” –según indicaba el comentario–, es decir, *testimoniar*, también esto implica una toma de posición ética frente al pasado. Como pudo verse en los distintos aspectos estudiados hasta el momento, la construcción de representaciones sobre la historia reciente está atravesada por un conjunto de intenciones (por lo tanto, también de

---

<sup>10</sup> S/F: “Los crueles títeres de Galíndez llegan con su degradación al cine”, *La Nación*, 18/08/1984.



*tensiones*) sobre los sentidos a ser rescatados y sobre aquellos que obtendrán determinadas significaciones o caracterizaciones. En consecuencia, toda representación cinematográfica –y, asimismo, teatral– que aluda a la historia, necesariamente esta estará pautada por una *política de memoria*. Dosificadas a lo largo de la trama re-elaborada por Rodolfo Kuhn, estas expresiones adoptan una presencia superlativa hacia el final. En un nuevo punto de despegue del texto original, el epílogo funciona a su vez como un anticipo de las corrientes cinematográficas que dominaron la escena en la postdictadura argentina.

### **Epílogo. De la humanización del torturador a su exculpación**

En *La mirada cercana*, Santos Zunzunegui exponía la importancia que conlleva el examen de las instancias de apertura y clausura de los relatos fílmicos, asumidos en tanto lugares de aglutinación de significados o, en palabras del autor, como «una especie de destilado quintaesencial del filme en el que se concentran sus determinaciones fundamentales» (1996: 21). Mencione anteriormente el papel fundamental del prólogo en *Torturador –El señor Galíndez–* en tanto supone, además de la presentación de dos de los personajes centrales, su caracterización en términos dramáticamente opositivos: el primero como un cariñoso padre de familia cuya imagen parece extraída de un álbum de estampas domésticas (Beto) y el restante como un solitario voyeurista y ciertamente perverso (Pepe). Si ya esta introducción suponía una toma de distancia con relación a los postulados éticos de la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky –preocupados por tematizar la humanización del torturador como mecanismo de actualización de la *banalidad del mal*–, el epílogo adhiere un nuevo componente que, más allá de recuperar la consabida humanización busca generar empatía por parte de los espectadores y, por lo tanto, termina por absolver a los represores.

La última secuencia de la película expresa como ninguna anterior esta postura a través de la inclusión de un elemento ausente originalmente



en la trama. En la versión teatral, el desenlace corresponde al discurso de Eduardo, una vez atravesada su *novela de aprendizaje* y la consecuente transformación en un torturador orgánico, distinto y superior a Beto y Pepe, sus maestros. En la película de Kuhn, la última imagen queda situada en la casa de Beto, una vez que todo este periplo ha concluido. El teléfono suena insistentemente. Beto atiende y su mirada de terror se suspende en el horizonte. El recuerdo del relato sobre el suicido del flaco Ahumada, torturador que había dejado de ser funcional al sistema y por eso terminó de esa manera, vuelve a la cabeza de Beto y del espectador, identificado emocionalmente con las vicisitudes del protagonista. La puesta en escena remarca esta toma de conciencia en un movimiento de acercamiento de la cámara y el congelamiento de la imagen del protagonista mirando aterrorizado su porvenir.<sup>11</sup>

La conclusión exculpatoria que agrega el autor de *Los jóvenes viejos* (1962) recuerda a otro final, prácticamente idéntico protagonizado por el mismo actor: el de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Héctor Kohen analiza cómo en el último travelling de la película sobre el rostro desamparado del comandante Zavala (Alterio), Olivera pone «en escena ‘el estremecimiento tardío de la conciencia’ jerarquizándolo por sobre los hechos que nos muestra el film.» Kohen se interroga «¿Qué tenemos entonces?: un oficial ‘sanguinario pero obediente’ –obediencia debida, por cierto-, patriota y lamentablemente equivocado –engañado por extranjeros- que se excede en el cumplimiento de sus funciones, torturado por su conciencia (...) en una suerte de castigo poético para consuelo del espectador» (Ambas citas en 2005: 646).

Rodolfo Kuhn fue un partidario fervoroso de *La Patagonia rebelde*, incluso antes de su estreno en salas comerciales. De hecho él mismo, en

---

<sup>11</sup> Podría leerse este primer plano como una recuperación cinematográfico del tópico del “callejón sin salida” habitual dentro de la dramaturgia argentina de principios de los sesenta. En este sentido, su apelación constituye un nuevo acercamiento (esta vez mediatizado exclusivamente por un trabajo de puesta en escena y no solamente por cuestiones de índole narrativa) a un realismo que, por tanto, toma distancia de los parámetros tradicionales establecidos por la poética absurdist.



calidad de Presidente del jurado del Festival Internacional de Berlín en donde compitió la película, fue responsable de otorgarle el Oso de plata con el que el film fue legitimado internacionalmente. Según relata en un texto posterior «la conmoción que me producía ver los fusilamientos de los obreros patagónicos estaba muy ligada a muchas otras represiones, a las que la Argentina fue tan afecta en los últimos años» (Kuhn, 1984: 70).<sup>12</sup> La reproducción del travelling final del film de Olivera, a la vez que plantea una cita indirecta, quizás inconsciente, de esta película, marca la postura ética del realizador al instalar la “obediencia debida”<sup>13</sup> para el personaje de Beto/Alterio respecto a unos mandatos también extranjeros, sobre todo por la negación a quedar colocados en escena. *Torturador. El señor Galíndez* inaugura, con este testimonio realista sobre el pasado basado en una obra absurdistas de denuncia/anticipación, todo un abanico de cintas realistas de los años ochenta que (re)construyeron imágenes y sonidos sobre la última dictadura militar.

---

<sup>12</sup> Kuhn había bregado en ese momento porque la película de Olivera obtuviera el principal galardón del certamen. Sin embargo se vio obligado a mediar con las posiciones de otros miembros del jurado que no compartían su preferencia. El oso de plata a *La Patagonia rebelde* resultó, según lo que se desprende de sus declaraciones, una solución de compromiso.

<sup>13</sup> La Ley 23.521 (“de Obediencia debida”) fue una normativa impulsada por el gobierno de Raúl Alfonsín en 1987. Esta ley apareció como respuesta a una serie de levantamientos perpetrados por sectores de las Fuerzas Armadas tras el inicio del Juicio a las Juntas militares que gobernaron Argentina entre 1976 y 1983. Su promulgación absolvió de toda responsabilidad sobre la tortura y la desaparición de personas a los militares de bajo rango bajo el argumento de que su accionar se debió al estricto código castrense, el cual les impedía rebelarse o negarse a cometer tales actos frente a sus superiores. Junto con la ley “De punto final” (1986) y el indulto a los altos jefes del régimen sancionado en los años noventa se otorgó impunidad a los responsables de los crímenes de la dictadura. En otros films de la transición democrática, como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) aparece problematizado este tema de la no culpabilidad de los militares de bajo rango. Olivera, el mismo director de *La Patagonia rebelde*, estrenada por la misma época en que se presentó por primera vez en los escenarios la versión teatral de *El señor Galíndez*, justifica y en cierto sentido disculpa el accionar de quienes, según lo que se menciona en los diálogos, solamente cumplían órdenes.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah (1999 [1962]) *Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
- FELD, Claudia y Jessica STITES MOR (Comps.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- FOSTER, David (1980) «Ambigüedad verbal y dramática en El señor Galíndez, de Eduardo Pavlosvky», en *Latin American Theatre Review*, Vol. 13, Nº 3, Summer, pp. 103-110.
- GILMAN, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- KOHEN, Héctor (2005) «La estetización de la protesta. El discurso dramático y/o melodramático oscurece lo político», en Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 636-651.
- KUHN, Rodolfo (1984) «Festivales cinematográficos: Ganar no significa ser el mejor», en Armando Bó. *El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 66-76.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1994) *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia.
- \_\_\_\_ (2005) *Teatro completo II*. Estudio preliminar, entrevista y edición a cargo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol IV, La segunda modernización (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- WILLIAMS, Raymond (1999 [1979]) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996) «Por dónde comenzar (y cómo terminar). John Ford o la imagen como geología», en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, pp. 17-48.



