

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI





Textos dramáticos de autores hispanoamericanos y españoles, así como estudios sobre el teatro como género. Entre las figuras más significativas que se han publicado en la colección, destacan: Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Félix Lope de Vega, Virgilio Piñera, Abilio Estévez, José Triana, León Febres-Cordero, José Abreu Felipe, Ricardo Lobato, José Rodríguez Richart, Elba Andrade, Hilde Cramsie, Jesús González Maestro, Choi In-Hun, entre otros.

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ED.)

Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI

ESTE VOLUMEN SE HA PUBLICADO CON LA AYUDA DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA, DEL DECANATO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA Y DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (SELITEN@T) DE LA UNED.

HAN AYUDADO AL EDITOR DEL VOLUMEN RAQUEL GARCÍA-PASCUAL Y ROCÍO SANTIAGO NOGALES.

@ SELITEN@T- José Romera Castillo
 © Imagen de cubierta: detalle de *El jardín de las delicias*, El Bosco. Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

© Editorial Verbum, S. L., 2019
 Tr.ª Sierra de Gata, 5
 La Poveda (Arganda del Rey)
 28500 - Madrid
 Teléf.: (+34) 910 46 54 33
 e-mail: info@editorialverbum.es
 https://editorialverbum.es

I.S.B.N.: 978-84-1337-035-4

Depósito legal:

Diseño de colección: Origen Gráfico, S. L.
 Printed in Spain / Impreso en España

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

JOSÉ ROMERA CASTILLO La vigésimo octava edición de los seminarios internacionales del Centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías	9
---	---

1. ASPECTOS GENERALES

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO La filosofía entre tablas y diablas en el siglo XXI	37
EMETERIO DIEZ, JORGE DUBATTI, JORGE EINES Filosofía de la praxis teatral	82
JORGE DUBATTI La filosofía del teatro como construcción científica. Qué, por qué, para qué ..	107
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS El teatro y la razón poética	128
RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO La ceguera del dramaturgo	135
DIEGO SÁNCHEZ MECA Teatro y filosofía en Friedrich Nietzsche	156
MARÍA J. ORTEGA MAÑEZ La idea en escena: Platón, San Agustín y Spinoza por Denis Guénoun	171
JESÚS ÁNGEL ARCEGA MORALES La filosofía de Baltasar Gracián en la adaptación teatral de <i>El Criticón</i> de la compañía Teatro del Temple	186
GEMMA PIMENTA SOTO “El teatro teatra”. Problemas de fenomenología teatral	202
MIGUEL RIBAGORDA LOBERA La neurofenomenología en la recepción teatral	221

2. DRAMATURGIAS FEMENINAS

OLIVIA NIETO YUSTA Aspectos filosóficos en algunas puestas en escena de <i>Antígona</i> en el siglo XXI ..	239
PILAR JÓDAR PEINADO La búsqueda de la trascendencia humana: <i>La guerra según Santa Teresa</i> , de María Folguera y <i>La tumba de María Zambrano</i> , de Nieves Rodríguez Rodríguez	254
VERÓNICA ORAZI Nieves Rodríguez Rodríguez, <i>La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño</i> (2016). Ecos de la filosofía zambraniana en el teatro español actual ..	271

CRISTINA ROS BERENGUER Walter Benjamin y subjetividad histórica en <i>Los hijos de las nubes</i> , de Lola Blasco	289
ANA PRIETO NADAL El proyecto comunitario <i>Rebomboris</i> : la ética del cuidado a escena	310
ANA MARÍA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ La filosofía del <i>Teatro Invisible</i> de Matarile Teatro	322
3. DRAMATURGIAS MASCULINAS	
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR Filosofía y teatro en las últimas obras de Juan Mayorga: <i>El mago</i> e <i>Intensamente azules</i>	339
RAFAEL GONZÁLEZ-GOSÁLBEZ Muerte del padre y duelo en <i>Inconsolable</i> , monólogo dramático de Javier Gomá	356
MARÍA TERESA OSUNA OSUNA Walter Benjamin en <i>Todos los caminos</i> , de Juan Pablo Heras: recuperar en la palabra lo perdido	371
NEL DIAGO La figura de Sócrates en dos obras contemporáneas: <i>Sócrates, el encantador</i> <i>de almas</i> , de Eduardo Rovner y <i>El banquete</i> , de Chema Cardeña	387
M. ^a NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ, SONIA SÁNCHEZ FARIÑA <i>El último filósofo o Wittgenstein</i> : lenguaje y presencia teatral en la poética de Marco Antonio de la Parra	399
JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO Freud y Lewis, tan cerca, tan lejos	415
EVA GARCÍA FERRÓN <i>La Revelación</i> , de Leo Bassi: proselitismo del ateísmo a través del conocimiento, la imperfección y el humor	435
ARNO GIMBER <i>Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun</i> . Una obra teatral de Hartmut Lange	452
SERGIO CAMACHO FERNÁNDEZ, TAN ELYNN <i>It's man devouring man, my dear: Sweeney Todd</i> en Malasia, o la negociación de conflictos éticos a través de las adaptaciones escénicas	463
Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías	485

La vigésimo octava edición de los seminarios
internacionales del Centro de investigación
de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías

The twenty eighth edition of the international
seminars of the Center for literary, theatrical
and news technologies semiotics research

José ROMERA CASTILLO

Presidente de honor de la Asociación Internacional de Teatro
del siglo XXI

Academia de las Artes Escénicas de España / Director
del SELITEN@T (UNED)

jromera@flog.uned.es

Resumen: En este trabajo se proporciona un resumen de lo lle-
vado a cabo en los años de existencia del Centro de Investigación de
Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T),
de la UNED, dirigido por José Romera Castillo, centrándose muy
especialmente en los estudios sobre el teatro actual y el XVIII Se-
minario en particular.

Palabras clave: Centro de Investigación de Semiótica Litera-
ria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). Actividades. Se-
minario XVIII. Teatro. Filosofía. Siglo XXI.

Abstract: This paper provides a summary of what has been ca-
rried out in the years of existence of the Research Center for Literary
Semiotics, Theater and New Technologies (SELITEN @ T), of the
UNED, directed by José Romera Castillo, focusing especially on the
studies on the current theater and the XVIII Seminar in particular.

Key Words: Research Center for Literary Semiotics, Theater and New Technologies (SELITEN @ T). Activities. Seminar XVIII. Theater. Philosophy. XXI century.

1. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN DEL CENTRO

Recordaré que por iniciativa mía, el 23 de junio de 1983, se creaba la Asociación Española de Semiótica (AES), en el magno Congreso sobre *Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid, de la que he sido presidente y presidente honor, cuyas actividades pueden verse en <http://www.aesemiotica.es/>¹. Unos años después pensé que era necesario fundar, además, un centro en el que bajo mi dirección se estudiase fundamentalmente la literatura y el teatro -siempre en la actualidad- desde el punto de vista de la semiótica. Y así nació lo que conocemos hoy, desde 1991, el Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), cuyas actividades pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>².

¹ Cf. de José Romera Castillo, “La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español”, *Signa* 24 (2015), 13-22 (también en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2015-24-5000/Asociacion_semiotica_impulsora.pdf y http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_24.pdf). Todos los enlaces que se citan en este trabajo han sido (re)consultados el 20/06/2019.

² Más referencias sobre el Centro, pueden verse en otros trabajos de José Romera Castillo: “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”, en José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 21-45). Asimismo: pueden verse entre otras fuentes de información sobre el SELITEN@T: <http://nitenews.org/selitenat-researchcenter/>; la “Entrevista a José Romera Castillo”, en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 12, diciembre (2015), 305-312 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf)). así como el trabajo de Olivia Nieto Yusta, “El profesor José Romera Castillo y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías”, inserto en el vol. III del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 33-63).

He resumido sus actividades anteriormente (<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SELITENAT.pdf>) del modo siguiente:

a) El estudio de la literatura española de los siglos XX y XXI (http://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/Sobre_literatura_sXX-XXI.html)³.

b) El examen de la escritura autobiográfica en España (http://wwwuned.es/centro-investigacionSELITEN@T/escritura_autobio.html), sobre la que el Centro ocupa un lugar pionero y puntero en España, como puede verse, además, en el trabajo de José Romera Castillo, “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica” (*Signa* 19, 2010, 333-369; que puede leerse también en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980_181621332679/035521.pdf?incr=1)⁴.

c) Las investigaciones sobre literatura y teatro en sus relaciones con el cine, la televisión y los medios de comunicación⁵ (<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/literaturateatro-cine.html>), como ha estudiado uno de mis alumnos, Michel-Yves Essissima, en “Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T”,

³ Como puede verse en la *laudatio* del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED), “A bene placito: sobre aportaciones del profesor José Romera a los estudios literarios” (<https://canal.uned.es/video/5b3207b2b111f86078b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 221-235).

⁴ Cf. la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia), “José Romera Castillo: la Semiótica y los estudios autobiográficos en España” (<https://canal.uned.es/video/5b2b3e4cb111fd43f8b4567>), publicada en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 165-180).

⁵ Cf. al respecto el panorama de Miguel Ángel Jiménez Aguilar, “La labor del profesor José Romera en los *media* (prensa, radio, televisión y redes sociales)”, publicado en el vol. III del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 109-160).

Epos XXVII (2011), 333-352 (también en <http://espacio.uned.es/revistasuned/index.php/EPOS/article/view/10684>).

d) Los estudios sobre las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas (http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/nuevas_tecnologias.html), según ha estudiado José Romera Castillo, en “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), 409-420.

e) Las investigaciones sobre teoría de la literatura, relacionadas la mayoría de ellas con la semiótica (ver “Publicaciones” en la web)⁶.

f) Los trabajos sobre la enseñanza de la lengua y la literatura (<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/enselengualiteratura.html>)⁷.

g) Más una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, que se centra en el estudio de lo teatral, tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en “Estudios sobre teatro” (http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)⁸.

h) Además de editar una prestigiosa publicación, altamente indexada, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, bajo mi dirección, que ha llegado al número 29 (2020). Puede

⁶ Ver la *laudatio* del profesor José María Pozuelo Yvancos, anteriormente citada.

⁷ Como puede constatarse en la *laudatio* del profesor José Rienda Polo (Universidad de Granada), “*Si parva licet componere magnis*: aportaciones del profesor José Romera Castillo a la enseñanza de la lengua y la literatura” (<https://canal.uned.es/video/5b2b3f05b1111f6f408b4567>), impresa en el vol. I del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, 243-252).

⁸ Remito a la *laudatio* del profesor César Oliva (Universidad de Murcia), “José Romera en los escenarios” (<https://canal.uned.es/video/5b2b3c72b1111f513c8b4567>), publicada en vol. II del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 97-104).

verse su trabajo, “La revista *Signa*: 25 años de andadura científica”, aparecido en la mencionada publicación, n.º 25 (2016), 13-76, donde se recoge una relación, por secciones temáticas, de todo lo publicado en ella desde 1992 a 2016 (que puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/>; en http://www2.uned.es/centroinvestigacion-SELITEN@T/pdf/signa/SIGNA_25_NUMEROS.pdf

y en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/426140>)⁹.

Como la crítica especializada ha consignado, el SELITEN@T —en el siglo de las siglas—, a través de estas variadas, novedosas y ricas líneas de investigación, ha conseguido ya muy abundantes y granados frutos, figurando entre los centros de investigación sobre la literatura y el teatro actuales más destacados del hispanismo internacional.

2. LOS SEMINARIOS INTERNACIONALES DEL SELITEN@T

Como he señalado en anteriores ocasiones, el Centro de Investigación organiza, anualmente, desde 1991 hasta la actualidad, un Seminario internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tuviesen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas de trabajo sobre la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías. Para ello, hemos elegido siempre un tema monográfico -y de actualidad-, que no hubiese sido estudiado en España con la profundización debida, con el fin de que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartiesen las sesiones plenarias y los interesados en el tema pudiesen presentar comunicaciones, seleccionadas antes de su exposición y publicación. A cada uno de los Seminarios Internacionales han asistido un grupo

⁹ De la mencionada publicación se ocupan en volumen del homenaje los secretarios académicos de la revista, Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, “Una revista *SIGNA*ficativa para los estudios de Semiótica en España” (<https://canal.uned.es/video/5b2f5babb1111f1f6d8b4569>), en el vol. III del homenaje: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, 91-107).

no muy amplio de investigadores -no más de 60--70-, con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos. Todas las Actas han sido editadas por José Romera Castillo. Los índices de todos los volúmenes pueden consultarse en “Publicaciones” (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>). Resumiré las líneas de investigación tratadas.

2.1. SOBRE TEÓRICOS

Tres han sido los Seminarios internacionales dedicados a eminentes teóricos en el plano semiótico:

a) El primero, *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), 242 págs. (que puede leerse también en

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/n-1-ao-1992/html/>).

b) El tercero, *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994).

c) Y el cuarto, *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995).

2.2. ESCRITURA (AUTO) BIOGRÁFICA

El Centro, gracias a la iniciativa de José Romera Castillo, se ha convertido, a su vez, en una pionera referencia sobre el tema:

a) El séptimo, *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998).

b) El segundo, *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993).

c) El noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

d) El duodécimo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

e) El vigésimo séptimo, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019).

2.3. DISCURSOS HISTÓRICOS

La literatura y el teatro históricos -dos de las vías muy significativas y mayoritarias por donde discurre la creación artística actual- han sido atendidos también a través de tres Seminarios Internacionales:

a) El quinto, *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996).

b) El octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

c) Y el noveno, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

2.4. NOVELA Y RELATO BREVE

Al examen del relato, en dos de sus ámbitos, hemos dedicado sendos Seminarios:

a) El decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

b) Y el décimo, *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001).

2.5. NUEVAS TECNOLOGÍAS

A la relación de las nuevas tecnologías con la literatura y el teatro hemos atendido en tres Seminarios:

a) El sexto, *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

b) El decimotercero, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

c) Y el vigésimo segundo, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013).

Han sido, pues, veintiocho en total los Seminarios internacionales dedicados al examen de varios aspectos novedosos, en general, que van desde la teoría, a la práctica analítica y valorativa en

los ámbitos indicados anteriormente. A continuación constataré los encuentros científicos dedicados al estudio del teatro.

3. EL TEATRO COMO CENTRO DE ATENCIÓN ESPECIAL

Como señalaba anteriormente, una de estas líneas de investigación, la más vigorosa, sin duda alguna, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular. Sus resultados van aportando intensa luz a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente. Son ya numerosas las investigaciones, que ahora no puedo pormenorizar, publicadas en formato impreso o en la web de nuestro Centro (según puede verse en “Estudios sobre teatro” (http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)¹⁰.

Asimismo, el interés de las investigaciones ha sido reconocido al habersele otorgado nueve subvenciones a otros tantos proyectos de investigación, siempre bajo la dirección de José Romera Castillo, otorgadas, en concurso público, por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT) del Ministerio de Educación y Ciencia, la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura y, posteriormente, la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y la Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento del Ministerio de Ciencia y Tecnología, el Ministerio de Ciencia e Innovación (hasta el sexto), la Comunidad de Madrid, además de otros¹¹.

¹⁰ Vid. los tres grupos, creados por mí y que administro, en Facebook: *Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI* (<https://www.facebook.com/groups/1549458485311364/>) -con más 4.000 seguidores- ; *El teatro en el siglo XXI* (<https://www.facebook.com/groups/Teatro.21/pending/>) -con más de 8.000 seguidores- y “Amigos a los que les gusta la Academia de las Artes Escénicas de España”: <https://www.facebook.com/groups/1007658019290950/> -con más de 620 seguidores-.

¹¹ He aquí la relación de los proyectos de investigación: *La vida escénica*

Dos son las actividades fundamentales llevadas a cabo en el centro sobre el estudio de lo teatral (dejando a un lado las publicaciones de sus componentes), que resumo brevemente.

3.1. LOS SEMINARIOS INTERNACIONALES

De los veintiocho, celebrados hasta 2019, han sido diecinueve los encuentros centrados en el estudio de lo teatral (textos y representaciones)¹².

3.1.1. SIGLO XX

Cuatro de ellos han tratado sobre la segunda mitad del siglo XX:

a) El octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

b) El undécimo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002).

española en la segunda mitad del siglo XIX (I) (PS90-0104, 1991-1993); *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX* (II) (PB96-0002, 1997-2000); *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX* (III) (BFF2000-0081, 2000-2003); *La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX* (IV) (BFF2003-07342, 2003-2006); *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX* (V) (HUM2006-02641, 2006-2009) y *La vida escénica española en los inicios del siglo XXI* (VI) (FFI2009-09090, 2009-2012); todos bajo la dirección de José Romera Castillo. Así como otros, en los que he participado o participé: *Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional*, encabezado por M.^a Pilar Espín Templado, otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-39820-C03-02, 2013-2015); *La literatura española en Europa, 1850-1914*, dirigido por Ana M.^a Freire López, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa Estatal de Investigación en la vertiente de Innovación orientada a los retos de la sociedad (FFI-2013-46558-R, 2013-2016) y *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)*, otorgado por la Comunidad de Madrid, a varios grupos de investigación, siendo el investigador principal del SELITEN@T su director, José Romera Castillo (H2015/HUM 3366, 2016-2018).

¹² Los índices de todos los Seminarios internacionales pueden verse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>.

c) El duodécimo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003).

d) Y el decimocuarto, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005.) -como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail¹³ y la Universidad de Giessen (Alemania)¹⁴, constituido por iniciativa mía-

3.1.2. ENTRE SIGLOS

Un encuentro se dedicó al teatro entre el siglo XX y el XXI: *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004).

3.1.3. SIGLO XXI

El teatro en este siglo ha ocupado la atención prioritaria del Centro de Investigación, en los últimos años, a través de once Seminarios Internacionales, convirtiéndose el SELITEN@T en el mayor centro, en el hispanismo internacional, que ha dedicado su atención al estudio del teatro en estos años que llevamos de centuria:

a) El decimoquinto, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006).

b) El decimosexto, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007).

c) El decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008).

d) El decimo octavo, *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009).

¹³ Publicado por Roswita / Emmanuel Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Éditeur, 2007).

¹⁴ Publicado por Wilfried Floeck et alii (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Hildesheim, Alemania: Olms, 2008).

e) El decimonoveno, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010).

f) El vigésimo, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011).

g) El vigésimo primero, *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012).

h) El vigésimo segundo, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013).

i) El vigésimo tercero, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014).

j) El vigésimo cuarto, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2015).

k) El vigésimo quinto, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016).

l) El vigésimo sexto, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2017).

m) El vigésimo séptimo, *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019). Editado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales¹⁵.

n) El vigésimo octavo, *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Se publica en este volumen¹⁶.

¹⁵ Los otros dos volúmenes han sido editados por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.): vol. I, *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, 2018) y vol. II, *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019)

¹⁶ Añadir que como una actividad más del Centro, en relación con instituciones europeas, además de las reseñadas anteriormente, con el proyecto *Dramaturgae*, se celebró el III Simposio Internacional sobre *El teatro español como objeto de estudios*, bajo el rótulo monográfico de *El teatro como espejo del teatro*, organizado conjuntamente por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en Varsovia (Polonia), los días 7 y 8 de abril de 2017, publicado por Urszula Aszyk, José Romera Castillo et alii (eds.), *Teatro como espejo del teatro* (Madrid: Verbum, 2017).

3.2. RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA ESCÉNICA EN ESPAÑA Y PRESENCIA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EUROPA Y AMÉRICA

Cualquier investigador del teatro español sabe que los estudios sobre la historia del texto dramático son abundantes; pero también sabe que los referidos a la representación, a la puesta en escena, en un orden diacrónico, son cuánticamente menos numerosos, aunque, es cierto, que en los últimos tiempos el panorama está cambiando. En suma, conocemos muy bien la historia literaria de los autores y de los textos dramáticos; pero sabemos mucho menos de la historia de las obras que fueron contempladas en los escenarios y degustadas por nuestros antecesores.

Para subsanar esta laguna -a veces océano inmenso- se han llevado a cabo en el SELITEN@T -y se siguen haciendo- una serie de actividades dignas del mayor encomio a través de numerosas tesis de doctorado, Memorias de investigación (MI) o Trabajos Fin de Máster (TFM)¹⁷. Nuestros trabajos -ni que decir tiene-, se engarzan con otras investigaciones al respecto tanto individuales como de grupo.

Proporciono a continuación una relación de lo llevado a cabo hasta el momento, siempre bajo la batuta de José Romera Castillo, director del SELITEN@T, o de otros miembros del equipo, siempre con la misma metodología¹⁸, que constituye un amplio espacio, en el que se trata de reconstruir muy pormenorizadamente no solo las informaciones que las fuentes documentales aportan, día tras día, en diversas localidades de numerosas Comunidades Autónomas, sino que se

¹⁷ Un resumen de lo realizado por nuestro grupo sobre este ámbito hasta la actualidad, puede verse en José Romera Castillo, “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48). Cf. el epígrafe 2.1 “Estados de la cuestión”; así como “El Centro de investigación y el teatro”, en la obra de José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs.47-101).

¹⁸ Cf. el capítulo 3, “Reconstrucción de la vida escénica (siglos XIX-XXI”, del volumen de José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 103-137).

pretende realizar, sobre todo, un análisis valorativo y comparativo con lo ya conocido de las actividades escénicas en su integridad del punto geográfico elegido. Como se podrá comprobar, desde que en 1984 empezamos a trabajar, hemos producido enjundiosos frutos¹⁹. Veamos.

3.2.1. SOBRE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Se ha investigado la vida escénica en varias ciudades, en este periodo. He aquí la relación.

Andalucía: las MI, bajo la dirección de José Romera Castillo: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984) y *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988).

Canarias: María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (1995), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1995, posteriormente con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, 312 págs. y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/LopezCabrera.pdf>)-.

Cantabria: Fernando Sánchez Rebanal, *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904* (2014), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado -inédita, aunque puede leerse en nuestra web: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Fernando_Sanchez_Rebanal.pdf)-.

Castilla-La Mancha: Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (1991), bajo la dirección

¹⁹ Tanto las tesis de doctorado completas como una síntesis de las carteleras teatrales de (casi todas) ellas pueden consultarse en el epígrafe “Estudios sobre teatro” de la página web del Centro: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Las investigaciones han generado numerosas publicaciones que no cito por economía de espacio.

de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1991, posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, 395 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliacortes.pdf>-.

- José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (1993), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1994, posteriormente como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)* (Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998, 342 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/avila.pdf>-.

- Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita en formato impreso, aunque puede leerse en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/torreslara.pdf>-.

Castilla y León: Estefanía Fernández García, *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (1997), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1998, posteriormente como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX* (León: Universidad, 2000, 333 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/estefaniafernandez.pdf>-.

Cataluña: Carlos Cervelló Español, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2009), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado -inédita hasta el momento en formato impreso, aunque puede leerse en la web del Centro: [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_\(BARCELONA\).pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL_(BARCELONA).pdf)-. Más las MI, *El tea-*

tro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854), de Ana María Grau Gutiérrez (1992) y *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992), dirigidas por José Romera Castillo.

Comunidad de Madrid: Eugénie Sancha Fernández, *El Teatro de la Comedia de Madrid (1875-1915)* (2016), bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado -inédita hasta el momento en formato impreso, aunque puede leerse en

http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Tesis_Teatro_Comedia_1875-1915.pdf-. Más el TFM, dirigido por la mencionada profesora, *La prohibición de representación óperas extranjeras (Madrid, 1899)*, de Jesús Hernández Martínez (2014).

Extremadura: Ángel Suárez Muñoz, *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (1994), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1995, posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio* (Madrid: Támesis, 1997, 343 págs., Colección “Fuentes para la historia del teatro en España”, n.º XXVIII) y en las páginas electrónicas: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/angelsuarez.pdf> y <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7929>-.

Galicia: Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (1997), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1998, posteriormente con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en las páginas electrónicas: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/RuibalOutes.pdf> y <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8043>-.

- M.^a Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (2001), bajo la dirección de José Romera Castillo -pu-

blicada con igual título (Madrid: UNED, 2002, 458 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en la web de nuestro Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>.

El País Vasco: La MI, *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996), dirigida por José Romera Castillo.

Región de Murcia: La MI, *Las representaciones teatrales en Cartagena (1874-1900)*, de José Ángel Amador Aparicio (2008), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado.

La Rioja: Inmaculada Benito Argáiz, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (defendida en la Universidad de La Rioja, en 2003, bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro Munilla) -parte de ella, dedicada al estudio de los espacios teatrales, ha sido publicada como *De Teatro Principal a Teatro Bretón de los Herreros* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Logroño, 2006) y en nuestra web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/BenitoArgaizInmaculada.pdf>. Más la MI, *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Somalo Fernández (1988).

Estudio de conjunto: De algunas tesis de doctorado ha hecho un estudio de conjunto nuestra colaboradora Dolores Romero López, *Bases de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, que puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/basedatosdoloresromero.pdf> y en “Publicaciones electrónicas” de <http://www.liceus.com> (que ha tenido en cuenta las investigaciones sobre Albacete, Ávila, Badajoz, Las Palmas, Toledo, Pontevedra, León y Ferrol).

3.2.2. SOBRE LOS SIGLOS XX Y XXI

Andalucía: Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *La vida escénica en Málaga durante la primera década del s. XXI* (2016), bajo la dirección de José Romera Castillo –inédita, aunque puede leerse en

http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Miguel_Angel_Jimenez.pdf. Además de las MI, *El teatro en Málaga a principios del siglo XX (1907-1908)*, de Pablo García Martínez (2002) y *El teatro en Málaga en el primer tercio del siglo XX. Cartelera teatral de 1909-1910*, de José Manuel Sánchez Andreu (2003), dirigidas por M.^a Pilar Espín Templado; así como *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesús Montero Merino (2001), dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo.

Aragón: Jesús Ángel Arcega Morales, *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010)* (2015), bajo la dirección de José Romera Castillo -parte de ella publicada como *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010). Análisis de las artes escénicas zaragozanas en el siglo XXI* (s.l.: Editorial Académica Española, 2016) y en la web del Centro: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/JA_Arcega.pdf. Más el TFM, dirigido por José Romera Castillo, *Cartelera teatral de Avilés (2010)*, de Rubén Chimeno Fernández (2011) -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ruben_Chimeno.pdf.

Asturias: Ana Vázquez Honrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (2004), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo -publicada como *Llanes. Teatro y Variedades 1923-1938* (Llanes: El Oriente de Asturias, 2004)-. Más el TFM, dirigido por José Romera Castillo, *Cartelera teatral de Avilés (2010)*, de Rubén Chimeno Fernández (2011) -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ruben_Chimeno.pdf.

Cantabria: La MI, bajo la dirección de M.^a Clementa Millán, *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).

Castilla-La Mancha: Francisco Linares Valcárcel, *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (1997), bajo la dirección de

José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1998, posteriormente como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, 1999, 545 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/franciscoLinares.pdf>.

- Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete (1924-1936)* (1998), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada en microforma por la UNED en 1998, posteriormente como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, 2000, 499 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emiliaochando.pdf>.

- Además del TFM, *La vida escénica en Cuenca (2009-2011)*, de Verónica Paño Martínez (2014) -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Veronica_Paino.pdf-, dirigido por José Romera Castillo.

Castilla y León: Paloma González-Blanch Roca, *El teatro en Segovia (1918-1936)* (2004), dirigida por José Romera Castillo -publicada parte de ella con el mismo título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo) y en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/palomagonzalez.pdf>-. Además del TFM, bajo la dirección de Ana M.^a Freire, *El teatro Emperador de León: aproximación a su vida escénica (1951-1955)*, de Lourdes Getino Benavides (2014).

Comunidad de Madrid: Irene Aragón González, *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita hasta el momento, aunque la cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html-.

- Anita Viola, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita hasta el momento en formato impreso, aunque puede leerse en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>.

- Valeria Lo Porto, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (1990-1994)* (2013), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita aunque puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf>.

- Annalisa Domenica Bonaccorsi, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (1980-1984)* (2016), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita hasta el momento aunque puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Tesis_Cartelera_teatral_ABC_Madrid_1980-1984.pdf.

- Además de los TFM, *La cartelera teatral en ABC Madrid durante el año 2005*, de José Antonio Roldán Fernández (2013) -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Jose_Antonio_Roldan.pdf y *La cartelera de Madrid en 2004-2007: Análisis de los espectáculos programados y de sus resultados económicos*, de Alberto Fernández Torres (2014) -que puede leerse en http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Alberto_Fernandez_Torres.pdf-, dirigidos por José Romera Castillo y *La cartelera teatral madrileña en la temporada 2013-2014: Microteatro por dinero*, de Maggie Civanos (2014), dirigido por Raquel García-Pascual.

Comunidad Valenciana: Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (1991), bajo la dirección de José Romera Castillo -publicada, primeramente, en microforma por la UNED en 1992, posteriormente como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio* (Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección “Fuentes para la historia del teatro en España”, n.º XXIII) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

pdf/reusboydswan.pdf-. Así como las MI, *La vida escénica en la ciudad de Valencia. Temporada 1972-1973*, de Enrique Marín Viadel (2005) -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Enrique_Marin.pdf-, dirigida por José Romera Castillo y *Reconstrucción de la cartelera teatral en Castellón de la Plana en el segundo tercio del siglo XX (1931-1949)*, de Miguel Solsona (2002) y el TFM, *La vida teatral en Alicante durante el primer año de la Segunda República*, de Débora Raquel López Nogales (2013), ambos bajo la dirección de M.^a Pilar Espín Templado.

Extremadura: La MI, *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado.

Galicia: Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924* (2000), dirigida por M.^a Pilar Espín Templado -publicada en microforma por la UNED en 2001, posteriormente con igual título (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols., con prólogo de M.^a Pilar Espín) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AparicioMorenoPaulino.pdf>-.
- Ricardo de la Torre Rodríguez, *Teatro e Internet: Galicia (2000-2009)* (2015), bajo la dirección de José Romera Castillo -inédita, aunque puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/nuevas-tecnologias/Teatro_Internet_Galicia.pdf-.
- Además de las MI, *La recepción de los espectáculos gallegos por parte de los programadores. El caso de "Carambola" en la Feira de Teatro de Galicia en el año 2006*, de Santiago Prego Cabeza (2006), dirigida por José Romera Castillo y *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998), dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo.

El País Vasco: Nerea Aburto González, *Presencia en Internet del teatro vasco (2000-2009)* (2015), bajo la dirección de José Romera Castillo, que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_nerea_aburto.pdf.

La Rioja: Siguiendo nuestro modelo de análisis, María Ángel Somalo Fernández defendió su tesis de doctorado, *El teatro en Logroño (1901-1950)*, bajo la dirección de Julián Bravo Vega, en la Universidad de La Rioja (2004), cuyo tribunal fue presidido por el profesor José Romera Castillo (que puede leerse completa en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SomaloFernandez.pdf>), que inició su incursión en la reconstrucción de la vida escénica en nuestro Centro de Investigación, en su Memoria de investigación sobre el teatro en Calahorra.

Se han realizado otras tesis de doctorado, Memorias de Investigación del DEA y Trabajos Fin de Máster, relacionadas con el teatro que no puedo citar aquí, pero que pueden verse en "Estudios sobre teatro" de nuestra web: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html

3.2.3. SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL EN AMÉRICA Y EUROPA

Pero el ámbito de actuación de nuestro Centro no se detiene solo en España, sino que el radio de acción se ha ampliado a otros países de América y Europa²⁰.

Por lo que respecta a la América hispana, se han realizado las tesis de doctorado sobre *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990*, de Alfredo Cerda Muños (1999) -publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*

²⁰ Cf. de José Romera Castillo, "Impulso al teatro iberoamericano en España", en María Grazia Profeti (ed.), *L'altra riva / La otra orilla* (Florencia: Alinea, 2003, págs. 135-160) -incluido como "Impulso al estudio del teatro Iberoamericano en Casa de América", en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 442-462)-.

(Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, 438 págs., con prólogo de José Romera Castillo + 1 CD para la cartelera) y en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AlfredoCerde.pdf>-, bajo la dirección de José Romera Castillo; así como *La representación teatral en Bogotá (1966-2010)*, de Jorge Manuel Pardo Acosta (2012), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Más los Trabajos Fin de Máster *El método de la creación colectiva del teatro experimental de Cali, Colombia, en el contexto teatral español*, de Arturo Valdés (2014); y *La vida escénica en Lima (2009-2011)*, de Erika Flores Tello (2013).

Por lo que respecta a los Estados Unidos, se ha realizado una tesis de doctorado, *El teatro representado en español en Los Ángeles (2000-2010)*, de John Benjamin Coates (2012) -inérita, aunque puede leerse en nuestra web: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/John_B_Coates.pdf;- así como la Memoria de Investigación, *Reconstrucción de la vida escénica hispánica en Nueva York: comienzos del siglo XXI* [en los teatros Talía y Pregones], de Michael Grullón (2013), las dos dirigidas por José Romera Castillo²¹.

Por lo que respecta a la presencia del teatro español en Europa, se ha estudiado *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)*, por Coral García Rodríguez (2000), bajo la dirección de José Romera Castillo -la cartelera puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. Parte de ella ha sido publicada en Italia, bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florenia: Alinea, 2003) -. Por su parte, Marina Sanfilippo, en *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, con prólogo de José Romera Castillo, y en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf>), trata de diversos aspectos relacionados con la teatralidad, muy especialmente con el *Teatro di Narrazione*. Bajo mi codirección, junto con la profesora Ines Ravasini, se han realizado dentro del Proyecto *Global Thesis Study Award*, en la Università degli Studi di Bari (Italia), dos Tesi di Laurea in Dramaturgia Spagnola: la de, Angelo Alejandro de Marzo, *Il teatro di Rafael Alberti tra Italia e Spagna: "Noche de guerra en el Museo del Prado"* (2018) -que puede leerse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AngeloDeMarzo.pdf>- y la de Sabrina Spadaro, *Il teatro femminista e antibellico di Itziar Pascual: análisis semiótica di "Fuga"* (2019) -que puede leerse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Sabrina_Spadaro.pdf-. Asimismo, en Portugal, M.^a del Pilar Nicolás Martínez, ha estudiado *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX* (2016), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Teatro_espanol_Lisboa_1850-1899.pdf-. También hemos tirado las redes hacia Francia, con estudios de José Romera Castillo y de Irene Aragón González sobre la presencia tanto del teatro francés en España como del teatro español en el ámbito gálico en estos últimos años²².

²¹ Además del TFM, *Teatro, teatralización y juego dramático aplicados a la enseñanza del español: propuesta didáctica para estudiantes universitarios estadounidenses*, de Ruth Llana Fernández (2016) -en el Máster en Formación de Profesores de Español como segunda Lengua-, dirigido por José Romera Castillo.

www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf), trata de diversos aspectos relacionados con la teatralidad, muy especialmente con el *Teatro di Narrazione*. Bajo mi codirección, junto con la profesora Ines Ravasini, se han realizado dentro del Proyecto *Global Thesis Study Award*, en la Università degli Studi di Bari (Italia), dos Tesi di Laurea in Dramaturgia Spagnola: la de, Angelo Alejandro de Marzo, *Il teatro di Rafael Alberti tra Italia e Spagna: "Noche de guerra en el Museo del Prado"* (2018) -que puede leerse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AngeloDeMarzo.pdf>- y la de Sabrina Spadaro, *Il teatro femminista e antibellico di Itziar Pascual: análisis semiótica di "Fuga"* (2019) -que puede leerse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Sabrina_Spadaro.pdf-. Asimismo, en Portugal, M.^a del Pilar Nicolás Martínez, ha estudiado *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX* (2016), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Teatro_espanol_Lisboa_1850-1899.pdf-. También hemos tirado las redes hacia Francia, con estudios de José Romera Castillo y de Irene Aragón González sobre la presencia tanto del teatro francés en España como del teatro español en el ámbito gálico en estos últimos años²².

Asimismo, en Portugal, M.^a del Pilar Nicolás Martínez, ha estudiado *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX* (2016), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo -que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Teatro_espanol_Lisboa_1850-1899.pdf-. También hemos tirado las redes hacia Francia, con estudios de José Romera Castillo y de Irene Aragón González sobre la presencia tanto del teatro francés en España como del teatro español en el ámbito gálico en estos últimos años²².

También hemos tirado las redes hacia Francia, con estudios de José Romera Castillo y de Irene Aragón González sobre la presencia tanto del teatro francés en España como del teatro español en el ámbito gálico en estos últimos años²².

²² Cf. los trabajos de José Romera Castillo, "El teatro francés en algunos escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XIX y el SELITEN@T", en Stefano Torresi (ed.), *Francia e Spagna a confronto* (Macerata, Italia: Edizioni Università di Macerata, 2010, págs. 231-243) y "Algo más sobre la presencia del teatro de Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles del siglo XIX", en M.^a Rosario Ozaeta et alii (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora* (Madrid: UNED / Departamento de Filología Francesa, 2004, págs. 193-203) -incluidos los dos, refundidos, como "El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios española", en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 272-287)-. Por su parte, Irene Aragón González ha trabajado sobre "El teatro español en Toulouse (1995-2002). Estudio de la cartelera", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 267-296). Además de "Eric-Emmanuel Schmitt en España. Influencia de los medios en la recepción crítica",

4. EL XXVIII SEMINARIO: TEATRO Y FILOSOFÍA EN EL SIGLO XXI

Como un eslabón más de la cadena, nació nuestro encuentro, bajo el lema, *Teatro y Filosofía en los inicios de siglo XXI*²³, patrocinado por varias entidades (Academia de las artes Escénicas de España, Asociación de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED).

En el volumen que ahora publicamos se recogen los trabajos presentados tras previa selección. Tras el balance de las líneas de investigación del Centro de Investigación que dirijo, realizado como pórtico por quien esto suscribe, la estructura del volumen queda estructurada en tres apartados.

El primero, “Aspectos generales” lo forman diez estudios, encabezados por el un amplio panorama de puestas en escena de teatro, relacionadas con el ámbito filosófico en estos últimos años, realizado por el dramaturgo Jerónimo López Mozo. Una excelente visión de conjunto que, una vez más, nos aporta el mencionado dramaturgo. Le siguen las sesiones plenarias sobre “Filosofía de la praxis teatral” (por Jorge Dubatti, Jorge Eines y Emeterio Diez), “La filosofía del teatro como construcción científica: qué. Por qué y para qué” (por Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires), “El teatro y la razón poética (por el dramaturgo José Luis Alonso de Santos) y “La ceguera del dramaturgo” (por el también dramaturgo Raúl Hernández Garrido). A continuación aparecen diversos trabajos de diferente índole genérica: sobre el teatro y filosofía en Friedrich Nietzsche (expuesta también en sesión plenaria por el catedrático de la UNED, Diego Sánchez Meca); en Platón, san Agustín y Spinoza (por María J. Ortega Mániz); en la adaptación teatral de *El Criticón* de Baltasar Gracián (por Jesús Arcega Morales); finalizando este apartado con dos estudios sobre problemas de fenomenología y neurofenomenología en relación con el teatro (llevados

a cabo por Gemma Pimenta Soto y Miguel Ribagorda Lobera, respectivamente).

El segundo, “Dramaturgias femeninas”, se articula en torno a seis investigaciones, que van desde los aspectos filosóficos en algunas puestas escena de *Antígona* en el siglo XXI (por Olivia Nieto Yusta), pasando por *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera, y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez (por Pilar Jódar Peinado), así como otro trabajo sobre *La tumba de María Zambrano*, de la mencionada Nieves Rodríguez (por Veronica Orazi), y la influencia de Walter Benjamin en los *Hijos de las nubes*, de Lola Blasco (por Cristina Ros Berenguer), hasta llegar a dos estudios generales de prácticas escénicas: el proyecto comunitario barcelonés *Rebomboris* (por Ana Prieto Nadal) y la filosofía del *Teatro invisible* de Matalire Teatro (por Ana María Fernández Fernández) -que incluyo aquí por Ana Vallés-.

Y el tercero, “Dramaturgias masculinas”, lo componen nueve estudios que se centran en varios autores españoles: de Juan Mayorga, se examina *El mago* e *Intensamente azules* (por Miguel Ángel Jiménez Aguilar); de Javier Gomá, el monólogo dramático *Inconsolable*, sobre la muerte de su padre (por Rafael González-Gosálbez); y de Juan Pablo Heras, la influencia de Walter Benjamin en *Todos los caminos* (por María Teresa Osuna Osuna). Se estudia la figura de Sócrates en *El encantador de almas*, del argentino Eduardo Rovner, y en *El banquete*, del español Chema Cardeña (por Nel Diago), así como se examina la obra del chileno Marco Antonio de la Parra, *El último filósofo o Wittgenstein* (por M.^a Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Fariña)

Asimismo, se estudian otras dramaturgias de diferentes ámbitos geográficos: *Freud's Last Session de Freud*, del dramaturgo norteamericano Mark St. Germain (por José Gabriel López Antuñaño); *La revelación*, del actor y cómico italiano (aunque nacido en Nueva York), Leo Bassi (por Eva García Ferrón); *Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun*, del alemán Hartmut Lange (por Arno Gimber); así como se examina *It's man devouring, my dear*,

en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, págs. 331-352).

²³ Una grabación completa del Seminario puede verse en <https://canal.uned.es/series/5cc828b1a3eeb0027b8b4569>.

adaptación en Malasia de la obra de teatro musical de Stephen Sondheim *Sweeney Todd* (por Sergio Camacho y Tan Elynn).

En total, se publican 25 investigaciones (más este prólogo) que, sin duda, ofrecen una nueva y rigurosa visión sobre las estrechas y amplias relaciones que el teatro (textos y representaciones) se apoya en los espacios filosóficos con el fin de hacernos reflexionar tanto sobre la condición humana como su función en la sociedad de hoy.

5. PARA CERRAR, DE MOMENTO...

No puedo terminar estas anotaciones sin expresar una serie de agradecimientos. A la (mi) Universidad -la UNED- que, una vez más, nos prestó su ayuda, a través de la Facultad de Filología y el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura; a la Asociación Española de Semiótica, la Academia de las Artes Escénicas de España -a la que me honro en pertenecer- y al Instituto del Teatro de Madrid. Muy especialmente a la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (AITS21), fundada en Estrasburgo, en marzo de 2016, de la que soy fundador y presidente de honor -cuyas actividades pueden verse en <https://theatre-plateau.unistra.fr/asociacion-internacional-de-teatro-siglo-21/>-, que ha patrocinado también este encuentro. Así como no puedo dejar de agradecer tanto la colaboración de todos los investigadores que participaron en el Seminario, como la labor de otros miembros del Centro que trabajaron con intensidad en su organización, muy especialmente a Francisco Gutiérrez Carbajo -vicedirector- y a Raquel García-Pascual -coordinadora-, con la ayuda de Olivia Nieto Yusta y Rocío Santiago Noguerras, que con tanto esfuerzo y dedicación hicieron posible que este encuentro científico se llevase a cabo felizmente. Gracias, pues, a todos.

El XXIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías sobre *Teatro, narrativa y deportes en los inicios del siglo XXI*, que se celebrará en Madrid, en la sede de la UNED, (n)os espera del 24 al 26 de junio de 2020. Vale.

1. ASPECTOS GENERALES

La filosofía entre tablas y diabras en el siglo XXI

Philosophy behind the scene and the footlights in the 21st century

Jerónimo LÓPEZ MOZO

Autor de teatro

jeronimolm@yahoo.es

Resumen: Se realiza un recorrido por el teatro español desde principios del siglo actual seleccionando aquellos textos y espectáculos en los que está presente la filosofía como tema. La relación incluye obras estrenadas en la pasada centuria que han conocido, en la presente, nuevas puestas en escena. De las representadas por primera vez en estos años, se incluyen aquellas protagonizadas por filósofos, las escritas por autores con formación filosófica y aquellas cuyo contenido tiene alguna relación con esta materia. El trabajo se cierra con una una relación de producciones españolas de obras escritas por autores foráneos.

Palabras clave: Teatro. Filosofía. Diálogo. Confrontación. Reflexión. Teatro de ideas.

Abstract: This paper offers a selection of Spanish theatre texts and plays since the beginning of the 21st Century that depict philosophy, including those that were premiered in the 20th Century but have been staged recently. As for plays premiered for the first time in the last two decades, the list contains some that have philosophers as the main characters, some written by playwrights trained in philosophy studies and some with contents that have something to do with philosophy. As an appendix, there is a number of Spanish productions of plays written by foreign playwrights.

Key Words: Theatre. Philosophy. Dialogue. Comparison. Pondering. Theatre of Thoughts.

Desde que Platón situó la dialéctica en el terreno de la literatura y acuñó la palabra filosofía, ésta y el teatro empezaron a ir de la mano¹. Sus herramientas comunes son el diálogo, la confrontación de ideas y la reflexión. En consecuencia, creo que hablar de teatro filosófico es redundante. No hay pieza dramática, incluso la más banal, que no tenga que ver con el sentido del obrar humano o con los principios que organizan y orientan el conocimiento de la realidad. Por eso, me han surgido algunas dudas a lo hora de abordar la tarea de ofrecer un panorama sobre la presencia de temas filosóficos en el teatro español en lo que va de siglo, pues, si fuera consecuente con lo dicho, todo texto dramático debería figurar en él. No se me ocultaba que no era ese el espíritu del encargo y, en consecuencia, el primer paso a dar consistía en fijar los criterios que debían regir la selección de las obras a incluir en este trabajo. Cabían, desde luego, las que cuentan, entre sus personajes, con filósofos y aquellas que giran en torno a la filosofía como materia. También las escritas por quienes compatibilizan su actividad como filósofos con la creación dramática, como sucedía con Unamuno, o lo han hecho de forma esporádica, como Javier Gomá, o las de aquellos dramaturgos en cuya formación académica, la filosofía ocupa un lugar destacado, como Juan Mayorga.

¹ Así lo señaló Giorgio Colli en 1975 en su ensayo *El nacimiento de la filosofía*, en especial en su capítulo noveno, titulado “Filosofía como literatura”. Dos años después de su publicación en Italia, fue dado a conocer en España por Tusquets Editor. Más recientemente, el colombiano Alfredo Abad, profesor de filosofía en la Universidad Tecnológica de Pereira, se ha referido al instinto dramático que tiene la filosofía, cualquiera que sea su contenido. En su opinión, la filosofía, además de poseer una cualidad estética, es una actividad estética o, dicho de otro modo, el pensamiento no puede ser esquematizado, pues tiene también su teatro. Por ello, el filósofo no puede renunciar a su condición de esteta (“Teatro filosófico. Estilo y escenificación”, en *Literariedad, revista digital Latinoamericana de Cultura* (Bogotá, Colombia), nº 5, 4 de septiembre (2016),

La dificultad surgió a lo hora de completar la lista, pues no todo lo publicado o representado cabía en ella. Nadie pondría objeciones a la inclusión de *La vida es sueño*. Por el contrario, se me reprocharía su ausencia. Pero me quedaría solo si, junto al drama de Calderón, figurara *La venganza de don Mendo*. ¿Por qué? Por una cuestión de estética y de consideración intelectual. Buena parte del teatro, el de hoy y el del pasado, tiene escaso valor artístico o, su contenido, no suele invitar ni a la reflexión ni al debate². Su exclusión se me antojaba como la mejor fórmula por la que debo regirme. A pesar de haber sopesado todas estas cuestiones, no se me oculta que puedo haber errado en mis apreciaciones y contemplo la posibilidad de que, por ello, haya quien considere mi selección poco rigurosa y hasta arbitraria. Asumo el riesgo, así como el de que, por ignorancia de su existencia, omita alguna creación con méritos para ser citada. Y lo hago en la confianza de que los ponentes de este Seminario llenarán, con sus aportaciones, algunas de mis lagunas y corregirán los yerros en los que haya incurrido.

El núcleo de mi propuesta se circunscribe a aquellas obras de autores españoles que, con independencia de la fecha de su escritura, han sido dadas a conocer en lo que llevamos del siglo XXI. Me parece oportuno, sin embargo, añadir unas líneas a modo de prologo para recordar algunas obras que, publicadas o representadas en la anterior centuria, han conocido en ésta nuevas ediciones o puestas en escena, lo que para no pocos espectadores han tenido el sabor de lo novedoso. Es el caso de *Séneca*, de Antonio Gala, estrenada

² Enrique Herreras Maldonado aborda la cuestión de la pérdida del prestigio intelectual en el teatro actual en su ensayo *Notas y contranotas para una estética teatral. Aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo* (Bilbao: ABKE, 2016). En su opinión, en paralelo con el desarrollo experimentado en las mejoras técnicas de la actividad escénica y del incremento del número de espectáculos, el prestigio intelectual del teatro ha sufrido un notable retroceso y evoca los tiempos en los que pensadores como Ortega y Gasset y Laín Entralgo vieron el teatro como vehículo útil para la difusión del conocimiento filosófico y otros, como Unamuno, Camus o Sartre, lo llevaron a la práctica, convirtiendo su pensamiento en materia teatral. El ensayo obtuvo el VII Premio Internacional Artezblai.

en 1987 con el título de *Séneca o el beneficio de la duda* y repuesta tres décadas después en una reescritura de Emilio Hernández, que añade poemas del propio Gala, escritos de Séneca y materiales de carácter histórico³. La nueva versión abunda en la idea del autor de añadir, a lo que del personaje se sabe como moralista, filósofo y dramaturgo, su menos conocida actividad política, la cual, al desarrollarse en el marco de una sociedad corrupta, plantea, en palabras del adaptador, un combate entre la ética y la corrupción, el idealismo y el pragmatismo y entre la belleza y la podredumbre.

La sangre de Antígona, pieza de José Bergamín escrita en 1956 y publicada en 1983 en la revista *Primer Acto*⁴, ha accedido a los escenarios españoles en versión de su hijo Fernando Bergamín Arniches de la mano de la Compañía Nacional de Teatro de México⁵, después de que se frustrara el proyecto del compositor Salvador Bacarisse de convertirla en ópera y no llegarán a buen puerto los intentos de José Monleón y Guillermo Heras para programarla en el Festival de Mérida⁶. El principal interés de este denominado “misterio en tres actos” radica en que Bergamín logró transmitir, inspirándose en la tragedia de Sófocles, el drama personal que estaba viviendo como consecuencia del desenlace de la Guerra Civil, en la que él tuvo un papel activo. El texto está plagado de referencias a la lucha fratricida con su tributo de sangre, al dolor de la derrota, al odio al vencedor y a la rebeldía ante la decisión de enterrar con honores a los muertos de un bando y dejar sin sepultura digna a los del otro, amén de otras a su ideario cristiano, es espacial a la existencia de otra vida y a la muerte como camino de salvación⁷.

³ *Séneca* se estrenó el 24 de marzo de 2017 en el teatro Valle-Inclán de Madrid (CDN) con dirección de Emilio Hernández.

⁴ *Primer Acto*, nº 198, marzo-abril (1983).

⁵ El estreno en Madrid de *La sangre de Antígona* tuvo lugar el 11 de septiembre de 2014 en el teatro María Guerrero (CDN) con dirección de Ignacio García.

⁶ Guillermo Heras pudo, al cabo, ofrecer dos puestas en escena, ambas fuera de España. Una, en la ciudad argentina de Mendoza con alumnos licenciados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuyo. Otra, en 2003, en el Teatro Romano de Verona, traducida al italiano por Paola Ambrosi.

⁷ En el pasado siglo, otros autores españoles se inspiraron en Antígona. En la frontera entre la vida y la muerte, alimentando la espera con sus recuerdos, la situó

Un ensayo de María Zambrano, titulado *Diotima de Mantinea* incluido en su libro *Hacia un saber sobre el alma*, publicado por primera vez en 1950, ha derivado en espectáculo teatral en 2017 gracias al empeño de Eva Varela Lasheras por transformar la filosofía poética de la pensadora en poesía escénica⁸. Zambrano se sirvió de ese personaje, citado por Sócrates en *El banquete*, de Platón, como la persona que le instruyó en los secretos del amor, para poner en su boca su propio discurso sobre la existencia y cuanto tiene que ver con ella, un discurso sustentado en lo que llamó la razón poética, en oposición a la pura, defendida por Kant, y a la histórica, por Ortega y Gasset.

De Alfonso Sastre, autor de sólida formación filosófica, se han recuperado tres obras estrenadas en el pasado siglo, las cuales figurarán entre las que mejor plasman sus preocupaciones existenciales, metafísicas y estéticas. Se trata de *Escuadra hacia la muerte*, *Cargamento de sueños* y *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*⁹. De *Escuadra hacia la muerte*, quizás la más representada de cuantas ha escrito, cabe decir que, en contra de la opinión de algunos, la

María Zambrano en *La tumba de Antígona*, obra escrita en 1963 y que, en versión de Alfredo Castellón, fue representada en 1993 en el Teatro Romano de Mérida. En opinión de la profesora alemana Ana Bundgard, en realidad la obra es la representación apócrifa de la vida de la autora. De Alfonso Jiménez Romero es *Oratorio* (1969), cuatro oraciones a los países que destruyen el mundo con las guerras, cuya puesta en escena por parte del Teatro Lebrijano remitía a la española. La primera de ellas lleva por título “Oración de Antígona”. En el mismo año, José Martín Elizondo escribió *Antígona entre muros*, que fue representada en 1988 en el Teatro Romano de Mérida y cuya acción, situada en la Grecia de los coroneles y protagonizada por diez presas políticas que ensayan la tragedia de Sófocles, gira en torno al dilema moral que plantea optar entre la delación y el silencio heroico. En 1982, Luis Riaza publicó *Antígona... ¡cerda!* en la que, con el tono transgresor que caracteriza su teatro, presenta a la protagonista desdoblada en dos: una rebelde y, otra, sumisa.

⁸ *Diotima de Mantinea* fue estrenada el 17 de diciembre de 2017 en el teatro La Puerta Estrecha, de Madrid, con dirección de Raúl Laiza.

⁹ Entre las obras de marcado carácter filosófico que, tras su estreno, no han vuelto a ser representadas o lo han sido en sesiones únicas figuran *Uranio 235*, *La sangre de Dios*, *M.S.V* o *La sangre y la ceniza*, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann* y *Demasiado tarde para Filoctetes*.

aventura del grupo de soldados enviados al sacrificio para purgar sus poco edificantes conductas, no es un alegato contra la guerra, sino una desgarradora descripción de las guerras interiores del ser humano en el marco de una situación límite¹⁰. En cuanto a *Cargamento de sueños*, uno de los primeros textos del autor, la acción se sitúa en una encrucijada, uno de cuyos caminos conduce a la Eternidad, en la que dos vagabundos mantienen una conversación de contenido existencial con hondas raíces religiosas, que, en mi opinión, tiene no pocas similitudes con *Esperando a Godot*¹¹. Por último, en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Sastre rememora la últimas horas de la vida de Edgar Allan Poe, aquellas en las que, consciente de que su discurso no cala en la sociedad a la que va dirigido, se refugia en la bebida. Es un pretexto para hablarnos de las consecuencias trágicas que se derivan de la soledad del hombre cuando es rechazado por su entorno¹².

No puede faltar es esta relación de obras que han conocido nuevas lecturas en lo que va de siglo la que, junto al *Cementerio de automóviles*, posee mayor sustancia filosófica de cuantas ha escrito Fernando Arrabal. Me refiero a *El arquitecto y el emperador de Asiria*, ofrecida por vez primera en España en versión íntegra en 2015, medio siglo después de su estreno en París y a los cuarenta

¹⁰ *Escuadra hacia la muerte* fue estrenada en 1953 y prohibida al cabo de tres representaciones. En los años siguientes fue muy representada por grupos universitarios y, en 1989, conoció una nueva puesta en escena de Antonio Malonda. La ofrecida en el siglo actual fue estrenada el 7 de octubre de 2016 en el teatro María Guerrero de Madrid (CDN), siendo Paco Azorín el responsable de la versión y la dirección.

¹¹ *Cargamento de sueños* fue representada en 1948 por Arte Nuevo. Su recuperación se produjo con motivo del estreno de *Arte Nuevo (Un homenaje)*, espectáculo compuesto por la mencionada obra y *El hermano*, de Medardo Frailé. Tuvo lugar el 18 de febrero de 2016 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Luis Garcí.

¹² La obra, escrita en 1990 y estrenada cuatro años después por Eolo Teatro, fue llevada de nuevo a la escena el 13 de septiembre de 2007 en el Teatro Español de Madrid, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente.

años de la malograda puesta en escena de Adolfo Marsillach¹³. El encuentro entre el arquitecto, un ser salvaje único habitante de una isla, con el emperador, que ha llegado a ella tras salir indemne de un accidente de aviación, da pie a una relación entre ambos que es reflejo de la conducta que preside las relaciones humanas, poniendo de manifiesto las dificultades para superar la soledad y, cuando se consigue, para no caer en una lucha sin otro desenlace que el dominio o la sumisión.

Si no tomamos en consideración el rechazo de Freud a establecer vínculos entre la filosofía y el análisis del mundo de los sueños y aceptamos la existencia de la filosofía de lo onírico y lo irreal, tiene cabida aquí *Así que pasen cinco años*, de García Lorca. Lo revelado por el subconsciente del El Joven, único personaje real de la pieza, nos muestra un mundo de pesadilla en el que el ser humano aparece como una víctima de sus sueños y del agotamiento causado por una espera que solo concluye con la muerte. Aunque la puesta en escena en el periodo que nos ocupa es la tercera realizada por Ricardo Iniesta, no cabe hablar de reposición, pues se trata de una nueva dramaturgia¹⁴.