**En primera fila**

**Front row**

**En première file**

***La comedia segunda de los agravios perdonados de  
Gaspar Aguilar. Edición de C. George Peale***

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer  
*Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid*  
[guillermo.gomez@ucm.es](mailto:guillermo.gomez@ucm.es)

PEALE, C. George (ed.), Gaspar Aguilar, *La comedia segunda de los agravios perdonados*, Santa Barbara [California], Publications of eHumanista, 2016. 128 pp. Edición digital.  
[http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/publications/monographs/ehum.losagraviosperdonados.peale2.ndf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/ehum.losagraviosperdonados.peale2.ndf)

A pesar de que estemos en el año en que se cumplen cuatrocientos años de la muerte de Cervantes, inundados por múltiples celebraciones (también teatrales) hechas en loor del autor del *Quijote*, los estudiosos del teatro hispánico del Siglo de Oro no se olvidan del rico patrimonio bibliográfico y dramático que tenemos la fortuna de poseer. En los últimos años los investigadores de la literatura áurea hemos visto germinar numerosos proyectos dedicados a la edición de las obras completas de dramaturgos de la talla de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Mira de Amescua o Juan Ruiz de Alarcón que siguen dando sus frutos. A todos ello es necesario añadir un nombre más, el de Luis Vélez de Guevara, a quien le han venido dedicado todos sus esfuerzos William R. Manson y C. George Peale desde 1962. A ellos se debe el rescate de medio centenar de comedias de Vélez de Guevara mucho antes de que el mundo universitario se volcase definitivamente en la edición de los cientos de comedias barrocas que ya han sido recuperadas.

En esta ocasión, sin embargo, el fino olfato crítico del C. George Peale (ya profesor emérito de la California State University) le ha llevado a desviarse –solo momentáneamente– de quien ha sido su escritor de cabecera durante las últimas de cuatro o cinco décadas para prestar atención a una de las numerosas comedias atribuidas falsamente a la pluma del poeta ecijano. Formando un meandro del caudaloso río veleciano, ve la luz ahora *La comedia segunda de los agravios perdonados*, publicada por primera vez sin respetar la tradicional consideración de que Vélez fue su autor, que se arrastra desde que apareciese recogida en el catálogo de teatro de La Barrera. No cabe duda de que las atribuciones al padre de *El diablo Cojuelo*, que no recopiló para su impresión las comedias que había escrito, son más frecuentes (y más espinosas a la hora de desentrañar las falsedades) que en los casos de Lope de Vega, siempre tan beligerante frente a las ediciones ilegales, o de Calderón de la Barca, protegido –textualmente hablando– por Juan de Vera Tassis. Fruto de ello ha sido que la comedia que ahora se vuelve a imprimir haya sido «atribuida hasta ahora a Luis Vélez de Guevara, pero probablemente salida de la pluma del valenciano, Gaspar Aguilar» (1).

La importancia del hallazgo (aunque aún necesite ser refrendado por otros estudios sobre la obra) y la relevancia de la nueva edición son, pues, innegables. En primer lugar, porque vuelve a poner de relieve la facilidad con que se han atribuido los textos a los nombres más conocidos de entre nuestros dramaturgos barrocos en tiempos pasados. En este sentido, a pesar de que en los últimos años han conocido un especial relieve las dramaturgias áureas menos frecuentadas, todavía tenemos una deuda pendiente con poetas como los que configuraron el grupo valenciano, cuyas obras son –quizá– las más desconocidas entre los aficionados al Siglo de Oro. Las comedias de los más laureados poetas de la insigne y coronada ciudad de Valencia (tal y como se anunciaban en los volúmenes impresos por la familia Mey o por Sebastián de Cormellas), capitaneados por Francisco Agustín de Tárrega o el propio Aguilar, configuraron una escritura teatral en los últimos años del siglo XVI muy apreciada por sus



contemporáneos. Sin embargo, sus obras necesitan todavía hoy de una recuperación crítica. De hecho, a pesar de que existen varios estudios dedicados en exclusiva a su producción (empezando por los dos volúmenes sobre su *Teatro y prácticas escénicas* dirigidos hace más de treinta años por Joan Oleza), apenas contamos con ediciones de sus textos fuera de las recientes incorporaciones del TC/12 al proyecto Canon 60, donde se han editado *El prado de Valencia* de Tárrega y *El mercader amante* de Aguilar. Siquiera por ello, ya ha merecido la pena que la nueva edición de *La comedia segunda de los agravios perdonados* haya visto la luz.

Sin embargo, los valores positivos que encierra la nueva aportación de Peale a la crítica áurea van más allá. La edición ha visto la luz en un contexto inmejorable, el de la colección de monografías de la revista *eHumanista*, una de las iniciativas pioneras en la difusión digital de textos y estudios dentro del mundo del Hispanismo. Quizá se le pueda echar en cara a la edición que no aproveche la ocasión para explorar las oportunidades que ofrece el medio digital, sobre todo cuando algunos grupos de investigación ya han comenzado a experimentar con la marcación de textos usando esquemas de metadatos como TEI-XML. Con todo, la combinación de una edición tan sólida filológicamente como esta con su difusión por medios digitales es ciertamente afortunada. La labor de la revista *eHumanista*, fundada en 1999, se ha completado casi desde el principio de su andadura con varias series editoriales dedicadas a temas de gran interés para los estudiosos de la literatura moderna, como el teatro barroco o la denominada «Leyenda Negra» española. El reconocimiento que se han ganado sus publicaciones entre los estudiosos es bien merecido. Por ello, la presencia en este contexto de la que se puede considerar como la reivindicación de uno de los dramaturgos peor conocidos de nuestro Siglo de Oro ha de contarse entre los aspectos más positivos de la nueva iniciativa: no solo se da a conocer la obra, sino que además se hace contando con la ayuda de internet para potenciar su alcance.