Instalados ya en las creaciones que han visto la luz en el siglo presente, inicio el recorrido por aquellas cuyos protagonistas son filósofos españoles y lo hago con una de Antonio Álamo titulada *Unamuno en la niebla*, representada en Salamanca en 2003. La reaparición en la ciudad de quien había sido rector de su Universidad no

¹³ *El arquitecto y el emperador de Asiria* fue estrenada el 23 de septiembre de 2015 en Las Naves del Español, en Madrid, con dirección de la argentina Corina Florillo. La puesta en escena de Adolfo Marsillach fue prohibida por su autor inmediatamente después de su estreno por su desacuerdo con los cortes realizados en el texto. En 2008 se representó en el teatro La Espada de Madera, de Madrid, una versión muy libre de apenas hora y cuarto de duración, en la que su adaptador y director, Antonio Díaz-Florián, ofrecía una discutible lectura de la obra, pues veía en ella el dolor del niño Arrabal ante la figura amada y odiada de la madre España

¹⁴ Sus anteriores puestas en escena de *Así que pasen cinco años*, todas con la compañía Atalaya, tuvieron lugar en 1986 y 1994. La que nos ocupa fue estrenada el 1 de abril de 2016 en el teatro Valle Inclán (CDN), de Madrid-

se produjo en ninguna de sus salas teatrales, sino en las escalinatas de una calle¹⁵. A ellas trasladó Álamo la conversación que Unamuno mantuvo en su casa con el atribulado Augusto Pérez, en la que le desvelaba que no era un ser real, sino ficticio, creado por él para ser personaje de su novela *Niebla*, y, por tanto, sin capacidad para decidir su destino. Tiempo después, Álamo volvería a incluirle, aunque en efigie, en una pieza titulada *Cantando bajo las balas*, un inflamado monólogo en el que el general Millán Astray narra a su manera el incidente que ambos protagonizaron en octubre del 36 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca. En 2011, Pollux Hernández escribió y publicó una tragedia en veinte cuadros titulada *Unamuno*, considerada por su prologuista, Emilio de Miguel, como una obra de intención retratística que remite al teatro histórico de asunto literario, cuyo mayor interés es que se centra en los momentos más íntimos, desconocidos y conflictivos de la vida del protagonista¹⁶. Apenas un año después, la compañía salmantina Sayagués Garufa llevó a la escena otra adaptación de *Niebla*, en esta ocasión firmada por el citado Hernández¹⁷. Este mismo escritor publicaría en 2016 el libro *Venceréis, pero no convenceréis: La última lección de Unamuno*, en el que hace una minuciosa reconstrucción del enfrentamiento con Millán Astray en la Universidad de Salamanca a partir de la documentación existente¹⁸. No es extraño que, teniendo en cuenta sus conocimientos sobre la vida y la obra de Unamuno, fuera llamado a colaborar en la escritura del monólogo *Unamuno: venceréis pero no convenceréis*,

¹⁵ *Unamuno en la niebla* fue representada en el verano del 2003 en un espacio abierto de Salamanca, con dirección de Jesús Cracio. El espectáculo formaba parte del ciclo “Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca”, dedicado a la escenificación en espacios emblemáticos de obras protagonizadas por personajes ficticios y reales como Fray Luis de León, Santa Teresa, Lázaro de Tormes o Calisto.

¹⁶ Publicada por la Diputación Provincial de Salamanca en “Colección de Autores Salmantinos”, en 2011.

¹⁷ Fue estrenada el 6 de octubre de 2012 en el teatro Liceo, de Salamanca, con dirección de José Antonio H. Sayagués.

¹⁸ *Venceréis, pero no convenceréis. La última lección de Unamuno* (Salamanca: Oportet Editores, 2016).

interpretado por José Luis Gómez, sin duda el espectáculo sobre la figura del pensador vasco que ha tenido, hasta hoy, mayor repercusión¹⁹. El actor, transmutado en un Unamuno crepuscular, instalado en esa etapa de la vida que alguien ha llamado tiempo de deshacer, verbalizaba sus últimos escritos, incluidos poemas y cartas, y rememoraba el discurso pronunciado en el Paraninfo.

María Zambrano también ha merecido la atención de nuestros dramaturgos. En *La tumba de María Zambrano*, su autora, Nieves Rodríguez Rodríguez, estudiosa de la obra de la pensadora y de su influencia en la dramaturgia femenina actual, ha huido del retrato biográfico para concentrarse en la razón poética de su filosofía²⁰. Bajo la etiqueta de “pieza poética en un sueño”, la pieza arranca ante la tumba de Zambrano, donde un niño hambriento lee en voz alta el epitafio que la preside: “Levántate, amiga mía, y ven”. Ella, rediviva, acude al reclamo para alimentarle. Luego, instalada en el tiempo comprendido entre su niñez y la senectud, acompañada por su padre y su hermana Araceli, acometerá la tarea de construir, con su verbo comprometido y poético, un mundo en paz en el que no haya sitio para la pobreza, la desigualdad y la violencia²¹.

Demasiado humano (Los últimos días de Nietzsche), de Jaime Romo, inaugura la nómina de textos de autores españoles dedica-

¹⁹ *Unamuno: venceréis pero no convenceréis* fue estrenada tuvo lugar, en el marco de la celebración del VIII centenario de la creación de la Universidad de Salamanca, el 9 de febrero de 2018 en el teatro Liceo, de Salamanca, con dirección del propio José Luis Gómez y Carl Fillion. A partir del 25 de abril del mismo año fue representada en el teatro de La Abadía, de Madrid.

²⁰ *La tumba de María Zambrano* fue estrenada el 10 de enero de 2018 en el teatro Valle Inclán (CDN), de Madrid, con dirección de Jana Pacheco.

²¹ Si en *La tumba de María Zambrano* la expresión corporal arropaba las palabras de María Zambrano y de la autora del texto, en *María Zambrano, la palabra danzante*, espectáculo de compañía extremeña Karlik, la danza es el lenguaje dominante. Las palabras de Zambrano son recitadas por voces en off, una de ellas la de la propia pensadora. Concebido como homenaje a su figura, su mensaje es que solo individuos nuevos podrán alumbrar una sociedad en la que la vida sea una auténtica obra de arte. En gira desde 2018, la responsable de la dirección y la dramaturgia es Cristina D. Silveira

dos a filósofos extranjeros²². Como anticipa el subtítulo, nos enfrentamos a los acontecimientos vividos por el pensador alemán en la antesala de la muerte, agobiado por los intentos de su hermana y el doctor que le atiende por manipular su obra y ponerla al servicio de la ideología nazi. Profesor de filosofía y actor aficionado, el autor, huyendo del teatro de tesis en aras de atraer a un público poco interesado en él, dio en lo que Ignacio García May bautizó como thriller filosófico.

En 2013 otro filósofo, Arthur Schopenhauer, se convirtió en personaje teatral en la obra *El traspie (Una tarde con Schopenhauer)*, de Fernando Savater²³. Aunque no ha llegado a los escenarios, de los que, salvo una adaptación de *El retrato de Dorian Gray*, el autor permanece alejado desde hace dos décadas, si lo ha hecho a las librerías²⁴. Considerada como una “comedia filosófica”, Savater imagina una de las sesiones en las que, a lo largo de dos meses, el filósofo posó para la escultora Elisabeth Ney atendiendo a su petición de hacerle un busto. El autor, que elabora el discurso del protagonista con materiales extraídos de sus memorias, nos lo presenta como el pesimista que fue, convencido de que el hombre, al nacer, da un traspie -de ahí el título de la pieza-, que le condena a avanzar por la vida dando tumbos. Por otra parte, Savater alimenta y ameniza su recreación de la conversación que mantienen ambos personajes con datos relativos a sus aficiones y hábitos, que les sitúa en posiciones en principio tan enfrentadas como la de la misoginia en él y, en ella, la de una vida sin las trabas que coartan la libertad de las mujeres.

No eran imprescindibles, aunque tampoco sobraban, los recursos brechtianos ni el uso del teléfono móvil para recordar que

²² *Demasiado humano*, que obtuvo en 2005 el Premio Lope de Vega, fue estrenada el 20 de abril de 2007 en la sala pequeña del teatro Español, de Madrid, con dirección de Mikel Gómez de Segura.

²³ En realidad se trata de la reescritura del guion que le fue encargado por Pilar Miró para una entrega del programa “A través del espejo” de TVE y que fue emitido en 1988 con el título de *Un paso en falso*.

²⁴ Editada por Anagrama, en 2013.

en todas las épocas existen hombres cabales devotos de la verdad que, como hizo Sócrates, se atreven a denunciar la corrupción de los gobiernos y la acción manipuladora de las religiones oficiales. Lo que se cuenta en *Sócrates. Juicio y muerte de un ciudadano* no nos es ajeno, aunque se trate de una historia antigua. En su primera parte, la respuesta, no exenta de ironía, del filósofo ateniense a las acusaciones de corromper a los jóvenes, de no creer en la existencia de los dioses del Estado y al peligro que suponía su intento de penetrar los misterios del cielo y de la tierra. En la segunda, las razones cívicas y éticas que le llevaron a no huir una vez conocida su condena a muerte. Las fuentes en las que han bebido sus autores, Mario Gas y Alberto Iglesias, salvo mínimas aportaciones suyas, son el testimonio de su discípulo Platón recogido en *La Apología de Sócrates* y el libro segundo de *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, dedicado al pensador griego y sus discípulos, del historiador Diógenes Laercio²⁵.

Recientemente, el cineasta y dramaturgo Rafael Gordón se ha servido de la figura del filósofo danés Soren Kierkegaard para formular un encendido alegato en defensa de la lucha del individuo contra un sistema que no le permite tener emociones ni le concede la oportunidad de decidir por sí mismo. En *La pasión de Kierkegaard*, título de la pieza, un individuo de frágil apariencia y voz temblorosa y entrecortada se rebela para enarbolar esa bandera y lo hace asumiendo las personalidades del propio autor y del apóstol del existencialismo. El resultado es un demoledor discurso contra la tiranía de las redes sociales, erigidas en conciencia colectiva en detrimento de la individual²⁶.

Casi de rondón entra en estas páginas Platón, el discípulo aplicado y amanuense de Sócrates. No lo hace como personaje, pues no tiene presencia física en la obra, ni porque sus palabras figuren en

²⁵ *Sócrates. Juicio y muerte de un ciudadano* fue estrenada el 8 de julio de 2015 en el Teatro Romano de Mérida, con dirección de Mario Gas, y, en Madrid, el 5 de febrero de 2016 en las Naves del Español.

²⁶ *La pasión de Kierkegaard* fue estrenada el 8 de febrero de 2019 en el teatro Lagrada, con dirección de su autor.

el texto. Tampoco viene de la mano de ningún autor o profesional de la escena. Debe su inclusión a que la filósofa y poeta Chantal Maillard puso su nombre en el título del poemario *Matar a Platón* y a que años después de su escritura fuera escenificado con el mismo título en un formato a mitad de camino entre la *performance* y el concierto²⁷. A partir del relato de instantes de vidas que componen un retablo doloroso y dramático en el que la muerte está muy presente, la autora reflexiona sobre lo absurdo de la existencia, sobre la indiferencia del ser humano ante la desgracia ajena y sobre como el destino de las víctimas es alimentar las estadísticas de accidentes. La singularidad de esta propuesta que funde filosofía y poesía es que el discurso de Maillard es, en esencia, un alegato contra la doctrina racionalista defendida por el filósofo griego.

Apenas ocho meses después de la muerte de su padre, acaecida en 2015, el filósofo Javier Gomá Lanzón escribió una oración fúnebre en forma de monólogo titulada *Inconsolable*. Trataba de la desorientación y perplejidad que le provocó la pérdida de quien había sido el faro que le guio desde niño y contribuyó a moldear su identidad. El escrito vio la luz en el diario *El Mundo*, pero el deseo de su autor era verlo representado en un escenario. No se trataba de un capricho. La lectura que José Luis Gómez había hecho de algunos fragmentos de su ensayo *Razón portería* con motivo de su presentación del libro, le desveló que el teatro es un excelente vehículo para transmitir el tipo de filosofía que él quería desarrollar, esa que, más que de su propia historia, habla del mundo y de la vida²⁸. Estaba convencido de que lo que él llamaba filosofía mundana lle-

²⁷ *Matar a Platón* fue publicado en 2004 por Tusquets, obteniendo el Premio Nacional de Poesía ese mismo año. En julio de 2011 se estrenó en el teatro Español, de Madrid, con participación de la propia autora. No es la única ocasión en la que Maillard se ha aproximado al mundo de la escena. En 2014 se escenificaron en el teatro Pradillo, de Madrid, fragmentos de los tres cuadernos sobre La India que integran *Diarios Indios*. En la puesta en escena participó el cineasta David Varela Álvarez.

²⁸ La lectura de José Luis Gómez tuvo lugar en la librería FNAC, de Madrid, el 21 de abril de 2014.

garía mejor hablada que leída²⁹. El sueño de Gomá se cumplió porque a Ernesto Caballero, director del CDN, le gustó como había abordado el filósofo el tema de la muerte, cercano, en su opinión, al auto sacramental. Se añadía a ello que, en aquel momento, se estaba planteando que la filosofía escénica tuviera presencia en la programación del Centro Dramático Nacional a través de obras que invitaran a la reflexión³⁰.

En *La colmena científica o El café de Negrín*, pieza que la Residencia de Estudiantes encargó a José Ramón Fernández con motivo de la celebración del primer centenario de su fundación, se recrean las tertulias que se organizaban a la hora del café en el laboratorio de fisiología que Juan Negrín dirigió desde su creación en 1916³¹. A ellas acudían no solo tutores y residentes, sino quiénes estaban de paso. José Moreno Villa, hizo recuento de ellos en las memorias que escribió en su exilio mexicano³². José Ramón Fernández, que bebió en ellas para escribir su obra, escogió nueve, además de Moreno Villa, para convertirlos en personajes, de los cuales solo Unamuno era filósofo³³. El resto eran científicos, médicos, pedagogos e investigadores en ciernes. En aquel cenáculo se hablaba de todo, desde las actividades cotidianas de los contertulios y de los acontecimientos del día hasta de cuestiones artísticas, literarias y científicas, de forma desenfadada o grave según lo exigiera el asunto. Siendo todos estudiosos de disciplinas tan diversas,

²⁹ La declaración fue recogida por Luis Alemany en un artículo titulado “Javier Gomá: cuando mueren los padres”, publicado el 24 de julio de 2014 en *El Mundo*.

³⁰ *Inconsolable* fue publicado el 24 de julio de 2016 en el diario *El Mundo* y estrenado el 28 de junio de 2017 en el teatro María Guerrero (CDN), de Madrid, con dirección de Ernesto Caballero.

³¹ *La colmena científica* fue estrenada el 13 de octubre de 2010 en la sala de la Princesa del teatro María Guerrero, con dirección de Ernesto Caballero.

³² José Moreno Villa, poeta, historiador de arte y pintor, amén de experto en otras materias ligadas al mundo de la creación, público en 1944 *Vida en claro*, libro de memorias en el que describe el ambiente que reinaba en la Residencia.

³³ Los demás personajes son Severo Ochoa, Juan Negrín, Ramón y Cajal, Justa Freire, Francisco Grande Covián, Ángel Llorca, Marie Curie y Pilar Brea. En la obra representada no aparecían Grande Covián, Marie Curie ni Pilar Brea.

aquel era un magnífico banco de pruebas para ensayar soluciones a uno de los mayores problemas de España, cual era el secular divorcio entre las ciencias y las letras. Allí se empezó a poner la rueda de la ciencia que, en palabras de Ramón y Cajal, le faltaba al carro de nuestra civilización. Esto justificaría la presencia de *La colmena científica o El café de Negrín* en estas páginas, aun en el caso de que Unamuno no figurara en el *dramatis personae*.

Si algún autor me sirve de puente para pasar de un teatro que tiene a los filósofos o a la filosofía como asunto central al de la ficción es, sin duda, Juan Mayorga. Más antes de entrar en su obra, conviene recordar, para mejor entenderla, algunos datos relativos a su formación académica y algunas de sus declaraciones sobre lo que la filosofía supone para él. Licenciado en Filosofía y Matemáticas, amplió estudios en varias universidades de Francia y Alemania. Impartió luego y durante cinco años clases de matemáticas en dos institutos madrileños, al tiempo que se doctoraba en Filosofía con una tesis titulada *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*³⁴. Para entonces ya había escrito al menos siete piezas teatrales, la primera de ellas apenas un año después de obtener sus licenciaturas³⁵. Volcado definitivamente en la creación dramática, no ha abandonado, sin embargo, la docencia ni el ensayo filosófico. Aquella la viene desarrollando en instituciones como la RESAD, el CSIC y la Universidad Carlos III, y, éste, lo ha vehiculizado a través de artículos y conferencias³⁶. Espigando en estos escritos encontramos numerosas referencias a su pasión por las matemáticas, la filosofía y el teatro, y a cómo el conocimiento de las dos primeras materias ha

³⁴ Publicada por Editorial Anthropos en 2003.

³⁵ En el periodo comprendido entre 1988, año de las licenciaturas, y 1997, en el que se doctoró, escribió *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro* y *Carta de amor a Stalin*. Las dos últimas fueron creadas durante su pertenencia al colectivo Teatro del Astillero, del que fue uno de los fundadores.

³⁶ El autor los ha reunido en *Elipses Ensayos (1990-2016)* (Segovia: La uña RoTa, 2016).

sido determinante en su formación como dramaturgo. En 2014 declaraba: “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos, también los que hacemos teatro. Por supuesto que el teatro es emoción y es poesía; pero el gran teatro, el mejor teatro, también es pensamiento. [...] Siento que el teatro puede poner al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no tiene palabra. El teatro, al igual que la filosofía, nace del conflicto, y puede presentar lo complejo en tanto que complejo y lo conflictivo en tanto que conflictivo”. En alusión a su caso concreto, añadía: “Algo que me ha dado el teatro es la posibilidad de explorar voces distintas de la mía. Por la polifonía propia del texto teatral, puedo defender a personajes en distintas posiciones en una situación conflictiva”³⁷. En no pocas ocasiones ha asegurado que su teatro es deudor de Walter Benjamin en la medida en que buena parte de su obra está impregnada por las ideas del filósofo, objeto de análisis en su tesis doctoral. Por cierto que, en relación a ésta, ha explicado que, además del contenido, su forma también está vinculada a su teatro, pues comparte con él conflicto y tensión.

Dar cuenta del caudal filosófico de las más de veinte obras de Mayorga representadas en este siglo nos apartaría, por falta de espacio, de la visión panorámica que pretendo ofrecer. Me veo obligado, pues, a constreñirme a las que más se ajustan a lo que se entiende por teatro de ideas³⁸. Las hay en *Himmelweg (Camino del*

³⁷ Esta declaración esta incluida en la entrevista realizada por Raquel Blanco y Ángel Talián en septiembre de 2014 para la revista digital *Jot Down* (<https://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga>). En otro momento de la entrevista señala que le parece artificiosa y castrante la división entre ciencias y letras.

³⁸ En realidad, todas lo son, aun cuando no lo aparenten, Sirva de ejemplo su pieza *Sonámbulo*, inspirada en el poemario *Sobre los ángeles*, de Alberti, escrita por encargo para rendir homenaje al poeta. El autor ha explicado que la desesperanza y el desencanto que destila la obra, fruto de la honda crisis personal en que la Alberti estaba sumido, también se daba en otros autores, como Rilke o Benajmin, por lo que cabe hablar de un fenómeno universal. La superación de la crisis llega con la aparición de un hombre nuevo para un mundo nuevo y, en el caso de Alberti, con el reconocimiento de que lo sagrado está en la Tierra.

cielo), cuya acción transcurre en un campo de concentración nazi vestido con una escenografía que le da la apariencia de un apacible espacio dedicado al esparcimiento, al disfrute de la música al aire libre y al recreo infantil. Un escenario dispuesto para acoger la representación de una comedia amable cuyos personajes son interpretados por reclusos devenidos actores. A partir de estos mimbres, Mayorga habla de cuestiones como la violencia oculta o la invisibilidad del horror. Lo hace mostrando a un comisionado de la Cruz Roja, el cual, enviado allí para informar sobre el trato que reciben los prisioneros judíos, no ve o, más probablemente, no quiere ver, convirtiéndose así en cooperador pasivo, que no inocente, de un crimen horrible. Sirviéndose de otro personaje, el comandante alemán del campo, el dramaturgo expresa su duda de que el mejor antídoto contra la barbarie sea la cultura. No lo es en este caso, pues quien actúa como brazo ejecutor de un plan de exterminio de personas cuyo único delito es ser judíos, es un hombre de refinada cultura. Y va más allá aún, al plantear la posibilidad de que cierta cultura sirva de coartada para justificar conductas criminales³⁹. *Himmelweg* no es ni mucho menos su única obra sobre el Holocausto. En *Job*, una de sus piezas menos conocidas, vuelve a ocuparse de él para reflexionar sobre la soledad de los inocentes que sufren injustamente y para preguntarse dónde está Dios y dónde el Hombre ante las grandes catástrofes no naturales. La escribió para que fuera representada en un monasterio abulense, asumiendo la idea de María Zambrano, expresada en su ensayo “El Libro de Job y el pájaro”, de que el relato bíblico bien podría ser representado en un recinto sagrado por su semejanza con los autos sacramentales⁴⁰. Sin embargo, Mayorga no se limitó a escenificar la historia del fiel Job. Su texto bebe en los testimonios de dos hombres y una mujer que sufrieron en carne propia la barbarie nazi. Ellos son el Premio

³⁹ *Himmelweg* fue estrenada el 18 de octubre de 2004 en el teatro María Guerrero (CDN), con dirección de Antoni Simón.

⁴⁰ La representación tuvo lugar el 11 de mayo de 2004 en el Real Monasterio de Santo Tomás, de Ávila, con dirección de Guillermo Heras.

Nobel de la Paz y superviviente del Holocausto Elie Wieser y el escritor judío Zvi Kolitz, autor de *Iosl Rákovver habla a Dios*, escrita mientras el ghetto de Varsovia era pasto de las llamas⁴¹. Ella, una joven judía holandesa llamada Ester “Etty” Hillesum que, antes de ser ejecutada en Auschwitz, trabajó como voluntaria en el campo de Westerbork, experiencia que plasmó en sus diarios y en su correspondencia.

El teatro de Mayorga está plagado de animales que se comportan como seres humanos. Entre las razones que esgrime para explicar esa inclinación por ellos está, por un lado, el deseo de superar el realismo por la vía de la imaginación y, por otro, convencernos de que, en realidad, los personajes no son animales que poseen el don de la palabra, sino seres humanos que han recibido una educación deficiente y que, a fuerza de ser maltratados, se han animalizado. En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el protagonista es aquel gorila albino que fue uno de los grandes reclamos del zoo de Barcelona. Se nos presenta al primate condenado a vivir en cautividad y expuesto a la curiosidad de la gente en el momento en que, ante la inminencia de su muerte, toma la palabra para pronunciar un insólito discurso de despedida. Insólito porque desvela que, gracias a la lectura, se ha sentido libre tras los barrotes. Nadie hubiera imaginado que su docilidad fuera fingida. Despojado de su máscara de consumado actor, se muestra como realmente es, un ser inteligente, culto y observador al que su pasión lectora le ha llevado a ser un alumno aventajado de Montaigne, de cuyos pensamientos está trufada su exposición. Con esos ingredientes, la obra viene a ser el testamento de un filósofo que demuestra saber de los que le rodean más que ellos de él⁴². No le va a la zaga en sabiduría, en este caso

⁴¹ Mayorga volvió a ocuparse del ghetto de Varsovia en *El cartógrafo*, en la que la esposa de un diplomático aprovecha su visita a la capital polaca para intentar dar con el mapa que un cartógrafo hizo, con ayuda de una niña, del ghetto, del cual apenas quedan vestigios.

⁴² *Últimas palabras de Copito de Nieve* fue estrenada el 18 de septiembre de 2004 en el Teatro Nuevo Apolo, de Madrid, con dirección de Andrés Lima.

por vieja y por las enseñanzas que proporciona haber sufrido en carne propia los varapalos de la Historia, la tortuga Harriet, protagonista de *La tortuga de Darwin*, aquella que el naturalista inglés capturó en 1835 en las Galápagos y acabó sus días, a la edad de 175 años, en Londres. Como sucedía con Copito de Nieve, Harriet comparece cuando su adiós a la vida es inminente. En su caso, su interlocutor no es el público, sino un historiador al que quiere convencer de que las fuentes en que bebe para escribir sobre lo sucedido en el mundo en los siglos XIX y XX no son fiables. A una información en la que abundan los datos falsos o las interpretaciones interesadas opone su testimonio. Su relato de los hechos históricos de los que ha sido testigo ofrece una visión crítica de una sociedad a la deriva sumida en la violencia de las guerras continuas, en la que late el pensamiento de Karl Marx y su concepción materialista de la Historia⁴³. A un rottweiler, un doberman y un pastor alemán recurrió Mayorga en *La paz perpetua* para atender en encargo que le hiciera Gerardo Vera de escribir una obra sobre el terrorismo⁴⁴. En ella, convierte a los canes en aspirantes a integrarse en un grupo antiterrorista, debiendo, el que resulte elegido, obtener información de un detenido. Las pruebas a las que son sometidos introducen una derivada que poco tiene que ver con el tema propuesto, cual es la feroz competencia que se produce en el ámbito laboral por alcanzar puestos que den a los individuos un poder superior al de sus semejantes. Pero mayor trascendencia tiene el debate moral y político que se plantea en torno a si, entre los métodos para alcanzar el resultado pretendido, es de aplicación la idea de que el fin justifica los medios o no se puede rebasar la línea que hace tabla rasa de los derechos humanos, uno de los pilares básicos de la democracia. La tentación de aplicar la primera opción es avalada por quienes consideran que sin acabar con la amenaza terrorista se aleja la posibili-

⁴³ *La tortuga de Darwin* fue estrenada el 6 de febrero de 2008 en el teatro de La Abadía, de Madrid, con dirección de Ernesto Caballero.

⁴⁴ *La paz perpetua* fue estrenada el 24 de abril de 2008 en el teatro María Guerrero (CDN), de Madrid, con dirección de José Luis Gómez.

dad de alcanzar la paz perpetua a la que alude el título de la pieza, tomado del que dio Kant a su utópico tratado sobre la creación de una estructura jurídica que no tolerase las guerras y garantizara la concordia universal⁴⁵.

Del resto de la producción dramática de Juan Mayorga traigo a estas páginas dos entre varias posibles. Una es *La lengua en pedazos*, un imaginario diálogo entre Teresa de Jesús y un inquisidor en el que éste trata de obligarla, con el enorme peso de quien detenta el poder, a clausurar el convento de San Jose, en cuya cocina se sitúa la acción. Ella le responde con la fuerza de las palabras contenidas en su autobiográfico *El libro de la vida*, recatadas por el dramaturgo para la ocasión⁴⁶. Estamos, en principio, ante un caso de rebeldía ante un intento de imposición que pronto deriva en un debate entre la razón, representada por el juez eclesiástico, y la fe de la monja, cuestionada por las dudas que él provoca y despejadas, al cabo, por un misticismo sublimado en éxtasis. Cuestión, ésta, que ha merecido la atención de filósofos como Ludwig Wittgenstein y Ortega y Gasset. En “Defensa del teólogo frente al místico”, el último afirmaba que cualquier teología transmitía más cantidad de Dios, más atisbos y nociones sobre la divinidad que todos los éxtasis juntos de todos los místicos juntos, pero advertía que sería un error desdeñar lo que solo ve el místico, pues hay personas que ven más que los demás y esos demás no pueden hacer otra cosa que aceptar esa superioridad⁴⁷. Cierra el capítulo Mayorga el monólogo titulado *Intensamente azules*, en el que el humor, presente en otras piezas del autor, alcanza cotas cercanas al disparate en la línea del

⁴⁵ Kant escribió *Sobre la paz perpetua* en 1795. Cuarenta y dos años antes, el abad de Saint Pierre escribió, a partir de los debates celebrados en el Tratado de Utrecht, *Proyecto para alcanzar la paz perpetua en Europa*.

⁴⁶ *La lengua en pedazos* fue estrenada en el teatro Los Canapés, de Avilés, en 2012 y representada al año siguiente en el teatro Fernán Gómez, de Madrid. La dirigió el propio autor

⁴⁷ “Defensa del teólogo frente al místico” pertenece a un curso impartido por el filósofo en la Universidad Central de Madrid en abril de 1929. Está publicado en José Ortega y Gasset, *Obras completas* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1964, p. 456 y sigs.).

humorista y malabarista de la palabra galo Raymond Devos. Cuando al protagonista se le rompen sus gafas de miope, no encuentra mejor solución que valerse de las de natación, también graduadas, hasta que consiga otras nuevas. Su presencia en la calle de esa guisa llama la atención de quienes se cruzan con él y ese sentirse observado resulta extraño. Al igual que ver, de repente, el mundo teñido de azul, pues ese es el color de los cristales. Los lugares parecen otros y, otras, las personas. Todo cambia a su alrededor. Sorprendentemente, no para mal. La deformación de la realidad cotidiana, le hace ver otra ficticia que se le antoja fascinante y cosas que antes escapaban a su inteligencia, como ciertas películas y libros, adquieren una claridad meridiana. En determinado momento, el personaje, tras confesar que ha leído *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, y que lo ha entendido, lanza un “uf” de alivio. No parece que se trate de una cita gratuita, pues los conocedores del libro pronto advertirán que el texto de Mayorga es, en el fondo, una respuesta inteligente y divertida al pesimismo filosófico del pensador alemán y un desmentido a su idea de que nadie puede salirse de sí mismo para identificarse con las cosas distintas a él⁴⁸.

Al teatro de José Sanchis Sinisterra no suele colgársele la etiqueta de filosófico, aunque sí la de comprometido. Dos calificativos que, en su caso, son absolutamente compatibles. Para el autor, al teatro nada de lo humano le es ajeno. Recientemente ha dicho que, a través de la imaginación, el arte, y por tanto el teatro, sirve para alimentar alternativas e impedir que se apague el fuego de la utopía y de la humanización de la vida. Ve en él el espacio más adecuado para compartir ideas, cultura y sentimientos⁴⁹. También ha afirmado que el teatro, como el juego, es una forma extraordinariamente importante en la construcción del individuo y de la per-

⁴⁸ *Intensamente azules* fue estrenada el 10 de enero de 2019 en el teatro de La Abadía, de Madrid, con dirección del propio autor.

⁴⁹ Declaraciones hechas a Justo Barranco recogidas en *La Vanguardia* el 3 de mayo de 2018.

tenencia del individuo al grupo⁵⁰. Sus palabras son acordes con su obra, tanto la original como las dramaturgias inspiradas en textos narrativos de otros escritores. El denominador común de aquellos a los que ha recurrido para demostrar que las fronteras entre los géneros literarios son artificiales es su enorme bagaje filosófico. Recordemos que ha trabajado a partir de obras de Joyce, Sábato, Melville, Cortázar, Kafka y Beckett⁵¹. En cuanto a las creaciones propias, Eduardo Pérez Rasilla ha señalado un nexo que las une: la búsqueda, deseada o a su pesar, del otro por parte de los personajes, porque esa es una forma de encontrarse a sí mismos⁵². Esa cuestión está presente en *Flechas del ángel del olvido*, la disección de la juventud actual, que, escasa de memoria y manipulable, navega a la deriva aturdida por los ensordecedores cantos de sirena del consumismo desbocado. Una juventud que nos es mostrada a través de una joven ingresada en un centro asistencial con señales de violencia en su cuerpo y afectada por una profunda amnesia. Las personas que acuden a su lado para reclamarla, aportan datos sobre su identidad tan dispares que resulta imposible dibujar un retrato real de ella. El realizado por el único visitante que no la conocía es el que le proporciona una identidad, sin duda falsa, pero que le permite emprender una nueva vida⁵³. De nuevo una mujer joven

⁵⁰ Declaración hecha a Julián Herrero, publicada en *La razón* el 5 de febrero de 2019.

⁵¹ Entre sus dramaturgias figuran: *La noche de Molly Bloom*, a partir del último capítulo de *Ulises*, de James Joyce; *Informe sobre ciegos*, sobre el relato de Ernesto Sábato que con el mismo título formó parte de *Sobre héroes y tumbas*; *Moby Dick* y *Bartleby el escribiente* a partir de sendas obras homónimas de Herman Melville; *Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, que bucea en *Rayuela*, de Julio Cortázar; *El gran teatro natural de Oklahoma* y *Carta al padre: tentativas de evasión de la esfera paterna*, la primera basada en el último capítulo de *América* y otros escritos de Franz Kafka y, la segunda, en *Carta al padre*, del mismo autor; y *Primer amor*, versión del relato de humor de Samuel Beckett.

⁵² En Eduardo Pérez-Rasilla, “Sangre lunar. Un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra” (en <http://www.madridteatro.eu/teatr/hechos/2006/hecho030.ht>).

⁵³ *Flechas del ángel del olvido* fue estrenada el 24 de noviembre de 2005 en el teatro de La Abadía, de Madrid, con dirección del autor.

con sus facultades mermadas, en este caso a causa de un accidente que la mantiene desde hace diez años en estado vegetativo, es el eje en torno al que gira otra pieza de Sanchis Sinisterra. Se trata de *Sangre lunar*. Ingresada por su familia en una clínica en la que un enfermero se ocupa de ella, queda embarazada a consecuencia de una violación. Como sucede en *Flechas del ángel del olvido*, un grupo de personas se congregan a su alrededor, en esta ocasión sus familiares más cercanos, el novio, los médicos y el personal del centro. Sus intervenciones y comportamientos sacan a relucir aspectos de sus vidas que componen un entramado de infelicidad, frustración y miedo. Son seres enfrentados entre ellos por sus miserias, pero que intuyen que se necesitan para, como decía Pérez Rasilla, encontrarse a sí mismas y salir adelante⁵⁴. *El lugar donde rezan las putas*, subtitulada *Que lo dicho sea*, obra reciente de Sanchis, se inscribe en el denominado teatro dentro del teatro⁵⁵. En efecto, sus protagonistas son una pareja de actores que se reúnen en un local situado en una zona degradada de la ciudad para plantearse cuál será su próximo espectáculo, tomando en consideración los medios económicos disponibles para ponerlo en pie y su capacidad profesional para abordarlo. Como reza el título, el lugar en que tiene lugar el encuentro es frecuentado por prostitutas, pero, por voluntad del autor, es también puerta de acceso a un submundo habitado por legiones de vencidos y olvidados, algunos de los cuales llegaron a ser protagonistas de algunas de sus más importantes obras, como *Ñaque o de piojos* y *¡Ay, Carmela!*. Reclaman ser tenidos en cuenta y servirse de la plataforma que brinda el teatro para obtener una justa reparación y piden participar en la escritura de una nueva versión de la Historia, en la que, haciendo suyas una idea de Walter Benjamin, a los hechos narrados se le añadan los que pudieron haber sucedido. Otro ingrediente filosófico de *El lugar*

⁵⁴ *Sangre lunar* fue estrenada el 16 de marzo de 2006 en el teatro María Guerrero (CDN), de Madrid, con dirección de Xavier Alberti.

⁵⁵ *El lugar donde rezan las putas* fue estrenada el 15 de marzo de 2019 en el teatro Español, de Madrid, con dirección del autor.

donde rezan las putas lo aporta la elección del tema sobre el que versará el futuro trabajo de los dos actores. Siendo su deseo hacer un teatro comprometido alejado del comercial al uso, dos son las propuestas que ponen sobre el tapete. En una, los personajes son la filósofa del siglo V Hipatia de Alejandría, con profundos conocimientos de matemáticas y astronomía, asesinada por un grupo de fanáticos cristianos en momentos de gran crispación religiosa, y Sinesio de Cirene, quien fue discípulo suyo muchos años antes de que fuera nombrado obispo. Los protagonistas de la otra historia son el matrimonio Artur y Lise London, afiliados desde temprana edad a las Juventudes Comunistas en Francia, alistados en las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española, miembros de la Resistencia francesa y, tras su captura por las tropas alemanas, deportados a campos de concentración nazis. Los crímenes del estalinismo pusieron fin a sus sueños y al de millones de personas que habían consagrado sus vidas a una causa que resultó ser una quimera y cuya denuncia pública provocó su caída en desgracia⁵⁶.

En 2008, José Manuel Corredoira se dio a conocer como dramaturgo con la publicación de *Bestiario de amor* (Ciudad Real. Ñaque Editora, con prólogo de Fernando Arrabal) y apenas dos años después vería la luz *Retablo de ninfas* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2010), textos que, al igual que los publicados posteriormente, no han llegado a los escenarios, ni es probable que suceda en un futuro próximo⁵⁷. Hombre de vasta cultura, entre cuyos autores de cabecera están Aristófanes, Lucas Fernández, Rabelais, Cervantes, Quevedo y Calderón, el suyo es un teatro transgresor,

⁵⁶ Las memorias de Lise London están recogidas en los libros *Roja primavera* y *Memoria de la resistencia*, cuyo título común es *La madeja del tiempo*. Artur London es autor de *La confesión*, en la que narra los hechos cuya denuncia le llevó al banquillo de los acusados en el proceso de Praga de 1952 y en la que se basó la película del mismo título de Costa Gavras.

⁵⁷ La única vez que un texto de Corredoira ha subido al escenario tuvo lugar el 9 de marzo de 2015 en el teatro María Guerrero (CDN). Tras la celebración de una mesa redonda sobre "Pensar la muerte en el teatro actual", el propio autor y la profesora Gabriela Cordone interpretaron la segunda de las *Diferencias sobre la muerte*.

experimental y vanguardista, en el que la palabra, tomada del repertorio de nuestra lengua, de lenguas foráneas o inventada, se erige, a través de complejos juegos intertextuales, en la gran protagonista. No se queda ahí, sin embargo. Posee, además, una indisimulada voluntad de establecer puentes con otras formas de expresión artística y de romper moldes, proponiendo un teatro de nueva planta como alternativa al actual. Los estudiosos de su obra han destacado estos aspectos, pero recomiendan que su lectura no se limite a admirar los conocimientos de que hace gala o su original estética, sino que ahonde en el análisis de lo que se esconde bajo sus imaginativos y, a veces, divertidos juegos verbales. Un atento recorrido por sus creaciones nos desvela que los temas que trata tienen que ver con cuestiones como la degradación espiritual del ser humano, el amor o la muerte. Sirva como ejemplo una de sus piezas más recientes, *Diferencias sobre la muerte* (Ciudad Real: Ñaque Editora, 2014), en cuyas páginas su prologuista, Ricardo Senabre, encontró ecos de obras literarias, filosóficas e históricas de diversas épocas y países. Amén de dos títulos en concreto, *Rojo y negro*, de Stendhal, y *Julia o la nueva Eloisa*, de Rousseau, su relación incluía a autores como Cicerón, Aulo Gelio, Juvenal, Ovidio, Diodoro Sículo, Voltaire, Corneille, Alfredo de Vigny, Goethe y Thomas Carlyle. Por su parte, Francisco Gutiérrez Carbajo, en su trabajo “Recreaciones teatrales de la pasión. Tercera diferencia sobre la muerte de José Manuel Corredoira” (*Epos*, XXX, 2014, 195-214), ha señalado que sus personajes son el resultado de la reflexión y el sentir, del pensamiento y la emoción y de la meditación y la pasión. Su teatro, añade, siguiendo lo que el filósofo y matemático Edmund Husserl estableció en sus estudios sobre la fenomenología trascendental, logra la simbiosis de términos opuestos y la afirmación de la identidad entre ser y parecer.

Otro escritor al que los escenarios le han sido esquivos, es Agustín García Calvo. Desde que en el año 2000, José Luis Gómez representara su *Baraja del Rey Don Pedro*, a raíz de la obtención del Premio Nacional de Literatura Dramática, no ha conocido nin-

gún otro estreno hasta el muy reciente de *Pasión*. Escrita en 2006 y definida por el propio autor como farsa trágica, nos presenta a un deportista especializado en trepar por cucañas y hacerse con el trofeo que las corona. Nos describe las horas previas a la competición más trascendental de su exitosa carrera, la que le va a permitir derrotar a sus contrincantes, conquistar el codiciado “gallo de oro” y convertirse en héroe nacional. Autoridades y cuantos le rodean viven pendientes de su proeza. A primera vista, estamos ante una crítica mordaz de la pasión que genera en las masas ciertas actividades en principio saludables y lúdicas y de cómo el poder se sirve de ellas para alimentar un patriotismo de andar por casa. Pero García Calvo no se queda ahí, pues resuelve que la prueba resulte un fiasco. El candidato a la gloria sale malparado y convertido en un juguete roto. La representación se cierra con una imagen que establece un paralelismo entre la Pasión del Hijo del Hombre, con mayúsculas, y la de este hombre vulnerable y víctima de su ambición de gloria⁵⁸.

Cuando La Zaranda daba sus primeros pasos, ya intuía que sus espectáculos iban más allá de ser una sucesión de impactantes imágenes vacías de contenido, como sostenían quienes, al compararlos con los de Tadeusz Kantor, echaban de menos la presencia de textos que fueran más allá de simples retahílas de frases repetidas. La integración en 1985 de Eusebio Calonge en la compañía y su asunción de la autoría de los libretos, cambió esa percepción negativa, aunque no por parte de todos. Estoy convencido de que hay quien no comparte mi idea de que el teatro de La Zaranda contiene un discurso filosófico y que, en consecuencia, considerará gratuita su inclusión en este trabajo. Mis argumentos para hacerlo me los proporcionan las propias obras⁵⁹. En la primera de las estrenadas en el presente siglo,

⁵⁸ *Pasión* fue estrenada el 26 de abril de 2019 en el teatro Valle-Inclán (CDN), de Madrid, con dirección de Ester Bellver.

⁵⁹ No faltan voces que me avalan. El anónimo redactor de la entrada “La Zaranda” en Wikipedia afirma: “El teatro de La Zaranda se caracteriza por la reflexión profunda de la realidad entendida como punto de encuentro entre un futuro que no

La puerta estrecha, se nos presenta a una mujer y a un anciano ciego que viajan desde un pasado de miseria, hacia un futuro que se antoja lejano, pues el camino que conduce a él es un tortuoso laberinto salpicado de obstáculos y puertas angostas que se les cierran⁶⁰. Un camino que, en su siguiente espectáculo, *Ni sombra de lo que fuimos*, tiene, en cambio, un trazado circular, pues el vehículo en el que viajan los personajes es un herrumbroso tiovivo. Huyendo de un mundo que se desvanece, retornan una y otra vez al punto de partida⁶¹. En ambos casos, se habla del ser humano y de sus inútiles viajes a ninguna parte. También son viajeros los tres payasos que protagonizan *Los que ríen los últimos*. Empeñados en recuperar el prestigio que tuvieron sus antepasados, artistas de circo como ellos, su meta es la eternidad, hacia la que se dirigen embarcados en una vieja bañera arrastrada por un triciclo. Sin brújula que les oriente, encallan en un vertedero, que convierten, ante la imposibilidad de continuar su peregrinaje, en el escenario de un espectáculo decadente y postrero. En él entierran sus sueños, consumando su derrota, que es la una sociedad cansada de perseguir utopías⁶². En dos ocasiones el camino que transitan las desheredadas criaturas de La Zaranda es subterráneo. Sucede en *El*

llega y un pasado siempre presente”. Refiriéndose a Calonge, el crítico teatral José Miguel Vila dice que hablar con él es como asistir a una clase de filosofía y de teatro. En una entrevista que le hizo en 2018, el dramaturgo comentaba que, frente a la afirmación del filósofo polaco Günter Anders, de que la ausencia de futuro (ese que no llega) ya ha comenzado, él cree que el hombre seguirá existiendo y, por tanto, creando, aunque se sienta aislado en un mundo sofocante. En otro momento de la entrevista confesaba, a propósito de sus lecturas, que algunas, como la de Heidegger, le parecen oscuras, pero que, aun así, encuentra en ellas cosas que logra integrar en su pequeño universo, que, añadido, es el de La Zaranda (José Miguel Vila. “Eusebio Calonge (dramaturgo): “Tengo un concepto muy religioso de la vida y del teatro” (en <https://www.diariocritico.com/entrevistas/eusebio-calonge>).

⁶⁰ El estreno en Madrid de *La puerta estrecha* tuvo lugar el 7 de noviembre de 2001 en el teatro Pavón, con dirección de Paco de La Zaranda.

⁶¹ El estreno en Madrid de *Ni sombra de lo que fuimos* tuvo lugar el 28 de octubre de 2004 en el teatro de La Abadía, con dirección de Paco de La Zaranda.

⁶² El Estreno en Madrid de *Los que ríen los últimos* tuvo lugar el 22 de noviembre de 2007 en el teatro Español, con dirección de Paco de La Zaranda.

grito en el cielo y en *Ahora todo es noche*. En la primera, un grupo de ancianos recluidos en una moderna residencia de la tercera edad, antesala de muertes anunciadas, esperan a que todo acabe. Cundo no son sedados para prolongar sus horas de sueño y aniquilar su capacidad de pensar y soñar, son sometidos a absurdas y rutinarias sesiones de rehabilitación orientadas a reducirles a simulacros de vida o a la condición de objetos. Asiéndose al hilo de lucidez que conservan, deciden huir de aquella cárcel creyendo que así escaparán a su destino. Lo hacen a través de laberínticos túneles oscuros y ya al aire libre, en lo que los de La Zaranda llaman la intemperie del alma, al verse en un paraje desolador, ponen, con desgarrada indignación, el grito en el cielo⁶³. En *Ahora todo es noche*, los protagonistas son otros desheredados: las víctimas de las cornadas del hambre y del desamparo social y los que vieron truncado su camino a la fama o, una vez alcanzada, cayeron en el descrédito. El repertorio de intentos por dar un vuelco a su situación constituye un ineficaz manual de supervivencia. De nada sirve no moverse del sitio en la confianza de que su situación es pasajera. Tampoco encuentran solución fingiéndose viajeros en un aeropuerto en el que pretenden fijar su residencia. Y la opción de cambiar de aires alejándose de la ciudad por el laberinto de sus cloacas, en las que confluyen las aguas sucias e inmundicias procedentes de instituciones públicas, entidades bancarias y grandes empresas, es, además de penosa, tan mala como las anteriores, pues vienen a dar en una obra abandonada⁶⁴.

Los ideólogos de la compañía andaluza dicen que el futuro es lo que hay desde el presente a la tumba. Es inevitable, pues, que la muerte esté presente en su teatro. Lo está de forma velada o explícita en las obras comentadas y en otras que también dan fe de la derrota del ser humano en su lucha por la vida. Sucede en *El régimen del pienso*. En ella, La Zaranda lleva a cabo la anatomía de nuestra

⁶³ El estreno en Madrid de *El grito en el cielo* tuvo lugar el 13 de enero de 2016 en el teatro Español, con dirección de Paco de La Zaranda.

⁶⁴ El estreno en Madrid de *Ahora todo es noche* tuvo lugar el 19 de abril de 2018 en el teatro Español, con dirección de Paco de La Zaranda.

sociedad sirviéndose de una metáfora en la que los cerdos de una granja sustituyen a los seres humanos. La investigación de las causas de una epidemia que está diezmando la cabaña porcina desvela que el origen radica en la feroz competencia que se establece entre los animales a la hora de dar cuenta del pienso destinado a su engorde. Cuando empieza a escasear, les lleva a matarse entre ellos y, a los que sobreviven, a morir víctimas de su voracidad⁶⁵. En los aldaños de la muerte se sitúa el esperpento o sainete espectral *Nadie lo quiere creer*, en el que los herederos de una difunta dama venida a menos preparan un imposible entierro de tronío. Convertidos en fantoches moribundos, deambulan por el escenario echando de menos lo que un día tuvieron y empeñados en sobrevivir para hacerse con lo que ya no está a su alcance⁶⁶. Pero donde la muerte se alza como asunto central es en *Homenaje a los malditos*. Un café que fue lugar de encuentro de escritores y artistas deviene en panteón al que regresan los espectros de algunos de los que lo frecuentaron para rendir tardío homenaje al más ilustre de todos ellos⁶⁷.

De aquí en adelante, la lista de autores y obras será breve y forzosamente incompleta. Breve, porque solo pretende tener el carácter de muestra. Incompleta, porque para su confección solo he tenido en cuenta aquellos textos que he leído o visto representados. Es seguro que, entre aquellos de los que no tengo información o ésta es escasa, los hay con méritos sobrados para figurar en estas páginas. Respecto a los seleccionados, lo han sido teniendo en cuenta mis criterios personales. Por ello, es de aplicación aquello de que no están todos lo que son, lo cual lamento, pero confió en que se me conceda que son todos los que he decidido que estén. La formación teatral de Lluïsa Cunillé y buena parte de su obra, en es-

⁶⁵ El estreno en Madrid de *El régimen del pienso* tuvo lugar el 18 de junio de 2013 en el teatro María Guerrero (CDN), con dirección de Paco de La Zaranda.

⁶⁶ El estreno en Madrid de *Nadie lo quiere creer* tuvo lugar el 9 de junio de 2011 en el teatro Español, con dirección de Paco de La Zaranda.

⁶⁷ El estreno en Madrid de *Homenaje a los malditos* tuvo lugar el 8 de septiembre de 2005 en el teatro Español, con dirección de Paco de La Zaranda.

pecial la que no es fruto de encargos, avalan su presencia. Asistente a los seminarios que Sanchis Sinisterra impartía en la Sala Beckett, de Barcelona, él fue su primer maestro y guía y quien le dio a conocer la obra de autores como Samuel Beckett, Harold Pinter y David Mamet. Su escritura, que reconoce el valor de la palabra y asume la intertextualidad como legítimo recurso del creador, bebe en la de todos ellos. En su análisis de la obra reciente de Cunillé, la escritora Ana Prieto Nadal ha situado su teatro dentro de las coordenadas cuyo tema fundamental es el de las relaciones humanas en la sociedad actual⁶⁸. Así, en *Aquel aire infinito*, un hombre y cuatro mujeres cuyos nombres remiten a personajes de la mitología griega, transitan, desprovistos de la aureola trágica de estos, por un laberinto de calles de cualquier urbe moderna. El hombre, un inmigrante llamado Ulises, incapaz de dar con el camino de regreso a su Ítaca natal, sin más horizonte que el de la supervivencia, se topará, en sus idas y venidas, con Medea, la cual acaba de salir de prisión tras cumplir los dieciséis años a los que fue condenada por el asesinato de sus hijos; con una Fedra enamorada; con Antígona, la hermana de un terrorista buscado por la policía; y con Electra, cuya madre, a la que odiaba, acaba de recibir sepultura⁶⁹. En *Barcelona, mapa de sombras*, una vivienda en el Ensanche de la ciudad condal, cuyos ancianos dueños tienen alquiladas tres habitaciones, es el escenario elegido por la autora para que sus moradores hablen de sus poco gratificantes vidas. No lo es, desde luego, la de la profesora de francés hastiada por la degradación de la urbe ni la de la camarera inmigrante y embarazada ni la del vigilante de seguridad abandonado por su pareja y sin el consuelo de una madre. Se refieren a sí mismos con la frialdad con que lo harían si estuvieran hablando de seres ajenos. Varados en el tiempo actual, llegados a

⁶⁸ La tesis doctoral de Ana Prieto Nadal, dirigida por el profesor José Romera Castillo, titulada *El teatro de Lluïsa Cunille. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*, ha sido publicada en 2016 en Esperpento Ediciones Teatrales.

⁶⁹ La obra fue representada en 2002 por la Hongaresa, con dirección de Paco Zarzoso, y repuesta el 27 de febrero de 2013 en la Sala Beckett, de Barcelona.

un punto en el que ya tienen poco que perder y nada que ganar, el detonante de sus confesiones es el deseo del arrendador de afrontar su muerte, que siente próxima, en soledad, razón por la que pide a sus huéspedes que se marchen⁷⁰. En *Después de mí, el diluvio*, Cunnillé elige Kinshasa para realizar una nueva cala en su análisis del comportamiento de los individuos en el seno de una sociedad injusta, en la que unos viven a costa del sufrimiento de muchos y otros cierran los ojos para no ver la realidad que les rodea. De eso trata el encuentro que tiene lugar en una habitación de un hotel de la capital del Congo entre un ejecutivo de una empresa dedicada a la extracción y comercialización del coltan y una mujer que, cuando no trabaja como intérprete para los clientes, pasa su tiempo tomando el sol en la piscina⁷¹. Y, en fin, en *Islandia*, el viaje a Nueva York de un banquero islandés víctima de la última gran crisis financiera mundial en busca de su madre, deviene en una bajada a los infiernos de una sociedad sin futuro. Reencarnado en el adolescente que fue, en el camino encuentra a otras víctimas del naufragio, gente variopinta que incluye a los que lo han perdido todo y lo saben y a los que, instalados en la mentira como tabla de salvación o en la utopía, fingen ignorarlo⁷².

En *Maniquís*, Ernesto Caballero dota de vida a cinco de estas figuras utilizadas para exhibir prendas de ropa femenina en unos grandes almacenes. Sus andanzas por las secciones de moda y complementos del centro comercial mientras van perfilando una personalidad que las identifique y diferencie, unidas a la presencia del cadáver de un guardia de seguridad, confieren a la pieza un cierto aire de comedia sobre el afán consumista del ser humano, adobada con gotas de misterio y humor. Durante su paso por la planta de

caballeros, tras su vano intento por transformar en seres animados a los maniquís masculinos, descubrirán que hay otro mundo fuera de aquellas paredes. A quienes conocen la trayectoria de Ernesto Caballero y las raíces calderonianas de su teatro, notorias desde el estreno de *Auto* en 1992, no les resulta difícil identificar los grandes almacenes con la cueva en que vive su encierro Segismundo y, el exterior al que se asoman los maniquís animados, con el mundo real que encuentra cuando es conducido a la Corte. La adquisición de la condición de seres humanos dotados de una identidad de la que carecían, el uso que hacen de la libertad de que gozan, la forma de resolver los conflictos a los que se enfrentan y algunas consideraciones sobre la muerte confieren a *Maniquís* la condición de comedia filosófica⁷³.

A partir de las vivencias personales de los actores y del empleo de materiales literarios de diversa procedencia, Ana Vallés convirtió hace años la sala de ensayos de Matarile Teatro, la compañía creada y dirigida por ella a mediados de los años 80 del pasado siglo, en laboratorio del que han salido una serie de espectáculos que, en su conjunto, dicen mucho sobre la naturaleza del ser humano. En 2014, durante un ensayo de *Teatro invisible*, Ana Vallés confesó que, al actuar, descubría cosas nuevas acerca de ella, a lo que uno de los asistentes, el escritor gallego Jorge Armestó, respondió, que también los espectadores saben más sobre ellos mismos al salir de sus espectáculos. Una declaración que avala la presencia de la creadora en estas páginas. En *Historia natural*, doce personas muestran su entusiasmo porque no hay mejor mundo que el que habitan, entre otras cosas porque es el que ellos han elegido. Para dejar constancia de él, lo registran en una sesión fotográfica. Es la suya una exaltación contagiosa cuyo final no se vislumbra, pero que llega de forma abrupta cuando un aguafiestas les abre los ojos y les demuestra que su felicidad es infundada y que sus vidas son muy distintas a como las pintan. Averiguar qué han hecho mal será su nuevo empeño, no

⁷³ *Maniquís* fue estrenada el 18 de septiembre de 2008 en el Teatro del Arenal, de Madrid, con dirección del propio autor.

⁷⁰ El estreno en Madrid de *Barcelona, mapa de sombras* tuvo lugar en el teatro Valle Inclán (CDN) el 2 de marzo de 2006, con dirección de Laila Ripoll.

⁷¹ El estreno en Madrid de *Después de mí, el diluvio* tuvo lugar el 29 de mayo de 2008 en el teatro Valle-Inclán (CDN), con dirección de Carlota Subirós.

⁷² El estreno en Madrid de *Islandia* tuvo lugar el 12 de junio de 2018 en el teatro María Guerrero (CDN), con dirección de Xabier Albertí.

menor que el que ponen en mudar de hábitos y transformarse en seres distintos⁷⁴. En *Illa Reunión*, los personajes son el precipitado que resulta de la mezcla de la personalidad de sus intérpretes, hija de su presente y heredera de su pasado, y de los añadidos, reales, ficticios, falseados o deformados procedentes de los relatos y los sueños de gentes viajeras. El espectáculo que ofrecen tiene aires de fiesta campestre, con mucha música, danza y remedos de ejercicios circenses. Pero, bajo esa apariencia de inocente divertimento, lo que hay, y acaba saliendo a la superficie, es una visión del mundo contemporáneo, que nos advierte de su fragilidad y nos invita a apuntalarlo⁷⁵. En *Animales artificiales*, Vallés llama la atención sobre el equilibrio que existe en el ser humano entre el animal que es y el mundo artificial que ha creado para adquirir la condición de animal social. En un platillo de la balanza está el instinto y la espontaneidad. En el otro, el razonamiento y, con él, el artificio, sin los cuales no existiría la moral ni la ambición. Tampoco el arte, ese camino que conduce a la belleza. Lo que la autora propone, en definitiva, es un debate en torno a lo natural y lo artificial⁷⁶. En sus propuestas posteriores, Matarile Teatro no se ha desviado un ápice de su discurso ni de la forma de elaborarlo, pero algunos críticos han advertido cierta tendencia a convertir lo que uno de ellos ha definido como posdramas de carácter intelectual en algo poco apto para la reflexión⁷⁷.

⁷⁴ El estreno en Madrid de *Historia natural* tuvo lugar el 28 de septiembre de 2005 en el Teatro de la Abadía, con dirección de Ana Vallés.

⁷⁵ El estreno de *Illa Reunión* tuvo lugar el 3 de marzo de 2006 en el Salón Teatro (CDG), de Santiago de Compostela, con dirección de Ana Vallés.

⁷⁶ El estreno en Madrid de *Animales artificiales* tuvo lugar el 7 de mayo de 2008 en el teatro Fernán Gómez, con dirección de Ana Vallés.

⁷⁷ Es el caso de *El cuello de la jirafa*, pieza que, en Madrid, fue estrenada el 3 de agosto de 2016 en la Nave Teatro Daoiz y Velarde. El hecho de que la jirafa a la que alude el título quedara fuera del alcance de la vista de los espectadores sin que ello fuera motivo para dudar de su existencia era un buen pretexto para debatir sobre lo visible y lo invisible y la credibilidad que nos merece aquello que se nos oculta. Sin embargo, lo que seguía era una retahíla de citas tomadas de aquí y allá, algunas pertenecientes a escritores como Pier Paolo Pasolini o Cesare Pavese, que aludían a

A raíz de la muerte de su padre, la actriz Ester Bellver escribió y protagonizó un monólogo titulado *Requiem* en el que evocaba las conversaciones mantenidas con él en la habitación de un hospital a lo largo de sus tres últimas semanas de vida. En el tramo final, añadía los recuerdos que se fueron acumulándose en su cabeza durante el posterior desmantelamiento de la casa familiar. Su discurso, referido a hechos personales e íntimos, pronto perdía su carácter autobiográfico para ser la expresión del dolor de quienes, habiendo descuidado o rechazado las relaciones con sus seres cercanos, se esfuerzan, cuando el tiempo para rectificar se agota, por recuperar parte del tiempo perdido⁷⁸.

Aseguraba José Saramago que las palabras no son inocentes ni impunes porque son la materia de nuestro pensamiento. Parece, pues, obligado mencionar una pieza de Manuel Calzada Pérez en la que, además de ensalzar la figura de la bibliotecaria y lexicógrafa María Moliner, se reivindica, como señaló el jurado que le concedió el Premio Nacional de Literatura Dramática, la palabra como defensa de la libertad. Por eso su título, *El diccionario*, no remite a la biografía de la tenaz investigadora, sino al libro a cuya escritura dedicó quince años de su vida, en el que, a la función reservada al de la Real Academia Española de atesorar, ordenar y explicar los vocablos y expresiones de nuestra lengua, añadía, libre del corsé de una institución renuente a la evolución, otros nuevos de uso común en la calle o corregía el significado de no pocos⁷⁹.