Desde un punto de vista científico, es de justicia resaltar también la claridad de los argumentos aducidos en la «Introducción» para justificar la nueva atribución de la obra. Se plantean, al respecto, algunas cuestiones temáticas que le permiten a Peale descartar por completo la posibilidad de que la obra fuese escrita por Vélez. Así, por ejemplo, se detiene en el posible subtexto político, similar al que se encuentra en *La expulsión de los moros por el rey don Felipe III* de Aguilar, o en las agresiones a las mujeres que se pueden encontrar en la obra. En palabras de Peale, con esas breves pinceladas (que promete completar con futuros estudios): «trata de poner el texto de La comedia segunda de Los agravios perdonados a la disposición del público y de realizar una reivindicación historiográfica iluminando el corpus de dos dramaturgos auriseculares: Luis Vélez y Gaspar Aguilar» (7). A continuación, se centra de lleno en cuestiones puramente de estilo y versificación que han demostrado ser, a fin de cuentas, las más concluyentes en cualquier estudio de atribución. En estas páginas se deshace el equívoco que ha provocado, a la hora de adjudicar el texto, la décima copiada al final del manuscrito editado. En ella se asegura –a propósito de la primera parte de la comedia, según colige Peale– que «Luis Vélez, hombre eminente, / aquí está canonizado, / que su comedia le ha dado / razón para ser valiente [...]» (38).

El ejemplo anterior es significativo de la minuciosidad con que se ha abordado la edición del manuscrito MS/15067 de la Biblioteca Nacional de España, el único testimonio en que se conserva la comedia. Con un trabajo encomiable, se ha conseguido desentrañar una buena parte de los enigmas que encierra el texto: tanto las omisiones y alteraciones del texto como las peculiaridades léxicas y lingüísticas de la obra quedan bien reflejadas, tanto en la anotación como en la introducción y en el índice final de voces comentadas. Todo este trabajo es el que le permite a Peale, en última instancia, asegurar que el estilo de la comedia dista mucho de ser el de Luis Vélez de Guevara. Todo lo expuesto en el estudio inicial, de hecho, permite ver con nuevos ojos el texto, pues incluso se restituye su valor a la décima



en que se encomia el valor del poeta ecijano, que «consta en *MS* como una apostilla final, pero tiene los visos de funcionar como una loa» (8). El recurso, desde este punto de vista, le permite vincular una vez más el texto con la dramaturgia de Aguilar, quien escribe de manera habitual loas para sus comedias, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Vélez de Guevara.

Del mismo modo, en el estudio estilístico de la obra se aducen otras cuestiones compositivas que determinan con más fiabilidad la atribución a Aguilar. Destacan entre ellas la vaga situación dramática y la imprecisión del lugar en la escena inicial, la duplicación onomástica en el *dramatis personae* o las aperturas estruendosas y, sobre todo, el particular esquema de versificación de la obra. Peale ha tenido el buen tino de poner el foco en un tema incontrovertible: la versificación. El consonantismo, la autorrima y, más que nada, el uso casi exclusivo de la quintilla (hasta en un 95% de la obra) le permiten asegurar que: «en el contexto de la praxis valenciana, que valoraba el verso octosílabo, y en particular la quintilla y la redondilla, se hace evidente que la versificación de Aguilar refleja su entorno estético» (17). Aunque no contamos con todavía con un estudio comprensivo de la versificación de Vélez de Guevara, como el propio Peale concede poco más adelante, la ausencia de la quintilla en casi toda la producción del ecijano permite, en fin, descartar por completo su autoría y rescatar la obra para la pluma del poeta valenciano.

Se podría argüir todavía –quizá con razón– que la hipótesis de la nueva autoría todavía debe ser ratificada. Sin embargo, estamos seguros de que en los próximos meses veremos aparecer más estudios que vendrán a darle la razón a Peale en los aspectos que aquí no están más que esbozados. En cualquier caso, el trabajo que ahora se nos ofrece es digno de alabanza y la restitución de un texto como *La comedia segunda de los agravios perdonados* al corpus de piezas escritas en Valencia a comienzos del siglo XVII debe ser motivo de alegría. Las principales razones para ello, en resumen, pueden concretarse en dos: en primer lugar, nos permite conocer un poco mejor el vasto patrimonio teatral de nuestra Edad de Oro, en



general, y uno de sus textos más olvidados, en particular; en segundo lugar, nos ofrece una muestra más de los buenos resultados que cabe esperar de la conjunción de una metodología filológica con las herramientas digitales. Por todo ello, lo hispanistas podemos celebrar el trabajo de C. George Peale, ya que nadie mejor que él podría haber enmendado una de las numerosas falsas atribuciones que ha recibido la pluma de Luis Vélez de Guevara.



**II Congreso de la AITS21  
(Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI)  
en Strasbourg, del 15 al 18 de marzo de 2016**

Isabelle Reck  
*Université de Strasbourg*  
[Isabelle.reck@wanadoo.fr](mailto:Isabelle.reck@wanadoo.fr)



<http://theatre-plateau.unistra.fr/asociacion-internacional-de-teatro-siglo-21/los-congresos-de-la-aits21/ii-congreso-de-strasbourg-2016/>

Para sellar la creación de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI (AITS21), que se había ido planeando con ocasión de un primer congreso en Vigo, en noviembre de 2013, se ha organizado del 15 al 18 de marzo de 2016, en la universidad de Strasbourg, un segundo congreso sobre nuevas tendencias del teatro actual que ha concluido con el lanzamiento ya oficial de la asociación y la elección de una junta directiva internacional que reúne a investigadores de las universidades de Lausanne, Münster, Strasbourg, Roma, Valencia, Vigo, Madrid (Carlos III, UNED y RESAD), quedando elegido presidente José Romera Castillo (UNED).



Se dedicó el 16 de marzo un momento emotivo con varios homenajes (de Eduardo Pérez Rasilla y Nel Diago) a la memoria de Josep Lluís Sirera, fallecido pocos meses antes del congreso al que iba a participar como uno de los máximos artífices de la creación de la AITS21.

El congreso se organizó en los distintos edificios de la Universidad de Strasbourg, desde los más modernos y recientes como la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme d'Alsace, hasta los más cargados de historia, como el Palacio Universitario, obra realizada en el periodo en que la ciudad fue alemana, en los años 1870, cuando el Kaiser Guillermo quiso hacer de Strasbourg la sede de una de las universidades más prestigiosas de la Alemania de entonces.

El congreso, organizado por cuatro investigadoras de tres universidades, Mónica Molanes (Universidade de Vigo), Critina Oñoro (Universidad Complutense, Madrid) y Carole Egger e Isabelle Reck del grupo de investigación Culture et Histoire dans l'Espace Roman-C.H.E.R. (Universidad de Strasbourg), reunió en Strasbourg a más de sesenta congresistas, investigadores y creadores, procedentes de España, Alemania, Suiza, Francia, Italia, Inglaterra, Holanda, Bélgica, México, Perú, Chile, Venezuela, Brasil, Estados Unidos, para intercambiar propuestas y reflexiones sobre las últimas tendencias en las culturas y prácticas teatrales hispánicas e iberoamericanas.



Se abrió cada una de las cuatro jornadas con ponencias plenarias a cargo de Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (UNED), Eduardo Pérez Rasilla (Carlos III, Madrid), Nel Diago (Universitat de Valencia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona) y David Ferré, editor francés de textos teatrales hispánicos, creador y director de ActualitésEditions.



Contó el congreso con la presencia de artistas y autores como el mexicano Hugo Salcedo, los españoles Olga Mesa y Francisco de Infante, Pati Domenech y María Vidal, Luis Araújo, Juana Escabias, Bárbara Díaz, Antonio César Morón y Juan José Villanueva (Red Rom Lab).