Ushuaia es una ciudad de Tierra del Fuego, donde el mundo habitado se acaba. También es el título de una pieza de Alberto Conejero cuya acción transcurre en un bosque cercano en el que vive totalmente aislado un hombre llegado de algún lugar lejano.

cuestiones tan diversas y escasamente relacionadas entre sí que constituían, antes que un material útil para la reflexión, un cajón de sastre.

⁷⁸ El estreno en Madrid de *Requiem* tuvo lugar el 10 de mayo de 2017 en el teatro Fernán Gómez, con dirección de la propia autora.

⁷⁹ *El diccionario* fue estrenada el 29 de noviembre de 2012 en el teatro de la Abadía, con dirección de José Carlos Plaza.

Nada sabemos de él, pero intuimos que su retiro es voluntario y que no está tan solo como parece, pues le acompañan fantasmas que no logra ahuyentar. La pérdida progresiva de vista le obliga a contratar los servicios de una joven asistente, de la que también lo ignoramos todo. A pesar de serle incómoda su presencia, la desconfianza inicial va cediendo y abriendo espacios de diálogo que acaban resquebrajando la coraza que le protegía. Al descubierto va quedando una historia de amor sucedida en convulsos tiempos de guerra, en los que, con frecuencia, las conductas de las personas siguen derroteros indeseables. Lo que sigue tiene que ver con lo vivido por esos y demás personajes que intervienen en la obra, pero tras pasa los límites de su experiencia y adquiere una dimensión universal de la que no podemos sentirnos ajenos. Se habla de daños causados sin medir las consecuencias y de culpas que atormentan y solo pueden ser perdonadas cuando son asumidas y confesadas. Conejero ha calificado el suyo como un bosque de textos, entre los que menciona una vieja canción sefardí y fragmentos del *Apocalipsis* y de *Moby Dick*, y ha encontrado respaldo a su discurso en citas de Maria Zambrano y Tennessee Williams⁸⁰.

A lo largo de estos años, han llegado a nuestros escenarios no pocos espectáculos relacionados con el mundo de la filosofía cuyos textos no son de autoría española. Su mención, forzosamente sucinta, me parece, sin embargo, oportuna porque entiendo que contribuye a ensanchar el panorama que vengo describiendo. Debo añadir que, en más de una ocasión, detrás de la difusión de estas obras en nuestro país está el empeño de destacados profesionales de la escena comprometidos con un teatro de elevado contenido intelectual. Es el caso de Josep Maria Flotats, que en 2004 incorporó a su galería de autores favoritos a Jean Claude Brisville, del que ofreció *La cena*, traducida por Mauro Armiño. La acción tiene lugar la noche del 6 de julio de 1815, pocas horas antes del ascenso de Luis XVIII al trono de Francia tras la caída de Napoleón. Las dos figuras más

⁸⁰ *Ushualia* fue estrenada el 16 de marzo de 2017 en el teatro Español, de Madrid, con dirección de Julián Fuentes Reta.

poderosas de la época, el sacerdote y político Talleyrand y Fouché, quien fuera jefe de la policía de Napoleón y, a la sazón, presidente del Gobierno provisional, se reúnen en casa del primero para analizar la situación política por la que atraviesa la nación, lo que no es óbice para que sean abordados otros asuntos enjundiosos⁸¹. Cinco años después, representaría otra pieza del mismo autor de mayor calado filosófico. Se trata de *El encuentro de Descartes con Pascal joven*, también vertida al español por Mauro Armiño. Se sabe que la cita a la que alude el título tuvo lugar en 1647, pero se ignora de qué hablaron ambos filósofos durante las horas que permanecieron reunidos, circunstancia que dejó la puerta abierta a la imaginación del autor para construir un jugoso diálogo en el que tuvo muy presente la diferencia de edad de sus protagonistas. En el caso de Descartes, que tenía cincuenta años, había publicado obras esenciales como *Discurso del método*, *Meditaciones metafísicas* y *Principios de filosofía* y estaba inmerso en la redacción de *Tratado de las pasiones del alma*, el que habla es un ser en plena madurez, que se muestra prudente a la hora de expresar sus ideas cuando hacerlo acarrea riesgos. Por nada del mundo está dispuesto a convertirse en un segundo Galileo. En el de Pascal, casi treinta años más joven, su discurso es el de un impaciente iluminado dispuesto a renunciar a su vocación científica y a su propio bienestar para dedicarse en cuerpo y alma a la salvación del hombre mediante el fortalecimiento de la fe cristiana⁸².

De la mano de Flotats todavía llegaría a nuestros escenarios otra obra de Brisville titulada *La mecedora*, con una elevada carga humanística⁸³. Pero hubo que esperar a 2018 para que el director

⁸¹ *La cena* fue estrenada el 15 de septiembre de 2004 en el teatro Bellas Artes, de Madrid, con dirección de Josep Maria Flotats.

⁸² *El encuentro de Descartes con Pascal joven* tuvo lugar el 22 de enero de 2009 en el teatro Español, de Madrid, con dirección de Josep Maria Flotats.

⁸³ *La mecedora* es una pieza de carácter autobiográfico en la que Jean Claude Brisville, que había sido lector en las editoriales Hachette y Julliard y director literario de *Le Livre de Poche*, explica sirviéndose de un personaje imaginario, los motivos esgrimidos para su fulminante despido, que no son otros que su rechazo a que la

y actor asumiera la puesta en escena de otro texto protagonizado por filósofos. Se trata de *Voltaire/Rousseau. La disputa*, último de la trilogía que el polifacético hombre de teatro Jean François Prévand ha dedicado a los grandes pensadores de la Ilustración. Con un formato similar al de las obras de Brisville -dos personajes se reúnen para mantener un duelo dialectico-, en este caso el motivo que lleva a Rousseau a visitar en 1765 a Voltaire en su castillo de Ferney es pedir su ayuda para averiguar quien es el autor del libelo que, con el título de “El sentimiento de los ciudadanos”, circula por Ginebra, en el que se vierten graves acusaciones contra él. Entre ellas, el cuestionamiento de su fe religiosa y la de haber enviado al hospicio a los cinco hijos fruto de sus relaciones con Thèrese Levasseur. No tardan en aflorar las viejas y profundas diferencias que provocaron su enemistad. En ese contexto, sale a relucir el contenido de la carta que el ginebrino había enviado a Voltaire en 1756 en la que manifestaba que lo mejor para el mundo era hacer tabla rasa y empezar desde la nada y le rebatía lo expuesto en el *Poema sobre el desastre de Lisboa* de que la providencia no existe y de que no hay que prescindir del legado de la humanidad en materia cultural y científica, sino enriquecerlo con nuevas aportaciones. Al cabo, en el apretado y apasionado debate, pocos asuntos se quedan en el tintero⁸⁴.

Tres autores extranjeros representativos del teatro de ideas que tuvieron una presencia discreta pero regular en nuestros escenarios durante la segunda mitad del pasado siglo, en el actual la mantienen con distinta fortuna. Me refiero a Samuel Beckett, Jean Paul Sartre y Albert Camus. En el caso del primero, algunas de sus piezas más importantes han caído en el olvido. Siguen ofreciéndose nuevas puestas en escena de *Los bellos días*, pero muy pocas de *Esperando*

industria del libro sacrifique la calidad del producto y descuide su contenido, en aras de las demandas del mercado y del abaratamiento de los costes de producción. La pieza, que en la versión española situaba la acción en Madrid, deviene en un alegato en favor del libro como fuente de cultura y de la lectura. La obra fue estrenada en el teatro Valle-Inclán el 13 de enero de 2012.

⁸⁴ *Voltaire/Rousseau* fue estrenada el 12 de enero de 2018 en el teatro María Guerrero (CDN), de Madrid, con dirección de Josep Maria Flotats.

a *Godot*, *Final de partida* o *La última cinta de Krapp*⁸⁵. Con todo, en 2018 la versión escénica de uno de sus textos no dramáticos, un cuento en forma de monólogo titulado *Primer Amor*, contribuyó a ensanchar los límites de un repertorio cada vez más mermado. Su protagonista en nada se diferencia de los que seleccionó el ensayista Francisco Pérez Navarro para su galería de moribundos beckettianos. En este caso, estamos ante un hombre solitario que vive a la intemperie desde que la muerte de su padre le obligó a abandonar su casa. Ahora habita un banco con aspecto de sepulcro situado entre dos árboles secos en medio de un parque sucio. Desde él, en la antesala de la muerte, habla de su dificultad para relacionarse con los demás y lo hace rememorando la historia de su primer y único amor, el vivido con una mujer que le ofreció compartir su vida. Una relación que, por extraña a su carácter y propia de una sociedad de la que se siente excluido, no llegó a buen fin. No lo lamenta. Su relato, dictado por quien ha dejado de creer en todo y se ha instalado en un terreno en el que el bien y el mal son una misma cosa, resulta tan hilarante como dramático⁸⁶.

Por lo que respecta a Sartre, sigue siendo un autor de culto, pero, rastreando su presencia en los escenarios, se diría que, hoy, sus dramas son más leídos que vistos. Algunos como *La puta respetuosa*, *Los secuestrados de Altona*, *Kean* o *Las manos sucias*, que en otros tiempos merecieron la atención de prestigiosos profe-

⁸⁵ En efecto, de *Esperando a Godot* la única puesta en escena de envergadura fue la estrenada el 19 de abril de 2013 en el teatro Valle-Inclán (CDN), de Madrid, con dirección de Alfredo Sanzol. En cuanto a *Final de partida* hay que remontarse al 7 de abril de 2010, cuando fue representada en el teatro de La Abadía, de Madrid, con dirección de Krystian Lupa. Por lo que respecta a *La última cinta de Krapp*, solo ha sido vista en salas alternativas, entre ellas en las madrileñas La Puerta Estrecha en 2010, y, en 2013, en el teatro Lagrada. En cambio, *Los días felices*, además de la estrenada el 6 de junio de 2014 en el teatro Lliure, de Barcelona, con dirección de Sergi Belbel, ha conocido otras puestas en escena, entre ellas las dirigidas por Fernando Bernués (2001), Salva Bolta (2011), Aurelio Delgado (2013) y Miguel Torres (2014).

⁸⁶ *Primer amor* fue representada por vez primera en 2010 en el Festival Grec. El estreno en Madrid tuvo lugar el 2 de marzo de 2018 en el teatro Valle-Inclán (CDN), con dirección de Miquel Gòrriz y Àlex Ollé.

sionales de la escena y de la crítica, no han vuelto a ser representados. La excepción es *A puerta cerrada*, pero ninguna de las puestas en escena ha trascendido del ámbito local en que se han gestado⁸⁷. Sí ha alcanzado mayor difusión el estreno en España de *Nekrassov*, comedia fechada en 1955, en plena Guerra Fría, una sátira sobre un imaginario periódico conservador abocado a publicar noticias sensacionalistas, no importa si verdaderas o falsas, para aumentar sus ventas. El autor pone sobre el tapete la falta de ética en el manejo de la información y el papel de la prensa en la conformación de una opinión pública favorable a determinados intereses políticos, cuestiones más relacionadas con la denuncia social que con las que aquí nos ocupan⁸⁸.

Llama la atención el caso de Camus. A pesar de que, al margen de las adaptaciones de obras de otros autores, su producción dramática se limita a cinco títulos, su presencia en nuestros escenarios es notable. Considerado por algunos el profeta del absurdo y, por otros, representante del existencialismo, aunque él lo negara, los introductores de su teatro en España valoraron, en su momento, su defensa de la libertad de los individuos cuando aquí no existía y, luego, en tiempos de normalidad democrática, la trascendencia de su discurso sobre la condición humana. Desde que en 1963 José Tamayo presentara *Calígula* en el Teatro Romano de Mérida, no ha cesado el goteo de representaciones de sus obras, tanto en el ámbito del teatro comercial como en el del universitario e independiente. En lo que va de siglo, directores como Joan Ollé, Eduardo Vasco o Andrés Lima han llevado a escena *El malentendido*, en la que se narra el trágico destino de un hombre quien, tras una larga ausencia, regresa a su ciudad natal para reunirse con su madre y

⁸⁷ En 2015, fue representada en el teatro Echegaray, de Málaga, en el marco de un festival de teatro, con dirección de Rafael Torán; ese mismo año, en la madrileña Pensión de las Pulgas, con dirección de Ernesto Arias; y al año siguiente, en La Puerta Estrecha, en Madrid, con dirección de Eva Varela Lasheras.

⁸⁸ El estreno en Madrid de *Nekrassov* tuvo lugar el 17 de enero de 2019 en el teatro de La Abadía, con dirección de Dan Jemmett.

su hermana, las cuales regentan una pensión. Alojado en ella sin revelar su identidad, acaba compartiendo la suerte de otros clientes del establecimiento, que han sido asesinados por las dos mujeres para robarles sus pertenencias⁸⁹. También *Calígula*, la historia del emperador que, en su desesperada búsqueda de lo absoluto, instaura un régimen de arbitrariedad, destrucción y muerte, ha conocido varias puestas en escena, la más reciente en 2018, a cargo de Mario Gas⁹⁰. A la recuperación de la producción teatral de Camus hay que sumar las adaptaciones firmadas por Rodolf Sirera y dirigidas por Carles Alfaro de sus textos narrativos *La caída* y *El extranjero*. En aquél, un abogado de éxito que ha decidido ejercer de lo que él llama juez penitente -no hay excusas ni atenuantes para las conductas equivocadas y, por tanto, no cabe la absolució-, convierte el relato de su vida y las razones que le han llevado a cambiar de actividad

⁸⁹ *El malentendido* fue representada el 23 de marzo de 2006 en la sala Fabia Puigserver del Lliure, de Barcelona, con dirección de Joan Ollé y traducción al catalán de Ferran Tourain; el 29 de enero de 2013, en el teatro Valle Inclán (CDN), de Madrid, con dirección de Eduardo Vasco y versión de Yolanda Pallín; y el 6 de diciembre de ese mismo año, en el teatro Principal, de Palma de Mallorca, con dirección de Andrés Lima. Entre las representaciones a cargo de compañías no profesionales, figuran la que tuvo lugar en 2016 en el Ateneo de Madrid, a cargo del grupo La Cacharrería, y las ofrecidas desde 2014 en el salón de una vivienda del centro de Santander por la compañía El Principal.

⁹⁰ El estreno de *Calígula* tuvo lugar el 4 de diciembre de 2018 en el teatro María Guerrero (CDN). Montajes anteriores fueron el de Ramón Simó, estrenado el 29 de abril de 2004 en la Sala Petita del Teatro Nacional de Cataluña Fòrum, con traducción al catalán de Esteve Miralles; el de Santiago Sánchez, al frente de L'Om-Imprebis, estrenado el 10 de septiembre de 2009 en el teatro Lope de Vega, de Sevilla; y el de Joaquín Vida, estrenada el 11 de septiembre de 2014 en el teatro Fernán Gómez, de Madrid, en versión del propio director. No incluyo la puesta en escena de *Estado de sitio* realizada en 2012 en Cádiz por José Luis Castro con motivo de la celebración del segundo centenario de la Constitución de 1812, pues el tema que trata solo guarda una relación tangencial con el que nos ocupa. Tampoco la de *Los justos*, presentada en octubre de 2014 en Las Naves del Español, en Madrid, pues sus adaptadores, José A. Pérez y Javier Hernández Simón, hicieron una versión muy libre en la que la acción se trasladaba de la Rusia de 1905 al Madrid de 1979 para abordar la cuestión del terrorismo de ETA.

en un discurso sobre las consecuencias que tendrá, de cara al futuro, la creciente pérdida de valores que se está dando en la sociedad. En la versión teatral, las reflexiones filosóficas son reemplazadas por el relato de las experiencias vividas por el protagonista. En la de *El extranjero*, Sirera y Alfaro han escenificado el viaje de su protagonista desde la apatía hasta cierto grado de compromiso. La fórmula empleada ha consistido en la transformación del monólogo escrito por Camus en un diálogo entre el Meursault joven que habla de la muerte de su madre con aterradora indiferencia y el Meursault maduro que lo hace de la que le aguarda como castigo al absurdo asesinato de un ciudadano árabe⁹¹.

La caída, *El extranjero* y la antes citada *Primer amor* no son los únicos textos narrativos con sustancia filosófica que han sido dramatizados. No me extenderé demasiado en este capítulo, pero no quiero dejar pasar por alto el espectáculo *Tantas voces...*, antología de cuentos de Luigi Pirandello, y una singular versión de *La metamorfosis*, de Franz Kafka. El primero, que se suma a la recuperación de los dramas *Así es (si Así os parece)* y *Enrique IV*⁹², reúne los siguientes relatos seleccionados entre los muchos que el escritor italiano dedicó a retratar la sociedad de su época: *la casa de Granella*, *El hombre de la flor en la boca*, *Limonas de Sicilia*, *El certificado* y *Alguien ha muerto en el hotel*. Mas allá del tono costumbrista de los relatos y del tratamiento humorístico de las situaciones, la cuestión de fondo es la de la actitud de los individuos cuando la vida les pone en situaciones no deseadas y, en ocasiones, adversas. Las distintas respuestas de los personajes, desde la resignación hasta la desesperación que conduce a la locura o el suicidio, pasando por la de asumirlas y tratar de sacar provecho de

⁹¹ El estreno en Madrid de *La caída* tuvo lugar el 20 de marzo de 2003 en el teatro de La Abadía. El de *El extranjero*, tras su paso al Canal de Salt, en Girona, fue representada el 18 de abril de 2013 en el Lliure, de Barcelona.

⁹² *Así es (si así os parece)* fue representada en 2006, con dirección de Miguel Narros; y, en 2008, en adaptación de Enrique Llovet, *Enrique IV*, con dirección de José Sancho. Cabe añadir la versión libre de *Seis personajes en busca de autor* que, con el título de *La función por hacer*, escribió y dirigió Miguel del Arco en 2010.

ellas, invita a reflexionar sobre los complicados resortes que rigen el comportamiento del ser humano⁹³. En cuanto a la versión de *La metamorfosis*, cuya singularidad consistía en que, en la puesta en escena, la música y la danza eran tan relevantes como el texto, es el resultado de un trabajo experimental desarrollado en un laboratorio de filosofía y teatro organizado por la Sala Beckett, de Barcelona, que pretendía dar respuesta a como reaccionamos cuando sentimos que, a nuestro alrededor, se está generando un clima hostil que amenaza nuestra libertad⁹⁴.

No es casual que haya elegido a Shakespeare para poner punto final a este trabajo. Aunque cualquiera de sus piezas justificaría su presencia, he preferido acudir a dos que no le pertenecen en exclusiva. La primera es *Tomas Moro, una utopía*, cuya atribución a él no está clara, siendo lo más probable que, como era habitual en la época isabelina, compartiera la autoría con otros dramaturgos⁹⁵. Situada la acción en La Torre de Londres en las horas previas a la ejecución del pensador inglés, acaecida el 6 de julio de 1535, asistimos a la rememoración de los episodios más destacados de la vida de quien se enfrentó al poderoso Enrique VIII. Al interés cultural que supuso dar a conocer este texto en España se añadió otro que, para lo que nos ocupa, tiene mayor relevancia, cual es la excelente versión realizada por Ignacio García May. Obligado a llevarla a cabo para corregir, en primera instancia, las inevitables irregularidades de un trabajo hecho a varias manos, el resultado fue una reescritura que conserva lo mejor del original y añade escritos del propio Tomás Moro, que son los que aportan el contenido fi-

⁹³ *Tantas voces...*, fue estrenada el 17 de abril de 2009 en Las Naves del Español, en Madrid, con dirección de Natalia Menéndez.

⁹⁴ *La metamorfosis* fue representada el 26 de mayo de 2017 en la Sala Beckett, de Barcelona, con dirección de Jordi Alsina.

⁹⁵ El texto fue hallado en 1884 y hasta 2004 la Royal Shakespeare Company no dio por buena su participación en su escritura, considerando que en ella también habían participado Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker y Tomas Heywood. En algún momento se especuló con la posibilidad de que se tratara de una obra de juventud de Shakespeare representada clandestinamente en círculos católicos.

losófico del que aquel carece⁹⁶. La segunda pieza shakesperiana, titulada *Forest*, es el resultado de la búsqueda en la obra del dramaturgo de aquellos pasajes relacionados con bosques y con quienes se adentran en ellos, llevada a cabo por Marc Rosich y Calixto Bieito. Los personajes desgranar los textos seleccionados en un orden que se corresponde con el del discurrir de la vida. No cuentan la de ninguno en concreto, sino la del género humano. Parten de la inocencia de la infancia que ve el mundo como jardín de delicias, siguen por la aparición del desasosiego cuando las sombras de los árboles, hasta poco antes protectoras, adquieren el aspecto de amenazantes fantasmas y concluyen cuando la angustia muda en miedo insuperable y el mundo se hace infierno. Los creadores del espectáculo explicaron que su esquema les fue inspirado por el de *La Divina Comedia*, de Dante, si bien invirtieron los términos en los que transcurre su acción, la cual, como es sabido, se inicia en el Infierno y desemboca en el Cielo tras su paso por el Purgatorio. La disposición propuesta en *Forest*⁹⁷ no se plantea, pues, como camino de salvación, sino como denuncia del pesimismo del hombre y de su capacidad para destruir y autodestruirse. No hay absolución para él, pero si se deja una puerta abierta a la esperanza. Un árbol que preside el escenario y que durante la representación sufre la agresión de los personajes, quienes apartan la tierra que le rodea, dejando sus raíces a la intemperie, no muere, como parecía ser su destino, sino que revive⁹⁸.

⁹⁶ El estreno en Madrid de *Tomás Moro, una utopía* tuvo lugar el 7 de noviembre de 2013 en el teatro Fernán-Gómez, con dirección de Tamzin Townsend.

⁹⁷ El estreno en Madrid de *Forest* tuvo lugar el 24 de octubre de 2012, con dirección de Calixto Bieito.

⁹⁸ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d13130aa3eeb0062c8b4567> [10/09/2019].

OBRAS CITADAS DE AUTORES ESPAÑOLES

- Ahora todo es noche*. Eusebio Calonge.
Animales artificiales. Ana Vallés.
Aquel aire infinito. Lluïsa Cunillé.
Así que pasen cinco años. Federico García Lorca.
Barcelona, mapa de sombras. Lluïsa Cunillé.
Cargamento de sueños. Alfonso Sastre.
Demasiado humano (Los últimos días de Nietzsche). Jaime Romo.
Después de mí, el diluvio. Lluïsa Cunillé.
Diferencias sobre la muerte. José Manuel Corredoira.
Diotima. María Zambrano.
¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?. Alfonso Sastre.
El arquitecto y el emperador de Asiria. Fernando Arrabal.
El diccionario. Manuel Calzada Pérez.
El grito en el cielo. Eusebio Calonge.
El lugar donde rezan las putas. José Sanchis Sinisterra.
El régimen del pienso. Eusebio Calonge.
Escuadra hacia la muerte. Alfonso Sastre.
Flechas del ángel del olvido. José Sanchis Sinisterra.
Himmelweg (Camino del cielo). Juan Mayorga.
Historia natural (Elogio del entusiasmo). Ana Vallés.
Homenaje a los malditos. Eusebio Calonge.
Illa Reunión. Ana Vallés.
Inconsolable. Javier Gomá.
Intensamente azules. Juan Mayorga.
Islandia. Lluïsa Cunillé.
Job. Juan Mayorga.
La colmena científica o El café de Negrín. José Ramón Fernández.
La lengua en pedazos. Juan Mayorga.
La pasión de Kierkegaard. Rafael Gordon.

La paz perpetua. Juan Mayorga.
La puerta estrecha. Eusebio Calonge.
La sangre de Antígona. José Bergamín. Versión de Fernando Bergamín Arniches.
La tortuga de Darwin. Juan Mayorga.
La tumba de María Zambrano. Nieves Rodríguez Rodríguez.
Los que ríen los últimos. Eusebio Calonge.
Maniquís. Ernesto Caballero.
Matar a Platón. Chantal Maillard.
Nadie lo quiere creer. Eusebio Calonge.
Ni sombra de los que fuimos. Eusebio Calonge.
Niebla. Miguel de Unamuno. Adaptación teatral de Pollux Hernández.
Pasión (Farsa trágica). Agustín García Calvo.
Requiem. Ester Bellver.
Sangre lunar. José Sanchis Sinisterra.
Séneca. Antonio Gala. Versión de Emilio Hernández.
Sócrates. Juicio y muerte de un ciudadano. Mario Gas y Alberto Iglesias.
Traspié (Una tarde con Schopenhauer). Fernando Savater.
Últimas palabras de Copito de Nieve. Juan Mayorga.
Unamuno. Pollux Hernández.
Unamuno en la niebla. Antonio Álamo. Basada en *Niebla*, de Miguel Unamuno.
Unamuno: venceréis pero no convenceréis. Dramaturgia de Pollux Hernández a partir de textos de Miguel de Unamuno.
Ushuaia. Alberto Conejero.

OBRAS CITADAS DE AUTORES EXTRANJEROS

A puerta cerrada. Jean Paul Sartre.
Así es (si así os parece). Luigi Pirandello. Versión de Enrique Llovet.
Calígula. Albert Camus. Traducción de Borja Sitiá.
El encuentro de Descartes con Pascal joven. Jean Claude Brisville. Traducción de Mauro Armiño.

El extranjero. Albert Camus. Versión teatral de Rodolf Sirera.
Enrique IV. Luigi Pirandello. Versión de José Sancho.
Esperando a Godot. Samuel Beckett. Traducción de Ana María Moix.
Final de partida. Samuel Beckett. Traducción de Ana María Moix.
Forets. William Shakespeare. Selección de textos y dramaturgia de Marc Rosich y Calixto Bieito.
El malentendido. Albert Camus. Versión de Yolanda Pallín.
La caída. Albert Camus. Versión teatral de Rodolf Sirera.
La cena. Jean Claude Brisville. Traducción de Mauro Armiño.
La metamorfosis. Franz Kafka. Dramaturgia de Alba Tor.
La última cinta de Krapp. Samuel Beckett.
Los días felices. Samuel Beckett. Traducción al catalán de Sergi Belbel.
Nekrassov. Jean Paul Sartre. Traducción de Miguel Ángel Asturias y adaptación de Brenda Escobedo.
Primer amor. Samuel Beckett. Versión de José Sanchis Sinisterra.
Tantas voces... Luigi Pirandello. Adaptación de Juan Carlos Plaza-Asperilla.
Tomás Moro, una utopía. William Shakespeare, Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker y Tomas Heywood. Traducción de Aurora Rice y Enrique García Márquez. Versión de Ignacio García May.
Voltaire/Rousseau La disputa. Jean Frnaçois Prévand. Traducción de Mauro Armiño.

Filosofía de la praxis teatral

Philosophy of Theatrical Praxis

Emeterio DIEZ (UCJC)

Jorge DUBATTI (UBA)

Jorge EINES (Tejido Abierto)

Resumen: La filosofía de la praxis teatral es una reflexión sobre lo que acontece en el proceso de creación y representación del espectáculo teatral y el pensamiento específico que produce. En el diálogo que se establece entre los intervinientes en la mesa, se examina el papel que en dicho proceso juegan el artista-investigador, el cuerpo, la palabra, la pregunta, la expresión, la ética, el naturalismo, las teorías filosóficas, la tecnología, la pérdida o el espectador.

Palabras clave: Filosofía. Teatro. Praxis. Cuerpo. Epistemología. Ética. *Poiesis*.

Abstract: The philosophy of the theatrical praxis is a reflection on what happens in the process of creation and representation of the theatrical spectacle and the specific thought that it produces. In the dialogue established between the participants at the table, they examine the roles played in the process by the artist-researcher, by the body, the word, the question, the expression, ethics, naturalism, philosophical theories, technology, by the loss or by the viewer.

Key Words: Philosophy. Theater. Praxis. Body. Epistemology. Ethics. *Poiesis*.

EMETERIO DIEZ.— En el marco de este XXVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Tea-

tral y Nuevas tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, esta es una mesa de reflexión sobre el tema “Filosofía de la praxis teatral”. En ella voy a plantear una serie de preguntas y los dos colegas que me acompañan, Jorge Dubatti y Jorge Eines, van a responderlas, entablando una especie de diálogo platónico en el que ustedes, el público asistente, también podrá participar cuando dé entrada al turno de preguntas. Vamos a tomar la labor de Jorge Eines, en cuanto director de escena y profesor de interpretación, como un estudio de caso, un modo de praxis teatral, y las investigaciones de Jorge Dubatti como un marco teórico de esa praxis que comenta el caso. Esperemos que algo de lo que salga de aquí pueda elevarse a categoría. Precisamente, lo primero que quisiera es pedirle a Jorge Dubatti que nos haga una especie de preámbulo para que entendamos el objeto de la mesa. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “Filosofía de la praxis teatral”?

JORGE DUBATTI.— La “Filosofía de la praxis teatral” sería una de las ramas fundamentales de esa disciplina mayor que es la Filosofía del Teatro. Si la Filosofía del Teatro tiene como fundamento el estudio del acontecimiento teatral, una “Filosofía de la praxis teatral” sería una filosofía sobre lo que acontece en el acontecimiento. Esta línea esta puesta al servicio del estudio del pensamiento sobre, desde, en, para la praxis teatral. Esto tiene algunas implicaciones interesantes.

Por ejemplo, la del reconocimiento de los artistas como productores de conocimiento. Esto ha sido una gran omisión. Quizás no tanto dentro de las Humanidades, pero sí en otros ámbitos de conocimiento científico. Por suerte, esto empieza a cambiar. Doy algunos ejemplos de la universidad donde yo trabajo, la universidad de Buenos Aires. Hace muy poco se entregó el doctorado *Honoris Causa* a Mauricio Kartun, uno de los grandes dramaturgos, formadores de dramaturgos y directores de la Argentina, pero que no tiene estudios formales. En la ceremonia Kartun dijo que agradecía a la universidad que empezara a mirar hacia afuera. Lo que quería decir es: ¡qué bueno que la universidad reconozca a los no universitarios como produc-

tores de conocimiento digno de ser incluido dentro de la universidad! Otro ejemplo, la concesión del *Honoris Causa* a Leonardo Favio; o, muy recientemente, su concesión a Les Luthiers.

Pero también es muy interesante observar esta omisión por parte de los artistas mismos. Trabajo como programador de sala en el Centro Cultural de la Cooperación y cuando les pedimos a los artistas que hagan un espectáculo para la cartelera, les decimos que, además, nos interesa que produzcan un insumo teórico. Muchos artistas abren los ojos y dicen: “No, pero a mí eso no me corresponde”. Para ellos, el pensamiento le corresponde al crítico, al investigador. No se asumen como productores de pensamiento. Les tienes que explicar que quieres que escriban un cuaderno de bitácora, algo sobre algún problema en el proceso de creación, procedimientos, etcétera.

En definitiva, hay producción de conocimiento en el quehacer teatral, en el pensamiento teatral y, por supuesto, en lo que llamamos las Ciencias del Arte, el conjunto de disciplinas científicas que producen sobre el arte un discurso sistemático, riguroso, fundamentado, crítico y validado por una comunidad de expertos. Se está produciendo un verdadero cambio epistemológico tanto en las relaciones entre artes y producción de conocimiento, como en las relaciones entre arte y universidad. Se han validado por la comunidad de expertos nuevos-viejos conceptos y sujetos: el artista-investigador (el artista que produce conocimiento a partir de su praxis), el investigador-artista (un investigador formado que produce arte), el investigador-participativo (que vive dentro del campo teatral, que pisa el barro de la praxis, que coloca su laboratorio no sólo en el gabinete universitario sino especialmente en el barro del campo) y, finalmente, el principio de colaboración entre el artista-investigador y el investigador-participativo como una forma de asociación muy productiva. Cuando hablamos de artista-investigador, nos referimos a todos los agentes productores de arte o vinculados al arte en el campo artístico: el técnico-artista-investigador, el gestor-investigador, el crítico-investigador, el empresario-investigador,

el docente-investigador, incluso el espectador-investigador, cada agente desde su área y singularidad produce conocimiento.

Por último, hay que señalar que la praxis teatral conduce a un tipo de conocimiento que solo podría crearse en esas condiciones. El pensamiento de Eduardo Pavlovsky, gran teatrera argentino a quien dediqué mi tesis doctoral, actor, dramaturgo, teórico, no podría haber sido producido, por ejemplo, por Lacan, por un científico duro o por un sociólogo, porque hay algo de singularidad en esa praxis que conduce a un pensamiento impar, único, singular.

EMETERIO DIEZ.- La presencia de Jorge Eines aquí obedecería a que, precisamente, obedece a este perfil de artista-investigador. Con una particularidad y es que en su caso no ha habido problema de producción de conocimiento. Ha publicado libros como *Teoría del juego dramático*, *La formación del actor*, *Alegato en favor del actor*, *Repetir para no repetir*, *Las 25 ventanas*, etc. Es una singularidad dentro del panorama hispanoamericano. Además es un investigador-artista. Yo conozco a Jorge Eines en 1992 en sus clases en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Era mi profesor de Teoría de la Interpretación. Básicamente sus clases consistían en leerse los tres tomos de Stanislavski publicados en Quetzal. Leíamos un fragmento y Eines nos decía: “Y vosotros ¿qué pensáis?”. Y se hacía un silencio en el aula que tu decías: “Por favor, que alguien diga algo”. Los cerebros echaban humo. “¿Pero no le pagan a él para que piense y yo tomo apuntes y repito lo que me ha dicho el profesor?”. Aquellas clases eran verdaderamente pensamiento sobre el teatro.

Treinta años después, coincidimos en un vuelo de Medellín a Madrid y yo le digo: “Oye, Jorge, y si escribiésemos un libro sobre tu tarea”. Yo en aquel momento sentía la necesidad de robarle misterio. “¿Cómo hace Jorge?, ¿cómo surgieron aquellas clases y sus publicaciones?”. Y, efectivamente, llevamos más o menos un año trabajando mediante largas entrevistas en un libro donde me cuenta su “cocina”. Estando en esta tarea surge este Seminario de Filosofía. Hablo con José Romera y le propongo invitar a Jorge

Eines a una mesa redonda. He descubierto en las charlas con él que no se puede entender su trabajo, su teoría de la interpretación, sin la Filosofía. Por las lecturas filosóficas que tiene (Spinoza, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Gádamer, Foucault...) y, por como dice Dubatti, por el pensamiento que genera su praxis teatral.

No sé, Eines, si tu quieres también hacer un previo antes de empezar con las preguntas.

JORGE EINES.- Sí. Hacer un previo es hablar. ¿Hablar de qué? ¿De pensamiento único, decía Dubatti? Pero no es un único pensamiento. En realidad, ahí empieza el problema. Si nos instalamos en un pensamiento único, le damos a la palabra un valor que la palabra no tiene. La palabra escrita es una palabra escrita. La palabra para ser actuada no tiene que ver con las fantasías de los significados que uno genera cuando la lee. Tiene que ver con lo que pasa en un ensayo. Y ahí empieza el lío. Porque si el actor no nace en cada ensayo, el teatro no puede pensar. Esa es mi postura. Dije lo que dije. No me equivoqué. “Si el actor no nace en cada ensayo, el teatro no puede pensar”. El teatro no puede pensar solamente de los libros, solamente desde la comprensión de los significados. Ese es un punto que estructura el inicio de un pensamiento porque a partir de ahí el problema que tenemos es que la acción crea el pensamiento y no al revés. El pensamiento no crea la acción. Crea metáforas para atrapar el significado. En el desarrollo de la historia del teatro, se nos han inculcado, y sobre todo la formación de perfil académico, que hay que entender significados. Y luego con toda esa comprensión se debe poner en pie la obra.

Otros, en cambio, creemos que hay algo más. Yo llevo ocho libros para decir que hay algo más. Escribo mucho para decir que la palabra tiene un valor relativo. Escribo mucho para decir que no hay nada que reflexionar que no nazca de la opción de descubrir en un ensayo lo que no está en otra parte. Cuando digo que actuar es una especie de reacción que se produce en un actor contra la limitación de un texto, no quiero decir que el texto sea pobre. Quiero decir que el texto tiene inmensos límites. A partir de ahí surge una

actriz, un actor, que logra multiplicar el sentido de todo eso. De otra manera el ensayo constata si se han podido equilibrar algunas cosas entre lo que digo y lo que hago. Roland *Barthes* decía: “repartición proporcional de los bienes de las palabras”. Si el teatro es algo más que eso, habrá que testimoniarlo en el marco de un ensayo, donde se juega el valor de la técnica interpretativa.

En este Encuentro vamos a hacer un recorrido desde la Filosofía a la técnica. Yo necesité del auxilio de lo filosófico para definir, por ejemplo, “la estructura técnica interpretativa”. El marco global de mi intervención se inscribe con empezar a creer que la técnica existe. Aunque parezca paradójico enunciarlo, este es el problema central de nuestro teatro. A mí me ha costado mucho conseguir que el actor entienda que la técnica existe. Que es algo más que vencer la dificultad del lenguaje. Porque si no lo único que entendemos es: “A ver qué puedo hacer para descubrir una actividad o un movimiento y poder decir lo que tengo que decir”.

EMETERIO DIEZ.- Según tus palabras, las relaciones entre Teatro y Filosofía no solo tiene que ver con la Estética, qué es lo bello, con la Ética, qué es lo bueno, sino también con la Epistemología, con cómo es el proceso de conocimiento en la formación y en la creación teatral.

JORGE EINES.- Conocimiento y expresión. Si uno sabe mucho de algo y se dedica únicamente a ponerlo de pie, anula la opción de conocer para llegar a un sitio donde no había nada hasta que uno haya llegado. Eso que el ensayo ha permitido descubrir. Cuando yo le planteo a un actor: “Vamos a establecer un problema gnoseológico. Vamos a instalarnos en un ensayo para conocer lo que no hay”. La primera pregunta que uno se hace es: “¿Cómo se puede conocer lo que no existe?”. Este es uno de los problemas que tenemos. Porque lo que existe es un texto escrito. “Poca cosa”. El texto escrito me parece un punto de partida. Algo que puede permitir iniciar un conocimiento. ¿El desarrollo de ese conocimiento tiene una base estructural? La tiene. Porque, en última instancia, se trata de una estructura de lo lingüístico que evoluciona hacia un aconte-

cimiento. De una estructura de la palabra tenemos que llegar a una estructura de lo acontecer que no existe, que no está, que hay que crear. Yo estoy absolutamente seguro de que el 99% de los aquí presentes si yo les pregunto, cómo es posible que ustedes hayan visto en la misma obra el peor espectáculo y también el mejor, me van a contestar: “Porque el teatro no es solo un problema lingüístico”. Entonces si no es solo un problema lingüístico y los procesos son los que garantizan la aparición de algo que no se cifra en el lenguaje, habrá que permitir que el ensayo permita conocer y no solo expresar significados.

EMETERIO DIEZ.- La anterior pregunta, Jorge Dubatti, tenía que ver con lo tú planteas en tus libros sobre Filosofía del Teatro. Dices que esta tiene tres aspectos fundamentales de estudio: cómo el teatro responde a las preguntas centrales de la Filosofía, la praxis teatral y la epistemológica. Esta última se preguntaría sobre cómo surge el conocimiento sobre el teatro y como se valida de dicho conocimiento. ¿Crees que ha habido una especie de obsesión del teatro por configurar unas “Ciencias Teatrales” porque en lo epistemológico se sentía en un estadio precientífico? ¿Por qué consideramos que la epistemología teatral está por debajo de las demás ciencias? A veces, por un sentido de inferioridad, enmascaramos lo que hacemos con palabras como “laboratorio”, que es propia de las ciencias; con palabras como “ensayo”, que alude al tubo de ensayo. Incluso tú has acuñado el concepto de “artista-investigador”. ¿Pero no está ya implícito que todo artista es un investigador? ¿Necesitamos ponerle la palabra investigador?

JORGE DUBATTI.- Para nosotros está claro que el artista es investigador. Pero no para toda la comunidad científica. Tengo experiencia de encuentros de Epistemología Comparada donde nos reunimos con colegas pares de música, de cine, de danza, de teatro, pero también con agrónomos, especialistas en hormigón armado, ingenieros, físicos..., que es lo que pasa también en las mesas de rectorado, donde uno se encuentra con los decanos de otras facultades, con los secretarios de investigación de distintos campos cientí-

ficos, y ahí hay que dar la pelea. Es una pelea que se refleja en los armados institucionales. Tienes que hacer valer institucionalmente al artista-investigador.

Doy un ejemplo hablando de las instituciones argentinas. ¿Por qué no me preguntan, cuando me hacen las evaluaciones bianuales en la universidad, cuántas obras de teatro fui a ver, cuando sí me preguntan horas de lectura? ¿Porqué me piden que yo tenga registrada una patente, por ejemplo, cuando no es lo específico, aunque yo tenga registrada una patente por las “escuelas de espectadores”? Pero no sería lo propio de mi campo. ¿Por qué no tiene puntaje relevante el trabajo artístico? ¿Por qué mi informe bianual sobre teatro va a ser evaluado por un arquitecto o un ingeniero?

La pelea del artista como un productor de conocimiento hay que darla y en distintas esferas. También entre los propios artistas. Podemos encontrar distintos tipos de artistas. En mi experiencia, al menos, hay tres grandes tipos. Un primer tipo, es el artista que produce conocimiento, pero que llega a negar que lo haga. No identifica su función con la investigación. Si le haces una entrevista para saber cómo trabaja y piensa, puede llegar a encerrarse y sostener que produce acontecimiento teatral, pero no pensamiento sobre los acontecimientos teatrales, que el teatro se hace y no piensa, como el rock. Un segundo tipo de artista reconoce que produce conocimiento y colabora, muchas veces, con un especialista o un investigador participativo para materializarlo. Está dispuesto y favorece la materialización discursiva de ese pensamiento. El tercer tipo sería el artista-investigador pleno, al artista intelectual. Eduardo Pavlovsky tiene 25 libros de teoría, estética, cultura, política... que son fascinantes, únicos.

Es muy importante que nosotros como teatrólogos nos impliquemos en esta pelea por el reconocimiento del artista como investigador. Nosotros no dudaríamos de eso, pero saquemos los pies de las Humanidades y veremos qué pasa. Es ahí donde tenemos que dar la batalla.

EMETERIO DIEZ.- Esta falta de reconocimiento del artista tiene que ver con el gran valor que damos a la razón. La civilización

occidental nace cuando se impone el logos (razón o palabra) frente al mito. Sin embargo, Eines, en tu praxis defiendes que hay una inteligencia del cuerpo. Pides volver al cuerpo. Dices que el cuerpo habla. Planteas una reubicación en la praxis escénica de lo lingüístico y físico.

JORGE EINES. - Yo creo que el cuerpo tiene un saber y ese saber que posee, el cuerpo no lo sabe. Mi primer gran auxilio filosófico no fue ni Marx ni Freud que era lo propio de mi época, fue Baruch Spinoza. Yo venía tragándome los excesos freudianos producidos por un psicoanálisis que la línea americana utilizó como metodología salvataje. Como no sabían qué hacer con un actor para que se emocionara, lo mandaban al psicoanalista. En el año 70, cuando vino Lee Strasberg a Buenos Aires, eso es lo que había que hacer. No se sabía hacerlo de otra manera. Entonces no se tenía otra opción viniendo de Stanislavsky que apostar por “diván el terrible”. Había que ver cómo el psicoanálisis era capaz de ocuparse de los problemas que la técnica no era capaz de resolver.

Mi opción reparadora son los niños. Abordo el tema del juego y el juego de los niños me abre el camino del adulto. Y me salvo porque descubro que en el año 1600 hay un señor que se atreve a decir que Dios era el océano, las nubes, la amistad, que Dios era otra cosa que un señor barbudo, y para colmo dice que: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Cuando Spinoza dice esto, a mí me recuerda que los cuerpos, el lugar donde uno los puede interrogar, es allí donde la técnica le permite asumir a un individuo que tiene un cuerpo para generar un interrogante. Enuncio, lo que, en última instancia, me permite a la larga definir el paradigma técnico que trato de sostener dando clases o ensayando, que es el de la estructura técnica interpretativa. La técnica tiene que ver con la pregunta, lo artístico es el hallazgo. El actor que es capaz de sostener preguntas va a llegar a conclusiones de carácter artístico.

¿De qué se ocupa el actor en el ensayo? De hacerse preguntas. Como consecuencia de las preguntas bien realizadas, aparecen las consecuencias que esas preguntas tienen y eso conduce al hallaz-

go. Entonces empiezo a detectar que hay dos tipos de actores: un actor que trabaja desde la pregunta y un actor que trabaja para la respuesta. A mí me empieza a interesar el actor que trabaja desde la pregunta. No el que trabaja para la respuesta. En México alguien lo descubre y me lo dice. Un señor que viene de España que trabaja desde la pregunta en vez de para la respuesta. ¡Qué raro! En México no hay investigadores que hagan puestas en escena, que den clases, que escriban libros ¿no se puede venir a vivir a México?” Quizás por eso deba volver a México. Eso quedo flotando.

No es rentable decirle a un director vamos a sostener preguntas. Porque es más fácil trabajar desde el autoritarismo, desde la omnipotencia, desde resuelvo en casa y después voy al ensayo y miro los dibujos que hice en casa. Y a eso se le puede llamar imaginación. Es una batalla que pelea contra decisiones prematuras, contra saber antes de tiempo, colocar el interrogante donde el actor me ayuda a sostenerlo juntos, trabajar con un “horizonte” de puesta en escena y no con una puesta en escena que me obliga. Ese horizonte de puesta en escena me permite en el ensayo moverme con el actor con la mayor humildad y discreción que puedo. Se construye en ese vínculo con el actor, un territorio que evoluciona. Es un horizonte de puesta en escena. En ese vínculo que se va armando, se va generando un desarrollo cognitivo, un conocimiento desde la praxis que nos va permitiendo revelar algunas cosas. Sin garantías. Opciones de trabajo, metonimias que surgen y pueden ser capturadas.

Quiere decir que nos planteamos un procedimiento para llegar a algunas conclusiones donde lo artístico es el hallazgo. ¿Queréis que siga?

EMETERIO DIEZ.- Tú hablas de un no saber y de no preocuparse por este no saber.

JORGE EINES.- Habitar el no saber conduce inevitablemente a un saber. Esto para mí o es inspirado por un discurso filosófico o es muy difícil sostenerlo. No nos olvidemos que vivimos en un medio donde la globalización ha resuelto el problema del actor. Es actor

el que gana dinero y si no, no eres actor. Como eso lo tiene resuelto el sistema, y nosotros no lo tenemos resuelto. Podemos decir que es una aporía. Si no apporto filosofía qué apporto. Porque si el tema es: si ganas bien eres actor si no ganas nada no eres actor, no tenemos nada que discutir. Es bastante fácil el problema. Si nos plateamos desarrollos sobre qué es lo que hacemos para sentirnos profesionales, con qué trabajamos, es otra cosa. El profesional es el que hace bien lo que hace. No el que gana más por hacerlo. Es fácil decirlo, pero bastante difícil de asumir. Al mismo tiempo, esto no niega que hay que ganar dinero con lo que hace. El problema es que una cosa no elimina la otra ni es contradictoria con la otra. Es un desarrollo donde la filosofía nos ayuda a entender muchas de las cosas que a nosotros nos cuesta entender en nuestra práctica cotidiana.

Yo necesité en relación con estos temas abordar viejas polémicas. Me dediqué a estudiar las polémicas, por ejemplo, entre Sartre y Camus, entre Sartre y Merleau Ponty. A estudiar lo que le pasó a Sartre con el estructuralismo. Estudiar todo lo que pasó de los años sesenta en adelante, cuando se planteaban estos temas de batallas culturales que eran polémicas de un enriquecimiento enorme; polémicas de “polemos”, guerra de palabras etimológicamente. El lugar de las polémicas generó en mí cosas muy interesantes a partir de Heidegger, Adorno, Deleuze, Althusser, Derrida... que me conducen básicamente al tema del acontecimiento. Eso que se dio en llamar Postmodernismo. ¿Cómo hacer para cuidar el acontecimiento? ¿Cómo hacer para que ese evento que se produce en un ensayo y que termina en un estreno sea cuidado desde lugares donde lo filosófico vaya en auxilio de lo técnico y lo técnico sea ético? Es muy difícil pensar en una ética sin técnica y en una técnica sin ética. Gracias, Sartre. Es muy difícil pensar una técnica sin ética que dé sentido a esa técnica. ¿Sino para qué hago las cosas? ¿Solo soy profesional si gano dinero?

Pero, al mismo tiempo, tampoco es posible una ética sin técnica. ¿Me quedo solo en casa? Soy tan ético que no me junto con nadie. Tengo una ética tan impoluta que no puedo trabajar con na-

die porque me ensucio. Debo tener una ética para encontrarme técnicamente con el actor y ponernos a ensayar.

Para Adorno el lenguaje es más subversivo que los contenidos. Para Sartre la subversión está en los contenidos. Formidable y muy fértil polémica. ¿Dónde se resuelve eso? ¿En la cuenta del banco? Por eso la derecha siempre nos pide que seamos realistas. A Hollywood se la llama la fábrica de sueños. ¿Los sueños de quién?

El Arte de la escena no debe fingir más inocencia. Esa es su encrucijada ética.

EMETERIO DIEZ.- Tu ahí, Dubatti, defiendes que la principal rama de la Filosofía es la Ética.

JORGE DUBATTI.- Sí. Si uno piensa en lo que llamamos Filosofía del Teatro, habría varios campos. A mí me interesan tres grandes campos: la filosofía de la praxis, qué es esto que Eines está haciendo aquí en vivo al producir conocimiento sobre su hacer; la epistemología, la filosofía de las ciencias del teatro, cómo conocemos, desde dónde, si podríamos conocer de otra manera, cómo construimos nuestras hipótesis; y el tercer gran campo es esto de volver a hacerle al teatro las grandes preguntas filosóficas, la pregunta gnoseológica, la pregunta ontológica, la pregunta ética, la pregunta política, es decir, volver a las preguntas esenciales que, en el fondo, son las que a uno más le movilizan.

Tuve que hacer un giro en mis investigaciones, hablaré mañana de ello más extenso, cuando empecé a escuchar a los artistas, especialmente a los artistas del teatro independiente. Mucho de lo que dice Eines, su actitud reflexiva y auto-observadora de la praxis, viene de la investigación dentro del teatro independiente en la Argentina. Por ejemplo, esto de la construcción de una ética, de un descubrimiento permanente de lo que va apareciendo en el hacer... Para mí fue fundamental que cuando voy a hacer el doctorado decido hacerlo sobre Tato Pavlovsky. Voy a verlo a su casa y le digo que voy a tratar de estudiar su teatro desde el punto de vista de la comunicación. Pavlovsky me dice: “Bueno, pero la comunicación no es lo más importante. Para mí, mi teatro es mi existencia”. Salgo

de aquella reunión con la certeza de que tenía que revisar la base epistemológica desde donde estaba formulando el conocimiento. Esto me lleva a palabras como “existencia”, “acontecimiento”, la primera vez que escucho hablar del teatro como acontecimiento es con Pavlovsky, habla de “cuerpo”, “deseo”, “grupo”, “intensidad”, “pérdida”... Pavlovsky me estaba pidiendo que me replantee la base epistemológica desde la que yo estaba accediendo a su teatro.

Hay algo que me fascina del artista-investigador: el enorme coraje que tiene por dar cuenta de la auto-observación. Los artistas leen a los teóricos, pero los revisan, los cuestionan. Hay un libro muy temprano de Tato Pavlovsky, *Reflexiones sobre el proceso creador*, donde revisa todas las teorías que hay sobre el actor y el psicoanálisis. Enumera y analiza esas teorías y, de pronto, dice: “Esto no es así. Me observo producir acontecimiento y lo que a mí me pasa no es esto”. En vez de comulgar, o inhibirse: “¿Yo, un actor, cómo voy a enmendarle la plana a un teórico?”, deja de hacer “el saludo a la bandera”, abandona las teorías “verdaderas” y propone desde su lugar. En definitiva, hay cuatro mecanismos epistemológicos: conocer las teorías, autopercebirse, expresar nuevas teorías y, sobre todo, como dice Eines, enfrentarse con quien uno no coincide.

JORGE EINES.- La lógica del capital no la suscribo. El arte se ocupa del vacío. No del individuo convertido en capital humano obligado a ser rentable. Mi vacío es el mío. El de Dubatti es el de él. El de cada actor es el de cada actor. En el año 2007, yo renuncié a mi crecimiento “profesional” llamado dinero. Venía trabajando con Pentación y ganaba dinero. Durante siete u ocho años, me dediqué a llenar teatros. Pero esa lógica me vacía. Esa lógica no se ocupa de mí como persona, como artista, como creador. En todo caso, se ocupa de la cuenta del banco. Me confunde porque no identifico donde pongo el deseo. Cuando tomo la decisión de dejar todo ese territorio y comienza el viaje hacia Tejido Abierto, que culmina con *Tejido Beckett*, el espectáculo mío del que se ha ido más gente en mi vida (Beckett es una mala palabra porque hay gente que le dices

Beckett y se van corriendo), asumo una opción que nada tiene que ver con lo que dice el mercado. Llenar los teatros no es difícil en España: un tipo de actor, un tipo de obra, un tipo de producción. Bastante más difícil es llenar el alma del que actúa, del que dirige. Ahí uno toma unas decisiones y se juega un partido que a mí me permitió escribir cuatro libros y viajar a Latinoamérica. No podía escribir si seguía la lógica del mercado. Pero, a partir de 2007, aparece en mí una urgencia de investigar y reflexionar desde una praxis que me exigía pensamiento y su traslado al papel. Volví a escribir cuando pasó algo en un ensayo y tuve la urgencia de ir a mi casa y ponerlo por escrito. En la otra situación, se me había agotado el perfil de investigador. No tenía más cosas que decir ni más cosas que transmitir. En 2007, aterrizo en un lugar que termina por llevarme a esta mesa para contar lo que estoy contando.

EMETERIO DIEZ.- Hemos agotado el tiempo previsto para mis preguntas y me gustaría dar paso al auditorio para que pueda plantear lo que considere.

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO.- Me gustaría preguntar cómo consideran que los avances tecnológicos pueden incidir en el teatro en esa cuestión que Jorge Eines ha planteado de la ética.

JORGE EINES.- Lo ética y lo técnico se alimentan mutuamente. “El momento, el instante, la creación de un instante que anula la anticipación”. *Ser y tiempo*. Martin Heidegger. Si entendemos el concepto de instante, como eso que surge y es irremplazable, nos vamos a dar cuenta de que va acabar el cine, va a acabar la televisión, va a acabar internet... Muchas cosas van a acabar, pero difícilmente los seres humanos prescindiremos del convivio, palabra que inventó aquí mi amigo Jorge Dubatti. Seres humanos que están en un escenario con otros humanos que está ahí en las butacas para generar un encuentro. Honestamente, se van a superar muchas de las cosas que ahora estamos viviendo de las nuevas tecnologías. El convivio no se va a superar.

JORGE DUBATTI.- La pregunta es muy pertinente en estos momentos. Cada vez vemos más espectáculos con androides, inteli-

gencia artificial, hologramas, cyborgs, y sobre todo con sustitución del cuerpo presente. Pero no deberíamos establecer un juicio ético en el sentido de lo que está mejor o lo que está peor. No un juicio de valor, sino de existencia. Sencillamente, debemos colocarnos en un plano ontológico. No es lo mismo (o en términos ontológicos no hay / no está / no existe lo mismo) ver un cuerpo vivo produciendo *poiesis*, que sustituir ese cuerpo por una construcción artificial. En el teatro el cuerpo es la *poiesis*. El cuerpo vivo, atravesado por la existencia, término que nos lleva a pensar filosóficamente. Este es uno de los tesoros culturales más maravillosos de la humanidad: el cuerpo humano como *poiesis*, como “medio imaginístico” según palabras de Eli Rozik en *Las raíces del teatro*. Con una singularidad, con un carácter específico, que no puede ser reemplazado por otra cosa sin que lo singular se ausente. Puedo disfrutar de espectáculos con robots, con hologramas, pero el cuerpo vivo no produce *poiesis* de la misma manera. No estaría dispuesto a establecer una relación “competitiva” entre un cuerpo vivo y un androide produciendo acontecimiento en convivio, porque desde el ángulo ontológico son cosas distintas: manzanas y barcos. Desde el punto de vista taxonómico, tendríamos que hacer una división entre artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo. En las artes teatrales, no podemos sustraer el cuerpo vivo. El teatro es cuerpo vivo y en reunión convivial con otros cuerpos vivos. Eso implica una constelación categorial. No puedo pensar un cuerpo vivo con la misma constelación categorial con la que pienso un holograma. No es cuestión de ética, en este plano, aunque sí en otros. Si fuésemos a “reemplazar” a los actores por hologramas, ¿para qué formaríamos actores, abriríamos escuelas, invertiríamos en esa apuesta? Para pensar el holograma necesito otra constelación categorial. Estoy trabajando con otro paradigma.

Ahora bien, habría implicaciones éticas y políticas. Si en algún momento se impusiera la idea de que el cuerpo de un actor es lo mismo que un holograma, no solo se produciría una enorme destrucción cultural, sino que además correríamos políticamente el

peligro de un verdadero naufragio de pensamiento cultural. ¿Para qué formaríamos actores si los actores se construyen en la cabina de los ingenieros? ¿Para que tendríamos conservatorios, escuelas, para qué nos seguiríamos ocupándonos de la formación? Hace poco el Instituto Internacional del Teatro denunciaba los informes neoliberales donde se decía que el teatro tenía “enfermedad de gastos”. Claro, un actor vivo solo puede producir acontecimiento en un tiempo limitado, lleva tiempo formarlo, necesita profesores, su cuerpo no puede estar en varios sitios a la vez, se puede enfermar, puede hacer paro... Para el neoliberalismo reemplazar a un actor por un androide es “negocio”. Ahí sí entra una cuestión ética y política, alarmante.

Una de las funciones hoy de los teatrólogos no sería negar la aparición de otras artes del espectáculo, que son maravillosas, sino más bien contribuir a señalar la singularidad de esto que llamamos acontecimiento teatral vinculado a la cultura viviente, a lo que Pavlovsky llama orden existencial. Estamos ante uno de los tesoros culturales más maravillosos de la humanidad. Negar esto sería destruir la cultura. El teatro de cuerpo vivo debe convivir con otras formas espectaculares en las que se sustrae el cuerpo vivo presente.

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO.- Sí, claro. Lo que yo planteaba era una pregunta retórica. Es evidente en el caso del artista y más llevado a lo que antes se ha planteado. No tenemos un cuerpo somos un cuerpo.