Se debatió sobre formatos híbridos, sobre cruces de fronteras genéricas, porosidades, liminalidades, influencia de Nuevas Tecnologías, intermedialidades, escrituras dramáticas transmediales y, más generalmente, sobre el impacto que tienen todos estos nuevos lenguajes en la articulación de nuevas estéticas.

Los artistas Olga Mesa, coreógrafa (Compañía Olga Mesa/Hors Champ/Fuera de Campo, creada en Strasbourg en 2005, [www.olgamesa.eu](http://www.olgamesa.eu)), y Francisco Ruiz de Infante (instalaciones audiovisuales performativas), expusieron, en una conferencia performativa, algunos de sus espectáculos y proyectos comunes en que han fusionado sus modalidades artísticas.

Se examinaron las propuestas dramáticas cuánticas, fractales, fragmentadas, metateatrales, filosóficas de autores que han abierto vías y han creado escuela como José Sanchis Sinisterra y Juan Mayorga. La compañía EnArgoS Théâtre-Expressivité Arts Scéniques de Strasbourg nos ofreció una lectura de algunos de los textos de *Teatro para minutos* de Juan Mayorga, a cargo de Benoit Laudenbach y Jacques Lombard. Y el dramaturgo y autor Luis Araújo propuso una espléndida reflexión sobre la cuestión del personaje.





En varias mesas se examinaron las nuevas orientaciones y formas del «teatro político» y del «teatro de la identidad», así como algunas de las temáticas más recurrentes en este teatro hispánico más reciente, como las cuestiones de la memoria histórica (España, Chile, Argentina), de la crisis, de la violencia de género, de la identidad.

Se dedicaron varios espacios a la cuestión de «la crisis». ¿Cuál ha sido el impacto de la crisis (del 2001 en Argentina, del 2008 en España) en la aparición de nuevas formas y maneras de hacer teatro, de nuevos espacios y formatos, modalidades y estéticas?



Se reflexionó sobre la emergencia de Nuevos Formatos y espacios teatrales. Pati Domenech y María Vidal de la Compañía Abrego Teatro ([www.abregoteatro.es](http://www.abregoteatro.es)) estuvieron con nosotros para presentarnos la Teatrería, nuevo espacio teatral internacional y formato original en un contexto particular, un pueblo de la provincia de Santander. Asistimos el día 16 a uno de sus espectáculos: *La novia del viento*.





Juana Escabias nos ofreció el viernes 18 de marzo una lectura de uno de sus textos, *Un crimen imperfecto* (una de las obras cortas de *Cuatro obras políticamente yncorrectas* (ediciones teatrales, Esperpento).

Las jornadas de trabajo se amenizaron con un concierto de Tango a cargo del grupo estrasburgués, Tangueras, con Lorena Zarranz, Eugenia Bompadre, Annabelle Galland y Sylvie Bussière.

Se organizaron las jornadas en varias mesas temáticas en torno a la labor creadora de artistas, autores, directores, compañías, dramaturgos como: Lola Blasco, Vanesa Sotelo, Diana I Luque, Lucía Vilanova, Diana de Paco, Irma Correa, Pilar Campos Gallego, Blanca Doménech, Juana Escabias, Laila Ripoll, Isabel Vázquez, Esther Bellever, Teresa Nieto, Helena Pimenta, Angélica Liddell, José Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Luis Araújo, Marc Artigau, Alberto Conejero, Rodrigo García, Jordi Galcerán, José Manuel Corredoira; Miguel del Arco, Andrés Lima y Alfredo Sanzol y sus experimentos de « teatro de la ciudad »; Quique y Yeray Bazo; la compañía Traspasos Kultur; Matarile; El canto de la cabra; la Agrupación Señor Serrano de Álex Serrano y Pau Palacios; Pablo Gisbert y Tanya Beyeler y su el proyecto artístico El Conde de Tor; La compañía L'Alakran de Óscar Gómez Mata; la Compañía Chévere; la compañía Os monicreques de Kukas; Calixto Bieito; Rubén Ruibal; Quico Cadaval; el teatro de El conde de Torrefiel; Mariano Pensotti, Lola Arias y el fenómeno Teatro x la Identidad; Federico León; Circuito Cultural Barrajas (teatro comunitario argentino); el teatro de Copi; el teatro argentino-israelí de Jacobo Kaufmann; Andrés Recio y «Teatro público» (Chile); Ramón Griffiero; Lechedevirgen Trimegisto, seudónimo del mexicano Felipe Osornio.



Y también sobre el *off* de Bilbao, el teatro vasco en internet, el teatro de marionetas en Galicia y la ópera o también el teatro *queer* en México.



Más información: [Programa del congreso](#)



**Congreso Teatro musical español del s. XVIII  
(teatro breve). Géneros y nuevas perspectivas**

Cristina Roldán Fidalgo  
Universidad Autónoma de Madrid  
[cris.roldanfidalgo@gmail.com](mailto:cris.roldanfidalgo@gmail.com)

Sin duda ha sido el siglo XVIII uno de los periodos más olvidados en la historia del teatro español, ensombrecido por el Siglo de Oro y la desaparición de sus grandes figuras. Este vacío documental no hace sino incrementarse al hablar del teatro breve, que viene a ser —en palabras de Alberto Romero Ferrer— «La Cenicienta del teatro español, en un doble sentido: a veces marginal, poco considerado académicamente, pero que, como en el cuento, si nos acercamos a él, veremos a una gran princesa». Y es precisamente a los géneros breves del teatro musical español del siglo XVIII a los que se ha dedicado por entero el presente congreso, que no sólo ha sentado precedentes por abordar una temática infrecuente, sino también por lo peculiar del espacio destinado a su realización: la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, institución dedicada a la formación teatral práctica que, hasta la fecha, no solía dar cabida a eventos de difusión científica.

En efecto, si por algo se ha singularizado es por lograr traspasar fronteras: por un lado, la colaboración entre docentes de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Real Escuela Superior de Arte Dramático ha permitido aunar teoría y práctica con la puesta en escena de algunos de los géneros abordados en las ponencias y comunicaciones; y, por otro, la participación de investigadores procedentes tanto de la filología como de la musicología, ha posibilitado una visión más completa del hecho dramático de lo que suele ser común en congresos de este tipo, a menudo planteados exclusivamente desde el ámbito filológico. Al respecto procede apuntar que

el congreso forma parte de los resultados del Proyecto de investigación «Hibridación cultural y transculturación en el teatro musical español de los reinados de Carlos III y Carlos IV (1759-1808)», que reúne a investigadores a la UAM, la propia RESAD, o el Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila».

La inauguración del congreso corrió a cargo de sus respectivos directores: Fernando Doménech (RESAD), gran dieciochista que ha dedicado buena parte de su carrera al estudio del teatro español del periodo, y Germán Labrador (UAM), musicólogo entre cuyos intereses académicos ocupa un lugar destacado el teatro musical, acompañados por Rafael Núñez, director de la RESAD. En la conferencia de apertura se estableció el marco de investigación, fijando como objetivos la reflexión, el debate, así como la puesta en valor (y en escena) de los principales géneros breves del teatro musical español del siglo XVIII.