JORGE DUBATTI.- Esa es una de las grandes preguntas de la constelación categorial de una Filosofía del Teatro. ¿Qué es un cuerpo? ¿Qué hace que ese cuerpo viva? ¿Qué es un cuerpo vivo produciendo *poiesis*? ¿Qué es un cuerpo en la zona de experiencia de la afectación convivial? ¿Qué es lo que de ese cuerpo podemos comprender y qué no podemos comprender, porque ahí entraría en una zona filosófica que nos va a llevar a lo inefable? Hay toda una zona del acontecimiento existencial que no pasaría por la percepción lingüística. Pasa por un orden que algunos filósofos han

llamado “experiencia”, esto tiene mucho que ver con lo que nos pasa en el teatro, en el acontecimiento. Cuanto más intensa es la experiencia de acontecimiento, más nos “despalabramos”. A mí me pasa como crítico. Salgo de ver un espectáculo no tan relevante y puedo producir discurso enseguida. Salgo de ver algo que me conmovió profundamente, *Wielopole, Wielopole* de Tadeusz Kantor, o *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, o *Potestad* de Tato Pavlovsky, y salgo “mudo”. No puedo hablar del espectáculo durante un tiempo. De golpe estoy lavando los platos en mi casa y aparece una imagen, de la que ni me acordaba. Hay una zona de la experiencia que instala una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad), sino una razón de acontecimiento, de lo que pasa. Es la zona más maravillosa, aquella por la cual uno sigue yendo al teatro. Sino no saldríamos de casa. HBO tiene una campaña publicitaria que dice: “¿Tenes HBO? No necesitas nada más”. Necesitamos el teatro porque brinda una zona de experiencia única.

JORGE EINES.- Ese teatro que tu mencionas que te conmovió nos salva de lo que la naturalidad hizo del actor de nuestro tiempo. Estamos enfermos de respuestas de la naturalidad a los problemas de la interpretación. No se olviden que mis alumnos van a los castings y les dicen: “No actúes”. No les dicen: “Muéstrame lo que sabes hacer”. La naturalidad aparece como un paradigma. Para conseguir trabajo, hay que ser lo más natural posible. Eso quiere decir tener la menor técnica posible. Parecerse lo más posible a alguien de la vida cotidiana. Ese paradigma que se ha hecho un valor para conseguir trabajo responde a una respuesta de ese actor profesional ante el reto que se le plantea. La naturalidad, la televisión y el cine, en sus formas peores, han hecho del actor alguien que debe responder en ese territorio. El actor de nuestro tiempo tiene que ver si quiere hacer algo con lo que la televisión hizo de él. Sabemos lo que la naturalidad ha hecho del actor. ¿El actor quiere hacer algo con lo que la naturalidad ha hecho de él? Esta es la pregunta que queda instalada. Evidentemente esto se resuelve en el marco de un

ensayo porque si no va a querer seguir siendo natural, copiando la vida y negando esa naturaleza que define y caracteriza este Arte. Crear vida para la escena y no copiar la vida de lo cotidiano.

NEL DIAGO.- Dos reflexiones. Si autor es el que hace y en el teatro hay muchos artistas que hacen, no solo el dramaturgo es el autor. Ahora cambia lo de autor, por profesor, por académico, crítico, teórico, investigador y el resultado viene a ser similar. Todos ellos se quejan del poco pensamiento que expresa el artista. ¿Pero acaso los profesores e investigadores van a un curso o un ensayo para ser artistas? No, pero deberíamos forzarnos a compartir esa zona. Ahí podríamos entender lo que es un artista, además de ayudarlo a expresar su pensamiento para que no se pierda.

JORGE DUBATTI.- En ese sentido, tenemos una función como investigadores. Tiene que ver con las territorialidades. Voy a ver *Postales argentinas* el año 88 y me deslumbra, me deja sin palabras, y la vuelvo a ver y la vuelvo a ver. La vi once veces. Cuando fui por duodécima vez a comprar mi entrada, Ricardo Bartís había levantado el espectáculo. Me dijo: “Los espectáculos tiene fecha de vencimiento”. Había cola para verla y la había levantado.

Lo que quiero decir es que nosotros lidiamos con el duelo todo el tiempo. Yo siento que esta es una categoría filosófica vinculada a la cultura viviente. Somos conscientes de que la cultura viviente se pierde. Envidiamos a los especialistas en cine, por ejemplo, porque ellos trabajan sobre algo que se conserva. En nuestras clases de teatro terminamos hablando de cine en algún momento, porque los asistentes no han visto los espectáculos de los que estamos hablando y remitir a ciertos paralelos cinematográficos permite salir del paso, anclar en los saberes del otro. Se establece una diferencia entre cultura viviente que se pierde y cultura *in vitro* que se conserva. Está en nosotros aceptar ese duelo de la cultura viviente de una forma u otra. Si pensamos el duelo como lo piensa Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*, lo que decimos es: ah, ¡eso es epistemología! Allouch nos está diciendo que el duelo es una transformación de la relación con la muerte. Asumo ese duelo

y lo coloco como base epistemológica y me digo, por ejemplo: la historia del teatro es la historia del teatro perdido. Ahí hay algo bueno, singular, que tiene que ver con Beckett cuando dice: “Inténtalo de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor”.

Pero no solo hay una noción de pérdida en el duelo, también puede haber una noción de destrucción. Por ejemplo, si a mi me conmueve enormemente ver *Postales argentina*, y no hago nada para una memoria del acontecimiento que se pierde, como grabar un video, publicar el texto, estoy colaborando con esa destrucción. Yo estoy practicando esa destrucción. Por eso el reconocimiento del artista-investigador forma parte de una ética del investigador participativo. Tendría que estar ahora haciendo algo para que mis nietos, que van a ser teatrólogos, cuando dentro de cincuenta años me reclamen: “Che, abuelo, estoy estudiando *Postales argentinas*, ¿qué tenés en el archivo?”, no reciban esta respuesta: “No, no tengo nada”. “¿Cómo no tenés nada? ¿Cómo no creaste condiciones para la construcción de una memoria contra la destrucción?”. Ahí no hablaríamos de la pérdida inexorable de lo viviente. Hablaríamos de destrucción cultural. Si podemos hacer algo para construir una memoria y no lo estamos haciendo, estamos destruyendo, no celebrando el duelo.

Me costó mucho trabajar con Bartís. Muchísimo. Lo fui a ver por *Postales argentinas*, cuando estaba tan conmovido, y le dije: “¿Podemos publicar ese texto?”. Me dijo: “No hay texto”. “¿Cómo que no hay si yo escuché el texto en escena? Es un texto bárbaro.” “No, no, no existe texto”, me dice. “Yo no soy dramaturgo”. “Pero, mirá, no importa que seas un dramaturgo. Vos escribiste un texto escénico en el acontecimiento.” Hubo que hacer una operación de acuerdo con la editorial para que él me dictara el texto. Me lo dictó. Y estoy feliz. Le diré a mis nietos: “Tienen el texto, por lo menos. Y también tengo una copia clandestina del video del espectáculo, pero que Bartís no se entere”. Bartís no quiere que queden huellas. Me pase cuatro años convenciéndolo para hacer el libro *Cancha con niebla*. El libro comienza con un textito que se llama “El mal-

entendido” donde Bartís dice: “Hacer un libro sobre mí es un malentendido. Yo soy el negrito del fondo, el chico de la última fila... ¡Qué país generoso la Argentina que hace un libro sobre mí!”. El propio artista negando su condición de productor de conocimiento, su singularidad. Yo pondría en juego tres categorías que son fundamentales para la filosofía del teatro; pérdida, entendida como duelo, memoria y destrucción. Me parece que ahí entra la Ética en su más plena dimensión filosófica.

JORGE EINES.- Así es. La Moral se obedece. La Ética se inventa. Bartís se inventa su ética y tu inventas la tuya. Si uno quiere ocupar un lugar que no sea responder a lo que se exige desde la moral imperante, que es la costumbre de la tribu, hacer lo que la tribu diga (aparte de que uno responde a la costumbre de la tribu, sino no estaríamos aquí sentados, y hay algo de moral en asumir un rol social), uno inventa su ética. Y la inventa como puede.

Yo cada vez me salgo más del lugar de donde vengo. Porque resulta que yo soy la consecuencia de una mística revolucionaria. Yo soy también la consecuencia de Che Guevara. Resulta que yo también soy la consecuencia de un país donde nos jugábamos la vida más de uno y el año 76 me vine para aquí porque no tenía ganas de que me secuestraran, torturaran y mataran. Resulta que hay un lugar que tiene que ver con la metafísica revolucionaria que me parece que está concluyendo. La ética se recoloca en lugares nuevos. “Los filósofos ya no van a interpretar más el mundo van a transformarlo”, Marx, Tesis sobre Feuerbach, bueno, no, se acabó. No hay transformación. Lo que hay es que la realidad, que se expresa como se expresa, es muy esquiva, es muy difícil de ser transformada. De tan globalizada que esta es inatrapable. Y si es tan difícil y es tan esquiva, por qué no empezamos por nosotros mismos, eso es más factible. Por qué no arrancamos cada uno, por su propia historia, por el ensayo, por el encuentro con su compañero, por lavar los platos. ¿La ideología es lavar los platos? Sí, también es lavar los platos. Althusser tenía razón: “Ideología es como cada uno se representa la realidad”. Por qué no empezamos para

representarnos la realidad de una manera personalmente transformadora. Por salirnos de esta mística que yo habité (y que vengo de ahí) y porque me ha llevado la vida estudiar y tratar de entender lo que nos habita, es por lo que estoy en este Seminario, es por lo que esta mesa de diálogo tiene sentido. Si. La técnica puede fundar una moral. Claro que sí.

EMETERIO DIEZ.- Ya estamos en el límite del tiempo y me gustaría cerrar con una última pregunta. Tiene que ver con el convivo y con la estética de la recepción. Porque, finalmente, no podemos hablar de filosofía del teatro sin pensar en el público. Si de alguna manera, la religión era la filosofía antes de la Filosofía, y el rito y el mito eran el teatro antes del Teatro, las escuelas de espectadores que propone Jorge Dubatti, ¿es como ir a la catequesis? Tú también Eines reclamas un espectador formado.

JORGE EINES.- Un espectador que sepa moverse, que apague el televisor que tiene dentro.

JORGE DUBATTI.- Cuando hablamos de “formar” un espectador, lo que decimos es formarlo en una actitud. No es tanto darle contenidos, sino transmitirle ciertas herramientas para que él pueda hacer con el espectáculo lo que quiera. Si hay algo que sobresale en los espectadores contemporáneos es su capacidad creativa. No van a venir nunca a una escuela de espectadores para que uno les diga lo que tienen que pensar o cómo tienen que ser las cosas. El rol de un coordinador en una escuela de espectadores es lo que Jacques Rancière llama “el maestro ignorante”. Yo sé lo que digo en la escuela de espectadores analizando cada espectáculo, pero no tengo idea, ignoro profundamente lo que van a hacer los espectadores que vienen a la escuela con esas herramientas que se les está brindando. Lo fundamental es la construcción de una actitud. Una actitud que, en muchos casos, va en contra de las políticas macrosociales actuales. Por ejemplo, enseñar la capacidad de oír, la capacidad de dialogar con el otro (el fenómeno de dialogismo, no ir con una actitud solipsista al teatro, abrirse a lo que el otro está proponiendo), el concepto de compañerismo, etimológicamente “el que comparte el pan”, la idea de

amigabilidad, la idea de multiplicación, la idea de espectador-crítico, espectador-filósofo. La actitud de pasión por el teatro.

Hoy se ha producido, felizmente, una democratización del discurso crítico. Hemos desplazado, por el empoderamiento de los medios digitales, la figura del crítico de “autoridad” por una polifonía horizontal de discursos críticos. Le pedí a Kartun: “Pásame las críticas de *Terrenal*”, obra que está haciendo desde hace cinco años. Y me da una pila de cientos de páginas. Y me aclara: “No están acá ni los 2000 comentarios de *Alternativa Teatral*, ni un montón de blogs que no hice tiempo de bajar.” Es el fenómeno del “espectador-crítico” y el “espectador-filósofo”.

Mantenemos el nombre “escuela” como homenaje a Anne Ubersfeld y su libro *Leer el teatro. La escuela del espectador*. Y, por otro lado, porque consideramos que el espectador tiene que adquirir herramientas, tiene que estudiar, tiene que conocer, debe tener herramientas para multiplicar el goce de la relación con el teatro. Ahora bien, nadie le va a decir lo que tiene que pensar.

Desde 2007 la Escuela de Espectadores tiene cupo completo: 340 alumnos. En la sala entran 170 y 170, en dos turnos. En los últimos años, hay 1500 personas en lista de espera. No me vienen a escuchar a mí. Me vienen a usar a mí como herramienta para multiplicar su propia relación creativa con el espectáculo. Un coordinador que no entiende esto, y la escuela se cierra al otro día. Por ejemplo, las escuelas que se forman sobre el modelo del crítico de autoridad, que viene “Yo te voy a decir cómo son las cosas”, eso no dura una reunión. El espectador se empieza a levantar en el primer momento. El espectador viene a una escuela a que lo dejen crear. Espectador-creador.

Se ha construido en la escuela una masa crítica con la que podemos contar para congresos académicos, libros, producción de discursos críticos, el boca-en-boca que genera movimiento de público... Una de las cosas que a mí más me gusta de lo que pasa con la escuela es que yo puedo recomendar un espectáculo y a los espectadores no les gusta. Empiezan entonces a hacer boca-en-boca

negativo. “Le gustó a Dubatti, pero el espectáculo es horrible”. Les tengo que decir: “No hagan eso. Denle tiempo a la gente que lo vea.” Porque si no los primeros cuarenta de la escuela frenan el espectáculo.

Para cerrar. El que más aprende de los espectadores soy yo. El coordinador es el primer espectador. No lo digo por retórica. En Buenos Aires se estrenan unos 2000 espectáculos por año. Llego a ver, con mucho esfuerzo, unos 180. Hay muchos espectadores de la escuela que ven espectáculos que yo no he visto y me dicen: “Anda a ver tal cosa o tal otra”. “Soy el primer espectador”. Esto parece la marcha peronista. “El primer trabajador”. “El primer espectador”. Porque yo pongo en práctica esta idea de la escucha y oigo atentamente a los alumnos. Me ha pasado ir a ver dos veces el mismo espectáculo. En la primera no me interesó para nada, y vuelvo a verlo porque me lo recomiendan los espectadores de la escuela. Yo no lo he recomendado, pero ellos lo han ido a ver igual.

No se trata de una homogeneización o uniformización de los espectadores, ni de hacer pensar un pensamiento en bloque. Todo lo contrario. Se trata de darles herramientas y una de ellas, fundamental, es escuchar a los artistas. Escuchar el pensamiento teatral de los artistas-investigadores. Todos los lunes vienen a la escuela los artistas para dialogar con los espectadores. Eines ha estado allí varias veces. La idea es: “Vayan a ver el espectáculo de Eines que va a venir dentro de dos o tres semanas y vamos a charlar con él”.

JORGE EINES.- Cualquier escuela, no solamente la de espectadores, debería negar la doctrina. Debería negar el que haya una certeza absoluta: “Eso es lo que hay que hacer”. Esto es uno de los grandes problemas que no terminamos de asumir las escuelas que formamos actores. “Ni dogmas ni doctrinas”, es para mí un eje esencial de lo que es la asimilación de la técnica. Entonces, si no es ni dogma ni doctrina qué es: la posibilidad de que una persona se junte con otra para no traicionarse a sí mismo. No traicionarse qué es: no copiarse a sí mismo, no copiar lo cotidiano, no copiar la vida, no copiar un modelo que no sabe de dónde viene, utilizar el ensayo

para descubrir con un compañero lo que, probablemente, el sistema le pide que no descubra. Ahí se encuentra con un otro, no tiene una posición dogmática, no hay una manera de hacer. Las certezas no es que no existan, es que duran un instante. Cuando uno aprende esto en la vida, que ese instante es interesante porque permite ver que luego va a ver otra certeza y luego va a ver otras, en honor de ese arrebatado del momento (y estoy muy heideggeriano en honor de mi primer profesor de filosofía Adolfo Carpio)

Sino es como si el maestro tuviese la potestad de un algo. Esta es una artesanía que tiene posibilidad de convertirse en arte y, a veces, tenemos suerte y se convierte en arte. Esto me lo transmitió Pepe Estruch, el MAESTRO que yo tuve en España, a quién hoy cito con emoción.

Yo creo que el gran testamento de Freud no fue el psicoanálisis fue *El malestar de la cultura*. Cuando tras su muerte, *Le Monde* escribe: “Se ha muerto uno de los grandes filósofos del siglo”, es porque da valor de testamento a ese libro. El actor, el autor, el artista necesitan plantearse algo frente a ese malestar de una cultura que le impone ciertas cosas. No hay civilización ni cultura sin Superyó. Ese lugar posibilita resolver desde la realidad algo que nos permite habitar dignamente el vacío.

JORGE DUBATTI.- Siento que hemos pasado, y a mí me ha tocado hacer ese pasaje, de una época de discursos de autoridad a una época de modelo relacional. ¿Qué pasa hoy con un espectador? En la época del 60, 70, 80, cuando empecé, teníamos un referente crítico de autoridad. Generalmente era alguien de los medios, una firma. Si hoy le preguntamos a un espectador cómo se guía dentro del campo teatral, lo hace fundamentalmente por el boca-en-boca y tiene además una cantidad de otros referentes: la radio, la televisión, la escuela, la tía, las amigas, los vecinos del country, los empleados... La construcción, hoy, es por modelo relacional. Esto está muy ligado a la democratización de los discursos críticos.

Lo veo en mi propia experiencia como profesor. Me formé con Antonio Pagés Larraya, una eminencia. Empecé a trabajar con él

a los 18 años y si Antonio me decía: “Hoy se tira por la ventana”, yo me tiraba. Si me decía: “Esta noche se lee *La escritura y la diferencia* en francés y mañana me trae el resumen”, yo lo hacía. Hoy tengo el lugar de Don Antonio y mis discípulos no me dan pelota. Al principio yo pensaba: “Che, ¿en qué fallé? ¿Cuál es mi fracaso como docente, como referente, como autoridad?” Pasé a darme cuenta de que la relación había cambiado. ¡Mis discípulos me recomiendan bibliografía a mí! Antes yo esperaba que Pagés me trajera de su casa el libro para que me lo dejara fotocopiar. Hoy una alumna me dice: “¿Tenés los cuatro tomos que acaban de salir sobre el expresionismo en Japón?” Yo, que soy el especialista en expresionismo, que tendría que estar dándole la referencia a ella, no los tengo. Ella levanta la tapa de la computadora, teclea y me dice: “Ya te los mandé”. Lo mismo pasa con el espectador. No podemos pensar en aplicar el viejo modelo de autoridad por el cual si hablaba Pagés yo no hablaba. Debemos “fracasar mejor”.

JORGE EINES.- Estamos saliendo de ese modelo porque estamos saliendo del narcisismo de la pequeña diferencia. Un concepto de Freud que hoy a la mañana se lo escuché decir a Fernando Savater en una entrevista. Lo dijo como si fuera de él, pero es de Freud. El narcisismo de la pequeña diferencia es que tenemos 19 puntos en común, pero el 20, en el que no coincidimos, me permite pelearme contigo muchísimo. Ahora, y esta mesa es una demostración, hemos podido vincularnos porque no hemos negado las diferencias. Es más. Las diferencias nos han estimulado para existir con decisión y compromiso en esta reflexión.

Y sin más, José Romera Castillo, director del Seminario, tras manifestar la importancia de lo tratado en este Mesa redonda, da por terminada la sesión, agradeciendo a los intervinientes su participación¹.

¹ La intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d13146da3eeb0492d8b4567> [10/09/2019].

La filosofía del teatro como construcción científica: Qué, por qué, para qué

Philosophy of theater as a scientific construction: What, why, for what

Jorge DUBATTI

Universidad de Buenos Aires
jorgeadubatti@hotmail.com

Resumen: Este artículo presenta las principales áreas de la Filosofía del Teatro en tanto construcción científica. Se define la Filosofía del Teatro en tres direcciones fundamentales: una Filosofía de la Praxis Artística; la disciplina científica que aplica las grandes preguntas filosóficas (Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera) al teatro como acontecimiento; una Filosofía de las Ciencias del Teatro, es decir, la dimensión epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de la Teatrológica.

Palabras clave: Ciencias del Teatro. Praxis Teatral. Epistemología Teatral.

Abstract: This article presents the main areas of Philosophy of Theater as a scientific construction. Philosophy of Theater is defined in three fundamental directions: a Philosophy of Artistic Praxis; the scientific discipline that applies the great philosophical questions (Ontology, Gnoseology, Ethics, Politics, etc.) to the theater as an event; a Philosophy of the Theater Sciences, that is to say, the epistemological dimension in its more encompassing formulation: the analysis of the conditions of production and validation of knowledge in Theatrology.

Key Words: Theater Sciences. Theatrical Praxis. Theatrical epistemology.

¿Qué es una Filosofía del Teatro? ¿Por qué una Filosofía del Teatro? ¿Para qué sumar una disciplina científica más a la Teatrología? Para responder estas cuestiones, deberé contar tres historias y hablar de dos dimensiones del pensamiento teatral que se sintetizan en otras dos preguntas: la epistemológica y la ontológica.

1. “PARA MÍ EL TEATRO ES MI EXISTENCIA”

Primera historia. A fines de 1993 me puse en contacto con el gran actor y dramaturgo Eduardo Pavlovsky. No imaginaba entonces que, en adelante, trabajaríamos juntos, artista e investigador, hasta su muerte, en 2015.

Por teléfono, y temblando, en verdad, por mi absoluta admiración, y porque era la primera vez que hablaba con él personalmente, le expliqué a Pavlovsky que iba a presentar los papeles para aspirar al doctorado en la Universidad de Buenos Aires y que había elegido como tema su teatro. Le pedí si podía darme una reunión para contarle más detalles, consultarle dudas y solicitar su colaboración. Yo quería –le adelanté– hacerle una larga entrevista sobre su historia, hablar con él de poética, política, psicodrama, dictadura, exilio español, desexilio (entrevista que terminó siendo uno de nuestros primeros libros: *La ética del cuerpo*, 1994a). Pavlovsky accedió generosamente.

Llegué a la casa donde vivía y donde funcionaba, además, en un salón lateral con acceso autónomo, su consultorio psicodramático, muy cerca de los Lagos de Palermo. Pavlovsky me hizo pasar al living, desde el sillón donde me senté veía a través de una gran ventana, al fondo de la amplia casa, un jardín y una pileta de natación. Emocionado, agradecido por el encuentro, le comenté que venía desde los años ochenta siguiendo sus espectáculos y sus libros, que había visto varias veces sus obras *Potestad*, *Pablo*, *Paso de dos...* (actuadas por él mismo), que además había acopiado las ediciones

de sus textos dramáticos y ensayísticos (muchos de ellos comprados en los mismos teatros donde se presentaban los espectáculos, a la salida de las funciones), así como toda la bibliografía internacional sobre su obra que había caído en mis manos. Le expliqué que, como espectador, el interés que sentía por su teatro me había llevado a elegirlo como tema de doctorado.

“¿Y qué vas a estudiar?”, me preguntó. Como yo venía de una formación semiótica (en ese entonces, la Semiótica era la línea hegemónica en la Teatrología argentina), le contesté, sin tenerlo muy claro, y sin tutearlo todavía: «Quiero analizar su teatro, Pavlovsky, desde la perspectiva de la comunicación».

“Está bueno –me dijo–, pero, en verdad, a mí la comunicación no es lo que más me interesa”.

“¿Cómo? –pregunté yo, que no esperaba ese revés–, ¿su teatro no comunica?”.

“Sí, comunica, pero no es lo más importante de mi teatro. Yo hago teatro porque, si no, me muero. Para mí el teatro es la vida. El teatro, más que comunicación, es un acontecimiento existencial. Lo peor que me podría pasar es levantarme un día sin deseo de hacer teatro. La mayor intensidad de mi vida la encuentro en hacer teatro en grupo. Es mi micropolítica. Cuando actúo es cuando me siento más vivo y conectado pluridimensionalmente con el mundo. Pura multiplicidad existencial. Para mí el teatro es mi existencia”.

Recuerdo cómo salí perturbado, en muchos aspectos, de aquella primera entrevista. Feliz, porque durante la reunión Pavlovsky había aceptado grabar las conversaciones de *La ética del cuerpo*, ya habíamos fijado fecha para la primera charla, me había mostrado su biblioteca y puesto su archivo a mi disposición, y ¡regalo inconmensurable!: me había invitado a asistir a los ensayos de *Rojos globos rojos*, la nueva obra que estrenaría en el Teatro Babilonia, en 1994, con dirección de Rubens Correa y Javier Margulis, sobre la que estaban trabajando. Nuestro primer libro fue, justamente, la publicación de *Rojos globos rojos*, bajo el flamante sello de Ediciones Babilonia (Pavlovsky, 1994b).

Pero también me sentía preocupado, desconcertado. Resonaban en mí las palabras de su planteo inicial. En lugar de comunicación, lenguaje y signos, Pavlovsky había puesto el acento en otros conceptos: *vida, acontecimiento, existencia, deseo, intensidad, grupo, micropolítica, multiplicidad*. Era la primera vez que escuchaba hablar del teatro no como lenguaje, sino como acontecimiento. También había hablado de *cuerpo, reunión, afectación, experiencia, ética del cuerpo, tiempo, pérdida, muerte*. Mientras caminaba por la calle Sucre hacia Barrancas de Belgrano para tomar el colectivo hacia mi casa, ya sabía que necesitaba replantear la base epistemológica desde la que estudiar a Pavlovsky, pero no cómo lo iba a hacer. Sus palabras me habían abierto la mirada hacia otra concepción, otra forma de entender el teatro como espacio de existencia, experiencia y subjetivación. En 1993 ningún teatrólogo europeo de los que entonces leía hablaba en estos términos. Lo hacía un artista, un artista excepcional, y con una solidez teórica incontrarrestable.

Ya en casa, busqué en el “estante Pavlovsky” de mi biblioteca su ensayo *Reflexiones sobre el proceso creador* (1976) y lo releí. Encontré allí observaciones que antes había pasado por alto sobre el teatro como acontecimiento y experiencia, en la misma línea teórica de la que acabábamos de hablar, por ejemplo cuando Pavlovsky se refiere a su actuación en *El señor Galíndez*:

No somos [en la actuación] un «como si» de la vida, sino que somos «nosotros mismos», en nuestros sueños, en nuestras desesperanzas, en nuestras alegrías, en nuestras angustias; personaje y persona se confunden en un movimiento dialéctico que intenta transmitir lo más profundo e íntimo del actor (Pavlovsky, 1976: 41-42).

En esas páginas fundamentales para su trayectoria, Pavlovsky se auto-observa y analiza que, cuando llega a hacer la función, luego de un largo día de trabajo como psiquiatra y psicodramatista:

mi fatiga física y mental es enorme [...] Me toca el turno, camino unos metros y entro en el escenario. Una nueva energía parece apoderarse de todo mi ser; desaparece mi cansancio, mi fatiga ya no

me pertenece, ‘no está en mi cuerpo’ [...] La sensación es de transformación mágica. ¿Qué pasó en mi cuerpo? ¿De dónde surge esa vitalidad tan instantánea? ¿Qué línea divisoria entre la realidad y lo imaginario permite esa mutación? [...] Mutación fantástica, donde el teatro se me aparece como un gran receptor de otros mundos, personajes imaginarios, retazos oníricos, que me permiten explorar otros contextos, otros momentos, otras dimensiones. [...] Por eso el teatro seguirá representándose siempre, porque en el espacio escénico nada es tan absolutamente ficción y nada es tan absolutamente real (Pavlovsky, 1976: 43-44).

Ya está inscrita, implícitamente, en este ensayo de 1976, su teoría posterior del *teatro de estados*. Por lo que Pavlovsky indicaba, tanto en su ensayo como en la entrevista, la Semiótica no era exactamente el camino para comprender lo que él llamaba acontecimiento teatral. Tampoco el psicoanálisis. Había que encontrar otra senda... Era la Filosofía, en cuyo sistema los términos existencia y acontecimiento eran claves. Inicé entonces una búsqueda en la que Pavlovsky fue un gran aliado, tanto para la tesis como más allá de la tesis. Pueden verse en la Bibliografía, al final de este artículo, algunos de mis trabajos de Filosofía del Teatro escritos en los años siguientes, especialmente los publicados luego de la presentación de la tesis doctoral en 2004¹.

2. LA PREGUNTA EPISTEMOLÓGICA

La necesidad de desarrollar una Filosofía del Teatro surgió, en consecuencia, de la pregunta epistemológica generada en el diálogo con un artista: ¿desde dónde estudiar el teatro de Pavlovsky, no solo como lenguaje y comunicación, sino en tanto existencia y acontecimiento? Pavlovsky había puesto en el centro la pregunta por las condiciones de producción de conocimiento y por las condiciones de validación de dicho conocimiento. Surgida del diálogo con el

¹ Remitimos a Dubatti (2007, 2009, 2010, 2012a, 2014a y b, 2016a y b, 2017, entre otros).

artista, pronto se transformó en una inquietud general: ¿cómo estudiamos el teatro?, ¿desde qué condiciones?, ¿cómo validamos los resultados de dichas investigaciones? ¿Nuestra concepción científica: qué nos deja pensar y qué no?