Alberto Romero Ferrer protagonizó la ponencia inaugural, titulada «Música y baile popular en el teatro del siglo XVIII: *Farinelli low cost*». Reflexionó sobre los cambios que operan en la España del siglo XVIII, con la renovación de los teatros y la instauración de una nueva política cultural auspiciada por la llegada a nuestro país de Carlo Broschi (más conocido como Farinelli). Todo ello propiciará el surgimiento del concepto de espectáculo tal y como lo conocemos hoy, en el que la escenografía y la música adquieren una importancia equiparable a la del libreto. Asimismo, presentó la genealogía de los principales géneros de teatro breve, desde el Barroco hasta la centuria dieciochesca, prestando especial atención a la incorporación de la música.

La primera sesión prosiguió con las ponencias de Fernando Doménech (RESAD), Marisa García Abrines (investigadora independiente), y Cristina Roldán Fidalgo (UAM). Doménech profundizó en el paso del entremés del siglo XVII al sainete dieciochesco, estudiando las similitudes y diferencias entre estos dos géneros y, a su vez, analizando cómo ambos presentan características que van a estar presentes en el resto de géneros de



teatro breve. Por su parte, Marisa García Abrines realizó una revisión de las características distintivas de la mojiganga. Cerrando la sesión, Cristina Roldán dedicó su ponencia a la folla, modalidad de espectáculo prácticamente desconocida, que podía constituir toda la fiesta teatral o, por el contrario, adoptar el molde de un sainete o tonadilla.

Esa misma tarde pudieron verse representados tres ejemplos de los géneros estudiados durante la mañana: la *Mojiganga de los hombres, muxeres, y las dueñas y los matachines* de Fray Francisco Cisneros (1718); el *Entremés de la Guitarra* de Antonio de Zamora; y el *Sainete nuevo La pequeña folla* de Sebastián Vázquez (1775). Las puestas en escena fueron coordinadas por Ana Contreras y Alicia Blas, profesoras —respectivamente— de dirección y espacio escénico en la RESAD. Para su realización se contó con alumnos de la escuela de las especialidades de dirección de escena, interpretación y escenografía, así como con cinco jóvenes con discapacidad intelectual gracias a la entidad Plena Inclusión Madrid. Tras las representaciones tuvo lugar un coloquio entre los responsables de las representaciones y el público.

La segunda jornada dio comienzo con la intervención de Germán Labrador (UAM), centrada en «La pantomima musical, género y recurso teatral». Labrador rastreó la existencia de la pantomima desde el siglo XVII, en forma de danzas de matachines o danzas de artificio en las que se representa únicamente a través del gesto y la música. Del mismo modo, dio cuenta de la existencia en la centuria dieciochesca de una tradición teatral mímica, pero también acrobática, donde la música ocupó un papel destacado acompañando al gesto. Intervino a continuación José Ignacio Sanjuán, docente del Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila», con su ponencia «El baile dramático en la tradición teatral del siglo XVIII». En ella analizó el corpus de bailes dramáticos presentes en uno de los volúmenes del *Libro de bailes de la Sra. María Hidalgo*, manuscrito sumamente interesante por cuanto está formado por muchos de los bailes que representara la compañía de María Hidalgo, autora de comedias.



Por último, la profesora del dirección escénica de la RESAD, Ana Contreras, intervino con su trabajo «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII». Aunque la comedia de magia no es un género de teatro breve, pertenece a lo que se ha conocido como «teatro espectacular», cuyas complejas escenografías sí han tenido su parangón en el género breve. Contreras habló de las etapas de este tipo de comedia y la función de la música en la misma.

La segunda sesión, correspondiente al día 18 tuvo como ponentes a Susana Antón (UBA) y a Adela Presas (UAM). La exposición de Antón, titulada «Entre dos siglos: la música en el entremés», versó sobre la aparición de la música en el citado género, y pretendió arrojar luz acerca de la difícil delimitación entre «entremés», «sainete», «baile» y «bailete». Por su parte, Presas dio constancia de la presencia en la cartelera madrileña de las operetas francesas en torno al año 1800. Realizó un repaso al repertorio, e hizo alusión asimismo a la confusión entre los términos «opereta», «tonadilla», y «pieza de música».

La mañana finalizó con una mesa de comunicaciones con la intervención de Beate Möller, de la Universidad de Kassel, que analizó la diversidad cultural regional en el sainete *Las provincias españolas unidas por el placer* de Ramón de la Cruz y Marisa Luceño, de la UAM, cuyo objeto de estudio fue la tonadilla *Sargento Briñoli, Soldado y Criada* (1778) de Jacinto Valledor.

Como sucediera en la jornada anterior, la tarde estuvo destinada a una puesta en escena. En esta ocasión, fue el turno del baile del fin de fiesta *Disparates concertados dicen bien en todo tiempo* de Marcos de Castro (1735), al que hiciera mención Germán Labrador en su ponencia. Estuvo coordinado por Eva Lara, profesora de danza aplicada al arte dramático en la RESAD, y la coreografía fue realizada por la citada profesora y Sergio Leal, docente de acrobacia. Después de la representación, tuvo lugar el correspondiente coloquio con los responsables del baile.



La tercera jornada comenzó con la intervención de Virginia Gutiérrez (RESAD), titulada «Características y funciones del texto musical en el melólogo dieciochesco». En la misma se realizó un recorrido por la historia del género, profundizando en sus características distintivas, y finalmente, se estudió como ejemplo *El poeta escribiendo un monólogo* con música de Blas de Laserna. A continuación fue el turno de Luis Antonio González Marín (CSIC), con su ponencia «José de Nebra (1702-1768) y el teatro breve». González Marín presentó un «estado de la cuestión provisional», destacando la escasez de fuentes documentales que han llegado hasta nuestros días de la producción del compositor zaragozano. Por un cambio de última hora en el programa, tuvo lugar a continuación la comunicación de Aurèlia Pessarrodona (UAB) y M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo (URJC): «El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto». En este trabajo ambas investigadoras analizaron la presencia de los fandangos en la tonadilla.

Posteriormente, tuvo lugar una mesa redonda integrada por especialistas de diferentes áreas de conocimiento, como Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), Fernando Doménech (RESAD), Germán Labrador (UAM) y Víctor Pliego (RCSMM), bajo el título «Hacia una revisión de la participación musical en el teatro breve». Barrientos reflexionó sobre la importancia de los *performance studies* en el estudio del teatro: generalmente, los investigadores se acercan al hecho dramático desde la perspectiva del género, cuando se debería hacer desde la representación; de este modo, se proporcionaría una visión mucho más ajustada del sentido o significado de la obra teatral. Por su parte, Víctor Pliego recalcó la necesidad del trabajo transdisciplinar entre distintos centros de creación e investigación, con el fin de aunar la música, la danza y el teatro. Finalmente, Labrador quiso subrayar las aportaciones de este congreso como ejemplo de una perspectiva multidisciplinar y reflexionó sobre el difícil encaje de los géneros breves en el canon literario y musical.



La última sesión de comunicaciones contó con la participación de Felipe López Pérez (UAM) y José Prieto Marugán (crítico musical). López analizó los recursos del lenguaje musical utilizado por el compositor Blas de Laserna. Con este fin, tomó como ejemplos tres tonadillas: *El mundo al revés*, *La España antigua* y *Las tonadillas interrumpidas*. Por su parte, Prieto Marugán documentó la presencia de la canción popular «Mambrú se fue a la guerra», no sólo en algunas tonadillas y zarzuelas dieciochescas, sino también en la obra de compositores posteriores, como Bizet o Beethoven.

La última obra representada en el congreso fue *La desdicha de las tonadillas* de Pablo Esteve (1782) que contó con la participación de algunos alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y de los cantantes Azucena del Castillo y Víctor Trueba, bajo la dirección de Juanjo Granda (RESAD). Tras el coloquio, se procedió a la clausura del congreso.

De la buena acogida que tuvo este encuentro da cuenta el éxito de asistencia durante los tres días en los que se desarrolló (del 17 al 19 de noviembre); tanto fue así, que en algunas de las representaciones teatrales hubo que realizar dos pases para dar cabida a todos los espectadores. Al respecto cabe mencionar que se tiene previsto la difusión de las mismas en formato digital.

Quedamos a la espera de la publicación de las actas, con la convicción de que este valioso conjunto de estudios ha de constituir una referencia ineludible para la investigación sobre el teatro musical español del siglo XVIII.



**Entre bastidores**

**In the Backstage**

**Dans les coulisses**

## Entrevista a Pascale de Clauzade, presidenta de la asociación francesa *Langues en Scène*

Mathias Ledroit  
*Universidad Paris-Sorbonne Paris IV*  
[mathias\\_ledroit@yahoo.fr](mailto:mathias_ledroit@yahoo.fr)



© *Langues en scène*

*Langues en Scène* (<http://www.langues-en-scene.com/>) es una asociación francesa fundada por Pascale de Clauzade en 2010. Colabora con el Ministère de l'Éducation français y ofrece a los alumnos franceses mejorar su nivel en lenguas extranjeras a través de actividades teatrales en centros educativos de primaria y secundaria, así como en centros universitarios. El objetivo de la asociación consiste en permitir a los alumnos expresarse con fluidez. Al mismo tiempo, propone a los docentes unas estrategias didácticas innovadoras en un contexto de reflexión cada vez más global acerca de los métodos de aprendizaje.

### ¿Cómo y cuándo se le ocurrió fundar la asociación *Langues en scène*?

Hace ocho años, tuve ganas de montar un proyecto y de llevarlo a cabo: pero ¿qué tipo de proyecto? Fue entonces cuando hice un balance de lo que me gustaba y de lo que me animaba: el teatro y las lenguas. Cuando era adolescente, practicaba el teatro y de adulta, viví varios años en el extranjero. Estoy convencida de que la cultura empieza con la lengua. Para comunicarse bien e integrarse en un país, es imprescindible hacer esfuerzos para hablar la lengua. A raíz de eso, pensé: los franceses somos muy malos en lenguas extranjeras. En clase, los alumnos suelen aburrirse y, más aún, no hablan casi nunca. Las clases son muy teóricas y carecen de práctica. Dedicamos más atención a la lengua escrita y despreciamos por completo la oralidad. Por el contrario, en Alemania, por ejemplo, o en los países nórdicos, muchos de los programas televisivos están en versión original, con subtítulos, y en clase, los alumnos trabajan en grupos y los profesores recurren mucho a los juegos. De modo que al terminar el instituto, la gran mayoría de los alumnos tiene un buen dominio del inglés, lo que no pasa en Francia.

Aprender una lengua exclusivamente a través de la palabra escrita frustra cualquier espontaneidad. Nos centramos demasiado en la exactitud del enunciado y en la precisión gramatical. El alumno no aprende realmente a expresarse. Dicho de otra manera, no aprende a «hablar» la lengua. En Francia, seguimos encerrados en la esfera de lo escrito.

Los pedagogos y los ministros de Educación llevan quince años pensando en cómo mejorar la enseñanza de las lenguas. Hoy día, es obligatorio desde primaria. Sin embargo, los maestros de primaria se ven obligados a enseñar lenguas que no dominan lo suficiente. Otros buscan herramientas pedagógicas más atractivas y vivas y por eso se me ocurrió crear la asociación. El teatro me pareció ser un medio estupendo para liberar la palabra, para tomar confianza y revelarse. Quise que todos los alumnos franceses pudieran beneficiarse de este método. Puede parecer algo ambicioso y pretencioso, pero ¿por qué no?

El año que empezamos, en 2010, quisimos experimentar el método en una



escuela primaria de Bayonne. El director del centro estaba convencido de que nuestra propuesta sería bien acogida por los docentes. Sin embargo, la reacción del profesorado fue más que sorprendente. De los quince profesores que contaba el centro, solo uno aceptó participar en el proyecto. Los demás nos dijeron que querían seguir con las grabaciones que tenían y que no querían ir más allá, argumentando que no hablaban español y que no querían ponerse en una situación incómoda.

El teatro me parece una buena alternativa a los métodos utilizados en el sistema educativo, porque recrea las condiciones de una inmersión total: en clase, el actor solo habla español con los alumnos. Al principio, estos escuchan mucho, porque necesitan un tiempo de adaptación, pero muy rápidamente, empiezan a expresarse, y ser más espontáneos y a actuar en español.

### **¿Cómo ha evolucionado la asociación desde su creación en 2010? ¿Y cómo va a evolucionar en el porvenir?**

Recibimos la acreditación del *Ministère de l'Éducation Nationale* en 2012, tan solo un año después de nuestra primera experiencia en escuelas de primaria. Tuvimos una entrevista con los inspectores del Ministerio de Educación en París y Burdeos en octubre de 2010, lo que nos permitió experimentar nuestro dispositivo en nueve escuelas en 2011: cinco en París y cuatro más en el suroeste de Francia (Pyrénées Atlantiques). Las representaciones de final de curso ante un público de profesores, alumnos y padres fueron un éxito tremendo, lo que nos valió la acreditación del ministerio al año siguiente. Desde entonces, la asociación está referenciada en la web del ministerio de educación.

Inicialmente, pensábamos que nuestro dispositivo solo interesaría a los maestros de primaria, pero muy rápidamente no solicitaron también institutos de secundaria y hasta centros universitarios. Así, por ejemplo, este año, hemos empezado nuestras primeras formaciones con los estudiantes del máster para



la formación del profesorado de la *ESPE*<sup>1</sup> de Épinal.

El profesor de la *ESPE* diagnosticó que «al menos a un 50% de los futuros docentes de primaria les preocupa la idea de impartir clases de inglés a sus alumnos». Consideran que no tienen las competencias necesarias para ello y que la mayoría tiene unas ideas equivocadas a propósito de la enseñanza de las lenguas. Siguen reproduciendo los mismos esquemas y aplican los métodos que aprendieron en la escuela: primacía de lo escrito, tarjetas de aprendizaje y juegos. El objetivo de la formación consiste en que los estudiantes, es decir los futuros docentes, aprendan a librarse de esos métodos y de esos modelos para expresarse con fluidez en inglés y para adquirir técnicas de aprendizaje: ejercicios teatrales, expresiones, gestos, posición de la voz, etc. Previamente, los estudiantes –unos 12 alumnos– se concentran en textos auténticos. Por grupos de cuatro, leen y aprenden una historia en inglés, como por ejemplo *The Enormous Tulip*, *The Gingerbreadman*, *Mot At The Zoo*, *Snow White And The Seven Dwarfs*. Luego todos juntos elaboran la puesta en escena de la historia.

Por la mañana, la actriz desempeña el papel de «profesor», proponiendo a los futuros docentes toda una serie de juegos (acerca del tema, de los personajes, del léxico, etc.) y enseñándoles posibles puestas en escena según la edad y las competencias lingüísticas del alumnado y según criterios prácticos también como, por ejemplo, el espacio del aula o el tiempo impartido para cada sesión. Son juegos que se pueden aplicar a otros temas, u otros textos o personajes. Adaptó unos textos para trabajar con los estudiantes sobre el «*chorus effect*», animando a los estudiantes a crear efectos de sala, ruidos de animales, exclamaciones, repetición de frases, palabras claves, canciones, etc.

**El nombre de la asociación sugiere una verdadera declaración de intenciones: practicar y aprender idiomas en el escenario. ¿Por qué el teatro? ¿Tiene alguna relación específica con el teatro?**

---

<sup>1</sup> *ESPE*: École Supérieure du Professorat et de l'Éducation. Equivalente del Máster de Formación del Profesorado de secundaria.



Hice mucho teatro de joven, lo que me permitió superar mi timidez. Subir a un escenario y actuar ante un público me libera mucho y al final acabo olvidando que el público está ahí. Además, es un trabajo de equipo. Cada uno tiene que respetar al otro y escucharlo. No nos juzgamos los unos a los otros, sino que nos ayudamos. Recuerdo que, al principio, no me atrevía a hablar en público. Me quedaba en un rincón, paralizada, y quería desaparecer. Los demás, a quienes no conocía de nada, vinieron a buscarme con mucha empatía. Y muy rápidamente, me sentí en confianza.

También fui alumna del Cours Simon<sup>2</sup>, en París, cuando tenía unos diez o doce años. Pero la didáctica me aburría mucho: solo estudiábamos los clásicos como Racine, Corneille, etc., y cuando tienes unos diez años, te parece algo difícil y poco atractivo. Lo que más me gustaba era actuar. Y con el tiempo, aprendí que solo puedes actuar si conoces tu texto. Sin embargo, es mucho más fácil memorizar un texto que has elegido tú mismo. La asociación *Langues en Scène* propone a los alumnos participar en la selección o la elaboración del texto. También participan en la adaptación de la obra elegida a partir de su imaginación, siempre que respeten el mensaje de la obra.

No tengo carrera profesional como actriz: no soy más que una aficionada. Cuando llegué al País Vasco francés, no hablaba ni una palabra de español. Me había apuntado a un cursillo de la Cámara de Comercio, pero las clases eran demasiado teóricas. Lo que a mí me importaba era hablar, poder ir a España e intercambiar con la gente, aunque mi español no era perfecto. Por eso, cuando creé la asociación en 2010, pensé que yo también podría aprender español gracias al teatro. De este modo, con cuatro amigas, creamos un taller de teatro con una actriz española. Una de nosotras ya dominaba el español, pero quería perfeccionarlo y, al mismo tiempo, veía el teatro como un medio para superar su timidez.

Al principio, ensayamos cuentos. La actriz, María, quería absolutamente que

---

<sup>2</sup> El *Cours Simon* es una institución en el mundo del teatro parisino. Allí, muchos comendiantes franceses de renombre recibieron una formación inicial para preparar el concurso de entrada en el *Conservatoire*.



actuáramos ante un público. Los dos primeros años, nos negamos. Y luego, nos dejamos convencer. Primero, hicimos una representación ante un público español compuesto de una decena de personas. Fue entonces cuando nos pareció evidente que teníamos que ensayar ante un público, porque la experiencia nos había motivado. Cuando estás en el escenario, te entregas completamente; y tanto por el desafío de la representación como por el miedo de estar ante un público, no tienes otro remedio que aprender el texto.

Este año, hemos elaborado otro tipo de proyecto: actuar en el festival multilingüe (francés, euskera y español) que organizó *Langues en Scène* en colaboración con la municipalidad de San Juan de Luz el pasado 23 de abril. Este festival fue la ocasión de actuar en varios idiomas con un grupo de españoles que aprenden francés a través del teatro.

Ensayamos sainetes de Eva Hache y piezas temáticas, siempre humorísticas. Evitamos los clásicos. La actriz nos propuso que escribiéramos nuestros propios textos, pero no es realmente lo que nos interesa: estamos, ante todo, en la oralidad. Todas las clases empiezan con juegos teatrales, lo que nos permite repetir y memorizar el texto sin cansarnos o aburrirnos. Ahora, somos capaces de hacer improvisaciones y ensayar sainetes o piezas cortas. Este año hemos trabajado sobre varios temas, mientras que el año pasado elegimos una obra completa. Esta reunión semanal es un momento que nos permite relajarnos y desconectar. No solo nos lo pasamos bien, sino que, además, aprendemos. Como dijo Charlie Chaplin, «el arte de la comedia es el arte de relajarse».

### **¿Cómo consigue a los actores? ¿Qué tiene que hacer un actor para ser contratado por la asociación?**

Encontramos a los actores a través de nuestra red y de los sitios web dedicados al teatro y las escuelas de teatro. El actor tiene que ser nativo y perfectamente bilingüe. Debe tener, además, experiencia con los niños o los adolescentes. Las lenguas más solicitadas por el profesorado son el inglés, el español, el italiano, el portugués, el alemán, el euskera, el francés y el



manadrín.

El español es la segunda lengua más solicitada en nuestra asociación, después del inglés. Aunque trabajamos en todo el territorio nacional, la asociación está basada en San Juan de Luz, en una región fronteriza, donde los alumnos estudian el español como primera lengua extranjera. La escuela Aïce Errota de San Juan de Luz, por ejemplo, donde empezamos a trabajar en 2010, es ahora una escuela bilingüe francés-español.

**Recientemente, la asociación ha desarrollado la práctica del teatro en francés para alumnos alófonos. ¿Por qué? ¿Cómo proceden los actores?**

La asociación interviene en escuelas pluriculturales, donde muchos alumnos no dominan la lengua francesa. Nuestra intervención se sitúa en el marco de un refuerzo del francés mediante actividades teatrales, siguiendo el mismo modelo que el que proponemos a los profesores de lengua extranjera.

En Hendaya, en la frontera entre Francia y España, hay una comunidad española muy importante. Allí, por ejemplo, trabajamos con una maestra de CE1<sup>3</sup>, cuya clase estaba compuesta mayoritariamente de alumnos españoles. En la clase había alumnos que no querían mezclarse con los demás. Lo típico: unos excluían a los demás. La maestra trabajó en colaboración con una actriz francesa, quien le propuso un proyecto a partir de *Mongol*<sup>4</sup>, una obra de Karine Serres<sup>5</sup>. Cuenta la historia de un chico que se ha convertido en el hazmerreír de la clase. La actriz escribió el guion y lo puso en escena con los chicos. El resultado fue espectacular, tanto para la maestra como para los alumnos.

El profesor pidió a sus alumnos que pensaran en la puesta en escena y en la distribución de los papeles. Varios alumnos quisieron hacer de hazmerreír,

---

<sup>3</sup> Equivalente a segundo de primaria.

<sup>4</sup> La expresión «mongol» en francés procede de la palabra «mongolien», sinónimo despectivo de «trisómico», hoy en desuso. Hasta hace unos años, en las escuelas, los niños llamaban «mongol» a los compañeros que querían excluir del grupo.

<sup>5</sup> Karine Serres (1967) es una escritora francesa de literatura infantil, exalumna de l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre). Para más informaciones, véase su blog: <http://karinserres.blogspot.fr/> (última visita: 2/3/2016).



mientras que otros querían desempeñar el papel de los que lo excluían. La actriz adaptó el guion según lo que le dijeron los alumnos. Durante el proceso de creación, los alumnos aprendieron a respetarse, a escucharse los unos a los otros, a trabajar juntos y a tomar conciencia de lo que significa excluir a alguien y de sus consecuencias negativas.

**En la presentación del proyecto que aparece en la web de la asociación, insiste mucho en la importancia de la representación final. ¿Por qué? ¿Cómo se eligen los textos? ¿Cómo se idea la puesta en escena de los espectáculos?**

La representación es un desafío, un reto para los alumnos. Actuar ante un público suele motivarlos y estimularlos. En Francia, hablamos mucho –quizás demasiado– de evaluaciones. Mucho menos hablamos de autoevaluación, que implica que los alumnos sean los principales actores de su aprendizaje. La representación final es el resultado de sus esfuerzos y del trabajo que han llevado a cabo durante las sesiones. No les ponemos nota; lo que importa es el placer de actuar en una lengua que no sea la suya y que cada uno se dé cuenta de los progresos que ha realizado.

Las intervenciones se desarrollan según lo que desea el profesor. Normalmente, empezamos a principios de noviembre y acabamos en junio con la representación final. Previamente, la asociación organiza un primer encuentro entre el actor y el profesor. Hablan juntos del proyecto y del tema elegido por el profesor. El proyecto siempre arranca de una obra: una obra de teatro, una novela, un cuento, un sainete, una película, un cómic, etc. Lo importante es inspirarse del imaginario de los alumnos. Son ellos los que deciden cómo escribir la historia. Para dar un ejemplo, tuvimos un día un grupo que quería imaginar la historia de un festival de jazz en Nueva Orleans. Imaginaron que los músicos tenían que cruzar el Atlántico en un barco pequeño, el cual, durante la travesía, encallaba en una isla desierta. Luego imaginaron cómo todos tenían que movilizarse para volver a poner a flote la embarcación. De modo que el tema que surgió del trabajo fue el de la



solidaridad. Luego, el actor añadió su creatividad y sus competencias. Animamos a los alumnos a dejar expresarse su propia imaginación.

Otra opción, según el nivel de los alumnos, es escribir colectivamente –actor, alumnos y profesor– una obra. Entre sesión y sesión, el profesor se encarga de estudiar el léxico y las estructuras. También tiene que comprobar que los alumnos hayan memorizado su papel. El actor envía al profesor la trama del guion y lo que tiene pensado para las sesiones siguientes. Así, la trama de la obra va evolucionando a lo largo de la sesiones. Durante las intervenciones del actor, el profesor está presente y participa activamente. Su papel principal consiste en mantener la calma y en que los alumnos queden concentrados, pero en sí, la clase está bajo la responsabilidad del actor que tiene que imponer su autoridad para ser respetado.

Los delegados de la asociación siguen el proceso, asisten a un par de sesiones y ayudan al profesor y al actor si hace falta. Comprueban que el tándem funcione bien y que las sesiones se desarrollen sin ningún tipo de problema. También suelen acudir a la representación final que dan los alumnos delante de sus padres, sus compañeros y sus profesores al terminarse el curso.

**Después de cinco años de trabajo y de consolidación de la asociación, ¿cuál es el balance y cuáles son las perspectivas de la asociación?**

Diría que el balance es muy positivo. A muchos profesores les encantó la experiencia y suelen repetirla. Y gracias al boca a boca, cada año nos solicitan nuevos profesores, incluso de regiones donde no tenemos representantes, de modo que tanto los delegados como los actores tienen que recorrer buena parte del territorio. Idealmente, estaría bien que tuviéramos delegados en todas las regiones, pero somos un equipo de voluntarios y la asociación solo se puede desarrollar de forma progresiva.

Uno de los proyectos que tenemos es proponer una formación de teatro para los profesores de lengua extranjera. De hecho, muchos de ellos no se atreven a soltarse delante de sus alumnos. Creo que primero les permitiría liberarse y luego compartir algo muy fuerte con sus alumnos. De este modo, podrían



abordar el teatro desde una perspectiva artística –ya que, en definitiva, es un arte– y no como algo puramente académico. En la mayoría de los casos, los profesores reconocen que han «descubierto» a sus alumnos durante el taller de teatro. Y cuando los profesores participan activamente, es decir cuando se ponen en el papel de un aprendiz, los alumnos también descubren otra faceta, otra cara del profesor. En muchos casos, se construye entre ellos una relación más fuerte que va consolidándose conforme va reduciéndose la distancia.

**¿Qué consejos proporcionaría a los profesores o maestros para que la colaboración con el comediante funcione y para que el resultado sea eficaz?**

Cada uno tiene competencias bien distintas. El profesor hace que los alumnos memoricen el texto y las expresiones o las estructuras utilizadas en el proceso de creación, ya que resulta imprescindible que cada alumno aprenda su papel para interactuar todos durante la representación. El actor, por su parte, trabaja el guion y lo adapta a lo largo de la sesiones.

*Varios estudios dedicados a las neurociencias o a las inteligencias múltiples subrayan la negligencia, y hasta el desprecio de la enseñanza hacia lo corporal. ¿Piensa que el teatro puede corregir esta carencia? ¿Qué importancia otorga a la expresión corporal?*

El movimiento ayuda a liberar la palabra, a concentrarse y a memorizar. Cada lengua tiene su propia cultura. Los españoles son muy demostrativos, mientras que los franceses lo son mucho menos. Cada cultura es diferente: aprender una lengua extranjera implica apropiarse de su cultura.

¿Cómo se van a liberar los chicos si se quedan sentados en una silla y pegados a un escritorio? La expresión corporal es fundamental para liberarse. Gracias al teatro, el cuerpo está asociado a la expresión oral: digo y hago al mismo tiempo. Cada gesto está asociado a una palabra. Expreso mis emociones con la voz y el cuerpo a la vez. Son indisolubles. No es nada fácil expresar sus emociones, pero no deja de ser imprescindible a la hora de actuar. La alegría,



la tristeza, la ira, la inquietud, etc. son unas cuantas emociones que un actor o una actriz debe saber expresar con naturalidad cuando actúa. Las emociones se expresan esencialmente con los gestos. Es absolutamente imposible expresar una emoción sin moverse: es una competencia fundamental que deben adquirir los alumnos para superar su timidez y entrar en la oralidad.