Gracias a Pavlovsky advertí que, estudiemos lo que estudiemos, pero especialmente en los estudios sobre arte, la pregunta epistemológica es indispensable, y no la podemos ignorar o dar por sentada. ¿El arte debe investigarse como cualquier otro fenómeno social? No, plantea sus diferencias. ¿Acaso podríamos estar investigando de otra manera? La necesitamos también para realizar un balance de cómo venimos produciendo conocimiento. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? Además, para pensar si tenemos una identidad al respecto. ¿Quiénes somos en tanto cómo pensamos? De la pregunta epistemológica depende, además, el futuro de las políticas de investigación: ¿cómo debemos investigar el teatro en las próximas décadas, cómo orientar a las futuras generaciones, qué direcciones y proyectos propiciar? Por otra parte, necesitamos nuevas teorías para pensar lo que está pasando en un mundo en transformación permanente, y para ello hay que inventar nuevos posicionamientos investigativos. El poder del alcance de los cambios epistemológicos es enorme para generar esas teorías. Necesitamos también revisar la historia. La idea de *necesidad*, no como mera especulación intelectual, sino fundamento impostergable, reaparece una y otra vez.

Hay otra variable no menos significativa: la pregunta epistemológica está relacionada a un cambio mundial en la dinámica de los estudios teatrales, cambio en el que Latinoamérica cumple un rol relevante con cada vez mayor grado de conciencia y protagonismo. Trabajamos en el siglo XXI con una cartografía radicante (apropiándonos del sentido de lo radicante propuesto por Nicolas Bourriaud, 2009). El estudio teatral consiste no en aplicar un principio radical, *a priori*, abstracto, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante. La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir

otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Desde una cartografía radicante producimos pensamiento cartografiado en nuestros contextos teatrales, en nuestras territorialidades. Ya no pretendemos pensar lo universal en sí, porque el teatro es un fenómeno primordialmente territorial y en cada acontecimiento la territorialidad impone diferencias. Tratamos humildemente de pensar el teatro que vemos, el teatro que hacemos, el teatro que frecuentamos, el que podemos historiar. Si accedemos dichosamente a un plano universal, es como consecuencia del pasaje de enunciados empíricos a generalizados, y luego a formulaciones abstractas. Sí pretendemos un diálogo de cartografías, la puesta en discusión de dos o más pensamientos cartografiados entre sí. Queremos, por ejemplo, reunirnos con los españoles para contarles qué estamos pensando en Buenos Aires, preguntarles qué están pensando ellos en Madrid, o en Barcelona, o en Bilbao (sin duda, en cada caso las respuestas serían distintas), y ver cómo intercambiar las experiencias de cada pensamiento cartografiado, establecer puentes, relaciones y diferencias, y entramar esos saberes con los de otros contextos. La territorialidad impone una división del trabajo: cada investigador puede pensar los territorios que recorre, que reconoce, con los que entabla un vínculo de frecuentación. Hablamos de territorialidad y no de territorialismos: ni localismos cerrados, ni universalismos de entelequia. La territorialidad es siempre un espesor de planos conectados, de multiplicidad compleja (Dubatti, 2019).

Como resultado de esta nueva situación territorial, en la cartografía mundial de los estudios teatrales ya no hay gurú, ni Mesías, ni tampoco lengua universal. Basta asistir a un congreso internacional para advertir que ya nadie emplea la palabra “signo” de la misma manera, ni hablar de términos como “actor”, “distanciamiento” o lo “sagrado”. Pensamos los conceptos y empleamos las palabras de manera diferente, damos a un mismo vocablo usos distintos, porque las prácticas teatrales y los pensamientos cartografiados son diferentes.

3. LAS TABLAS DE LA LEY

Segunda historia. Cuando en los ochenta, diez años antes del encuentro con Pavlovsky, empecé a dedicarme a los estudios teatrales, me reunía con un grupo de teatristas inquietos y estudiantes de Filosofía y Letras, los sábados por la mañana en el Café La Paz, en pleno centro de Buenos Aires. Era la transición entre el fin de la dictadura y el comienzo de la postdictadura, en 1983, Buenos Aires se reabría al mundo, y nos encontrábamos con estos amigos para intercambiar los libros de teoría del teatro (Semiótica en su casi totalidad) que nos iban llegando, especialmente desde Europa: Francia, Italia, Alemania.

Recuerdo la conmoción que nos producían esos títulos, que esperábamos como las Tablas de la Ley, con sus mandamientos a seguir. Nos dividíamos los textos, leíamos juntos y discutíamos fervorosamente párrafo a párrafo, tal vez dedicábamos toda una mañana a tratar de entender qué era una anáfora o cómo funcionaba un modelo actancial. ¡No entendíamos nada! Pero al mismo tiempo sentíamos que, cuando entendiésemos, se nos abrirían las puertas del Paraíso teatral y el teatro ya no iba a tener secretos para nosotros.

¡Cómo cambió en la Argentina, veinte años después, nuestra relación con la bibliografía internacional! Por supuesto, seguimos buscando y leyendo todo lo que se publica, ya no solo de Europa, también de Asia, Latinoamérica, América del Norte, África... Incluso ejercitamos una “desobediencia” epistemológica cuando leemos materiales externos a la Teatrolología para relacionarlos con el teatro.

Cada vez leemos más, pero el cambio radica en que esos libros ya no necesariamente nos marcan la “agenda” de nuestras investigaciones, sino que amplían nuestro diálogo, porque estamos concentrados en problemas que han ido surgiendo territorialmente de las dinámicas del propio campo teatral que habitamos cotidianamente. Tenemos una agenda territorializada, que se enriquece con las lecturas pero no depende de ellas. Producir pensamientos cartografiados quiere decir que en Buenos Aires no necesariamente estamos pensando las mismas cosas que se están pensando en otros

puntos de la Argentina, o en México o en Tokio. Hay coincidencias, pero no podemos dejar de registrar la diversidad y multiplicidad de preocupaciones, métodos, teorías, corpus, diferencias tanto o más importantes que las coincidencias. Sucede dentro de los mismos países: una multicentralidad teatrológica. Vivimos una Teatrolología destotalizada, de la que ya no podemos percibir un Todo.

Leemos todo lo que podemos, con muchísimo interés, pero ya no esperamos ningún Moisés que baje del Monte Sinaí para decirnos lo que tenemos que hacer. Trabajamos desde una cartografía radicante, un pensamiento cartografiado, para un diálogo permanente de cartografías. ¡Y cómo se nota esa dimensión radicante cuando en la cátedra traducimos un texto al castellano argentino-porteño, o cuando nos traducen del castellano argentino-porteño a otras lenguas, en la pelea por encontrar los términos precisos para la traducción sin traicionar el pensamiento expuesto! Alguna vez escribiremos la historia de nuestras discusiones (y peleas) con los traductores. Tarea imposible la de encontrar equivalencias entre las lenguas y los términos teatrológicos.

Esta situación, felizmente, llegó para quedarse. ¿O acaso deberíamos perseguir una unificación? ¿Una homogeneización trans-territorial sería deseable? Los pocos proyectos que se basan en una voluntad transterritorial (la propuesta de un método de análisis universal válido para todos los contextos) no son sino un ejemplo más de conexiones interterritoriales: la heterogeneidad se percibe en las discusiones internas en el modelo de origen (casa-matriz territorial) y sus usos (“sucursalizaciones” territoriales), en la resistencia de los corpus analizados, en las diferentes formas de apropiarse del método y descubrirle alternativas y derivaciones.

Pensamos territorialmente y luego dialogamos interterritorialmente, ya sea de persona a persona (por ejemplo, en encuentros artísticos o académicos), o a través de la lectura de libros, videos y artículos. Esto sucede incluso recurriendo al extremo a las herramientas neotecnológicas de comunicación e intercambio académico por redes ópticas, digitalización, en «la nube». Sostenemos que el valor de la territo-

rialidad es fundamental: trabajamos en coordenadas geográfico-histórico-culturales, incluso aunque estemos hiperconectados virtualmente. Se imponen finalmente los trayectos epistemológicos radicantes, territoriales: de la base empírica a la abstracción; se impone también cuestionar las abstracciones desde la base empírica cuando la realidad estudiada se resiste a la teoría vigente. Se impone, en consecuencia, crear nuevas teorías, más acordes con los fenómenos que estudiamos.

Otra vez Pavlovsky. En *Reflexiones sobre el proceso creador*, expone su conocimiento de diversas teorías psicoanalíticas sobre creatividad artística (Freud, Kris, Greenacre, Segal, Weissman, etcétera) pero al mismo tiempo afirma que su “doble profesión, dramaturgo-actor y psicoanalista”, es decir, de artista-investigador, “puede aportar algunas singularidades” (1976: 11). Pavlovsky se autoobserva en momentos relevantes de su trayectoria como actor y dramaturgo y en la integración de grupos teatrales, desmenuza instancias de sus procesos creativos (donde descubre la inscripción de lo social-histórico) y advierte un desfasaje entre lo propuesto por las teorías psicoanalíticas y lo que aporta su propia experiencia. Señala que dichas teorías “me han parecido a veces alejadas de la realidad misma del proceso creador” (1976: 11). Contra el reduccionismo y la simplificación de esas teorías, ejercidas desde el «poder» de una autoridad que produce miedo (un miedo que es «refugio de los imbéciles aprovechados y explotados por los que tienen poder», 1976: 13), Pavlovsky se permite criticarlas y proponer teorías alternativas superadoras, construcciones científicas más próximas a la realidad observada en los procesos, radicantes en la propia experiencia. Hay en la praxis teatral «algo que aún no encontró lugar en [...] la extensa bibliografía psicoanalítica en relación con la creación artística» (1976: 32). De lo empírico a lo generalizador, y de allí a lo abstracto.

4. PENSAR TERRITORIOS

Tercera historia. Me tocó trabajar durante varios días con Hans-Thies Lehmann, en Porto Alegre, en el marco del *14 Sim-*

posio de la International Brecht Society, mayo de 2013². La convivencia en jornadas académicas, así como en desayunos, almuerzos, asistencias al teatro, excursiones, caminatas y cenas, permitió entablar una cierta confianza. El día antes de la partida sentí que era mi gran oportunidad para contarle a Lehmann qué me pasaba con su libro *Teatro posdramático* en Buenos Aires.

Caminando por Porto Alegre en dirección a una sala teatral donde debíamos ver una obra, Lehmann me decía que para él era un tremendo sufrimiento comprobar que en el mundo Brecht era leído en inglés, no en alemán. Entonces me atreví a comentarle:

“Maestro, con todo respeto, no lo tome a mal, pero quería decirle que su libro sobre el teatro posdramático no me sirve para comprender lo que está pasando en Buenos Aires”.

Lehmann me miró sin sorpresa e hizo un silencio. Confieso que me asusté, porque pensé que podía haberse ofendido, sin embargo mientras caminábamos me contestó: “Pero yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires”. (Silencio.) “Yo escribí ese libro a partir de mi experiencia con el teatro europeo entre 1970 y 1990”. (Silencio.) “No tengo idea de qué está pasando en Buenos Aires”. (Silencio.) “¿Qué está pasando en Buenos Aires?”. (Silencio.) “Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires”.

La respuesta de Lehmann me pareció reveladora. Yo era el tonto que estaba transformando a Lehmann en gurú. Él no pretendía ese lugar, hasta creo que lo fastidiaba que lo pusieran allí. Reivindicaba en su respuesta una experiencia territorial y no la internacionalización o universalización *a priori* de lo posdramático. Yo había escuchado en Buenos Aires a un director decir que vivíamos una “era posdramática”, que “todos” éramos posdramáticos. Más tarde, en 2016, un funcionario argentino diría que el teatro nacional estaba atrasado, que tenía que sincronizarse con el resto del planeta y que la forma de lograrlo era “haciendo más teatro posdramático”. ¡Lehmann no pensaba igual que sus supuestos lectores-exégetas

² Para una recopilación parcial de las actas de dicho Simposio, véase Alcantara Gil - Isaacsson, eds. (2013).

criollos! Y para colmo me devolvía en su respuesta la responsabilidad de escribir un libro sobre el teatro argentino. Cómo contestar a su última pregunta: ¿qué está pasando en Buenos Aires? Amigos académicos mexicanos me contaron que Lehmann, tiempo después, en distintas conferencias dadas en la UNAM y la Escuela Nacional de Arte Teatral, evocó aquel diálogo en las calles de Porto Alegre.

Esto no invalida “aplicar” la teoría de Lehmann al teatro de Buenos Aires, ni usarla libremente, incluso para inspirar la creación. Tampoco invalida escribir un libro sobre teatro de Buenos Aires desde la India o desde Estados Unidos, y sin haber pisado nunca la Argentina. Todo es posible, y sin duda todo tiene su valor. Solo nos interesa señalar que se trata de distintas formas de abordar la territorialidad del teatro y de relacionarse con ella. ¿Cómo se relaciona el investigador hindú, desde la India, con las prácticas territoriales del teatro de Buenos Aires? ¿Cómo esa forma de relacionarse con la territorialidad condiciona epistemológicamente su investigación?

5. LA TEORÍA TAMBIÉN ESTÁ EN LOS ESCENARIOS

Necesitamos la pregunta epistemológica porque estamos definiendo cada vez más el campo específico de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, el territorio de las Ciencias del Teatro, entendido como el conjunto de numerosas disciplinas científicas, muchas en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etcétera), pero también muchas de ellas dotadas de un carácter singular. Esas disciplinas son científicas porque, a diferencia de la doxa (saber acrítico y fácilmente refutable), producen sobre el teatro un conocimiento riguroso, sistemático, fundamentado y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Hay problemas del arte que solo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras inmanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la *poiesis*; la elaboración de las técnicas; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la mi-

crohistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica); el diseño de mapas específicos de producción, distribución, circulación, flujos, etcétera, más allá de los mapas geopolíticos nacionales; la pedagogía artística y los secretos de la formación, ¿se puede enseñar a ser artista? Así la Teatología reúne numerosas disciplinas científicas diversas: Historia del Teatro, Semiótica del Teatro, Antropología Teatral, Sociología del Teatro, Epistemología de las Ciencias del Teatro, Metodología, Análisis y Crítica Teatral, Archivística y Museística Teatral, Ecdótica, Estética Teatral, Pedagogía del teatro, etcétera. También la disciplina de la que hablamos: Filosofía del Teatro.

Una Filosofía del Teatro, entendida en primera instancia como una Filosofía de la Praxis Artística, habilita viejos-nuevos sujetos en la producción de conocimiento: el artista-investigador, el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el técnico-artista-investigador, el productor artístico-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etcétera. A ellos se suman: el investigador participativo, quien no siendo artista, ni gestor, ni técnico, etcétera, coloca su laboratorio en el acontecimiento artístico; el investigador-artista, es decir, el científico que también produce arte, y todas las combinatorias y asociaciones posibles entre estos agentes. En mi caso, como investigador participativo no-artista, me he asociado muchas veces a artistas para producir conocimiento: el mencionado Pavlovsky, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Javier Daulte, Ana María Bovo... Con todos ellos hemos publicado libros en colaboración, resultado de la labor, en conjunto, del artista-investigador y el investigador participativo asociados.

Según esta Filosofía de la Praxis Artística la teoría no solo está en los gabinetes universitarios, sino en los talleres, en los escenarios, en las discusiones cotidianas, porque todos los agentes del campo artístico están produciendo de distintas maneras conocimiento sobre lo que hacen y piensan. Como señala desde México

el investigador Tibor Bak-Geler, en referencia a epistemología y políticas de investigación teatral:

las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo [...] [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etcétera, por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados (2003: 87).

Tenemos que sacar la teoría a la calle y al mismo tiempo reconocer las teorías que están en la calle, en los talleres, en las escenas, en las discusiones entre artistas y espectadores... La Universidad de Buenos Aires lo está haciendo en los últimos tiempos: así lo ha demostrado otorgándoles el título Honoris Causa al cineasta y cantante Leonardo Favio, al dramaturgo y director Mauricio Kartun, y al grupo de músicos-humoristas Les Luthiers. Cuando recibió su Honoris Causa, Kartun dijo en la ceremonia organizada por el Rectorado de la UBA: “Me alegra que la Universidad empiece a mirar hacia afuera”. La Universidad está reconociendo el arte de otra manera y adquiriendo una nueva función en relación a las prácticas artísticas.

¿Por qué necesitamos nuevas teorías? De acuerdo con Pavlovsky, para aproximarnos cada vez con mayor precisión a los fenómenos artísticos. Pero además porque los tiempos actuales son de grandes cambios, estamos ante nuevos acontecimientos, en gran aceleración de mutaciones, y porque necesitamos repensar la historia del teatro desde nuevas coordenadas. Nuestra comprensión del presente cambia la historia teatral. No podemos seguir pensando lo nuevo con categorías del pasado, y podemos repensar el pasado con categorías nuevas. Precuelas teóricas: conceptos que han sido

formulados después, pero que sirven para pensar fenómenos que existen mucho antes. Para ser plenamente contemporáneos, no alcanza con ser anacrónicos hacia el pasado (empleando categorías ya aceptadas en el tiempo reciente), como dice Giorgio Agamben (2008), sino que tenemos que ser anacrónicos hacia el futuro, es decir, elaborando categorías aún no aceptadas por nuestros contemporáneos y que lo serán en los próximos años. Hay que generar nuevas preguntas (por ejemplo, de la mano de la Heurística Teatral) y producir una revolución interna a nuestras disciplinas por la vía de esas nuevas preguntas. Debemos permitirnos la «antropofagia» de la que hablaban los modernistas brasileños: reelaborar territorialmente, desde nuestros contextos, las teorías que provienen de otros contextos. Debemos también permitirnos las precuelas teóricas.

Necesitamos la pregunta epistemológica porque, cuando investigamos, no solo hacemos investigación específica en los temas que tratamos, sino además meta-investigación (investigación sobre la investigación: cómo investigamos, para qué, desde dónde, por qué, etcétera) e investigación aplicada (cuando la teoría y el conocimiento científico se transforma en herramienta para la gestión, al servicio de las políticas, de la enseñanza, de la programación, de la edición, de la educación, de la transformación social, etcétera). ¿Por qué, entonces, una Filosofía del Teatro? Por múltiples necesidades epistemológicas: una Filosofía del Teatro es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro.

6. LA PREGUNTA ONTOLÓGICA

Cuando observamos el teatro contemporáneo, por ejemplo, el teatro en Buenos Aires: más de 2.000 estrenos por año y fenómenos desafiantes de mezcla y problematicidad (desdelimitación, transteatralización, liminalidad, diseminación, ampliación) que nos hacen preguntarnos: ¿es esto teatro?, advertimos que, a través de la pregunta epistemológica, regresamos a la pregunta ontológica. ¿Qué hay en el teatro, qué existe en tanto teatro? ¿Qué es el teatro, qué está en el teatro? ¿Cómo pensamos ese existir del teatro en el mundo?

Para responder a esas preguntas necesitamos, justamente, ir a la ciencia. Porque la doxa (la visión acrítica) nos ofrece cinco posiciones insostenibles, fácilmente refutables con las que no podemos coincidir: “Todo es teatro” (posición absolutista), “Teatro es solo lo que antes se llamaba teatro» (posición reduccionista que no reconoce el *crack* de las vanguardias en el siglo XX), «El teatro murió» (posición necrológica), «En el teatro todo es subjetivo» (posición subjetivista), «En el teatro todo es relativo» (posición relativista). No podemos avalar estas afirmaciones porque, como hemos demostrado en otra oportunidad, son rápidamente objetables.

Vamos, entonces, en busca de las construcciones científicas del teatro, los posicionamientos más relevantes de las Ciencias del Teatro, posicionamientos rigurosos, fundamentados, sistemáticos y validados por una comunidad de expertos. Y descubrimos que, sin ser las únicas, hay cuatro grandes construcciones científicas del teatro con sus leyes respectivas hoy vigentes:

- Semiótica: el teatro es lenguaje-comunicación de signos;
- Sociología: el teatro es un hecho social y parte de un acuerdo o convención social;
- Antropología: el teatro es un uso tardío de la teatralidad, atributo humano *sine qua non*;
- Filosofía: el teatro es un acontecimiento.

Cada una de estas construcciones piensa el teatro de manera diferente y no puede pensar más allá de su marco lingüístico (Carnap, 1974). Desde su marco lingüístico, la Semiótica no puede leer lo que lee la Filosofía. En tanto las dos primeras cuentan con el mayor desarrollo bibliográfico, y podemos darlas por más conocidas y frecuentadas, detengámonos en la tercera y la cuarta.

Para la Antropología, la teatralidad es un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: histórico y necesario. El teatro pertenece a la familia de la teatralidad porque comparte con ella el prin-

cipio de la organización de la mirada/percepción del otro (ópticas políticas, políticas de la mirada)³. La teatralidad es un atributo antropológico, sin el cual lo humano sería imposible, su origen está en el *Homo Theatralis*, anterior al teatro: hay una teatralidad del mercado, del rito, del deporte, de la familia, del poder cívico, del erotismo, etcétera, anteriores a la teatralidad del teatro. La construcción científica antropológica refuta la doxa: no todo es teatro, pero sí todo es teatralidad. Desde una consideración antropológica, el teatro reelabora la teatralidad de la que parte desde un lugar nuevo y específico: la *poíesis*, la metáfora, los mundos paralelos al mundo.

Para la Filosofía del Teatro, en cambio, el teatro es un acontecimiento, algo que pasa, que produce sentido y genera la ilusión de un tiempo propio, en el que no pueden faltar tres componentes: *convivio* (reunión de cuerpo presente) + *poíesis* corporal + expectación. A diferencia de la Semiótica, la Filosofía del Teatro sostiene que en el teatro no solo hay lenguaje, sino también experiencia. Teatro = lenguaje + experiencia. Para la Filosofía del Teatro, hay una definición lógico-genética del acontecimiento: el teatro consiste en el acontecimiento múltiple e integrado de esperar *poíesis* corporal producida en convivio. Y hay también una definición pragmática: el teatro es la zona de subjetivación y experiencia que surge de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación. De esta manera se amplía notablemente el concepto de teatro: hay un teatro-matriz (fórmula ancestral, tesoro de la humanidad) con múltiples manifestaciones a lo largo de la historia, así como incontables formas de teatro liminal, es decir, un teatro porosamente conectado con otros campos no-teatrales (la magia, el nado sincronizado, el *strip-tease*, el biodrama, el *site specific*, el teatro para bebés, etcétera). A diferencia de otras artes escénicas y otras artes del espectáculo, las artes teatrales exigen convivio, *poíesis* corporal (producida con el cuerpo) y expectación. Como dice el maestro

³ Partimos para esta formulación de una apropiación, antropofágica, desde una perspectiva antropológica, de la propuesta de Gustavo Geirola (2000), de base psicoanalítica.

Kartun, si el teatro es un acontecimiento específico, hay saberes y haceres en ese acontecimiento que solo están en él, y que lo diferencian de la literatura, el cine, la fotografía, la televisión, el deporte, el psicoanálisis, etc. «El teatro sabe» y «el teatro teatra», afirma Kartun. «El teatro sabe» porque posee saberes que no poseen otras actividades humanas; «el teatro teatra» porque, de acuerdo con la teoría del *reomodo* de David Bohm, el único ente/acontecimiento que en el mundo realiza los procesos complejos del «teatrar» es el teatro: el cine no «teatra», la literatura no «teatra», el psicoanálisis no «teatra», etc. (Kartun, 2010: 110-114). En tanto acontecimiento, el teatro no puede ser fijado o atrapado en una estructura *in vitro*, pertenece a la cultura viviente, y como tal se relaciona con la experiencia de la pérdida: el duelo y la transformación de la relación con la muerte. A pesar de la pérdida inexorable, el teatro construye al mismo tiempo una particular forma de conservar su memoria.

7. EL TEATRAR DEL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO

Volvamos entonces a las preguntas del título de esta introducción: ¿Por qué una Filosofía del Teatro? ¿Para qué una Filosofía del Teatro? Podemos contestar: necesitamos esta disciplina para pensar el teatro como acontecimiento en su complejidad de acontecimiento, para pensar lo que «el teatro sabe», cómo “el teatro teatra”. Para comprender la relación existencial de Pavlovsky con el teatro. Así le caben a la Filosofía del Teatro tres posibles aproximaciones desde ángulos centrales:

- Es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del «teatrar» del acontecimiento.

- Es la disciplina científica que aplica las grandes preguntas filosóficas (Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera) al teatro como acontecimiento.

- Es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro, es decir, la dimensión epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de la Teatrológica.

En una Filosofía del Teatro no se trata centralmente de rastrear las ideas de la Filosofía sobre el teatro (como hace la disciplina Estética): qué dijeron Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Hegel, etcétera; tampoco de la contribución del teatro a grandes temas filosóficos (la ley divina y la ley cívica en Sófocles, el ser y el tiempo en Pirandello, etcétera). Estas cuestiones pueden ser anclares a una Filosofía del Teatro, pero no son nucleares para la disciplina. Es la disciplina teatrológica basal, que enmarca a las otras y a la que siempre, por una razón o por otra, debemos volver. No es superación de las otras disciplinas, sino su marco y reinscripción en nuevos contextos epistemológicos.

Necesitamos una Filosofía del Teatro porque esta disciplina científica se pregunta dónde reside la fuerza del teatro en su diferencia con las otras artes del espectáculo, en su experiencia del “teatrar”. Se pregunta por existencia, acontecimiento, cultura viviente, convivio, territorialidad, grupo, cuerpo vivo, cuerpo fenoménico y presencia, cuerpo y materialidad del espacio, producción de *poiesis* viviente y liminalidad, auto-observación viviente (el espectador que hace autopercepción, “autoconvivio”, que se siente vivir y se ve vivir junto a otros seres humanos), experiencia, tiempo, memoria, pérdida, duelo y transformación de la relación con la muerte, subjetivación (formas de relacionarse con la realidad, construir la realidad, habitar la realidad, no solo de representar la realidad, es decir fundación de territorios de subjetividad alternativa en el acontecimiento teatral), presente y ancestralidad de ese tesoro cultural de la humanidad.

Ha observado el maestro chileno Juan Villegas que nuestro trabajo teórico es un «caso paradigmático» de la articulación entre el pensamiento teatral de los artistas y el académico “dado que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de enunciación de los principios de su *Filosofía del teatro*” (Villegas, 2013: 13). Ya señalamos que la génesis de nuestra Filosofía del Teatro estuvo en el pensamiento del artista-investigador Eduardo Pavlovsky. Los fundamentos y el posible crecimiento de las Ciencias del Teatro deben apoyarse en una Filosofía de la Praxis Teatral, el estudio de las prác-

ticas teatrales (el hacer) y el pensamiento que surge de esas prácticas, cargado de saberes y conocimientos. De ahí que reconozcamos el estímulo de esta Filosofía de la Praxis Artística en la atenta escucha y observación de las prácticas teatrales y el pensamiento sustentado en dichas prácticas de algunos artistas que trabajan en el campo teatral de Buenos Aires. Pensamiento radicante cartografiado, disponible al diálogo-puente con otras cartografías⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2008). “Qué es lo contemporáneo”. Texto inédito cedido por el autor.

ALCANTARA GII, Joao Pedro; ISAACSSON, Marta *et alii* (eds.) (2013). *O Espectador Criativo: Colisao e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2.

BAK-GELER, Tibor (2003). “Epistemología Teatral”. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* 4 (julio-diciembre), 81-88.

BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

CARNAP, Rudolf (1974). “Empirismo, semántica y ontología”. En *La concepción analítica de la filosofía*, J. Muguerza (comp.), 400-419. Madrid: Alianza.

DUBATTI, Jorge (2004). *Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568> [03/05/2019].

____ (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.

⁴ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d145fefa3eeb09d6c8b4568> y <https://canal.uned.es/video/5d14606fa3eeb0566d8b4567> [10/09/2019].

____ (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2014a). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2014b). *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. México: Libros de Godot.

____ (2016a). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), con la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.

____ (2016b). *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Wellington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.

____ (2019, en prensa). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro*. Barcelona: Gedisa.

DUBATTI, Jorge (ed.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.

GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos.

KARTUN, Mauricio (2010). *Ala de criados*. compilación del Apéndice Documental y Analítico y edición a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel/Biblioteca del Espectador. “Apéndice documental y analítico” (77-181).

PAVLOVSKY, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.

____ (1994a). *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Ediciones Babilonia.

____ (1994b). *Rojos globos rojos*. Estudio y bibliografía por J. Dubatti. Buenos Aires: Ediciones Babilonia (Col. *Libros de Babilonia*, 1).

VILLEGAS, Juan (edición e introducción) (2013). “Para la historia de las teorías teatrales en España y América Latina”. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (University of California, USA) XXVIII.55 (abril), 11-18. Número especial “Para la historia de las teorías teatrales”.

El teatro y la razón poética

The theater and the poetic reason

José Luis ALONSO DE SANTOS
 Dramaturgo y director teatral
 alonsantos@hotmail.com

Resumen: Es evidente la relación desde su nacimiento entre el teatro y la filosofía. Intento acercarme a una zona concreta de esta relación, la que se da en el terreno de La Razón Poética, entendida ésta como la forma de “razonar la realidad” específica del arte (la razón de lo irracional), diferente al racionalismo o al idealismo filosófico.

Palabras clave: Teatro. Filosofía. Razón poética.

Abstract: Since its birth, there has been an evident link between theatre and philosophy. In this article, I will attempt an approach to a particular aspect: Poetic Reason, understood as the means to think the specific nature of Arts (the reasoning of irrationality) and different to rationalism or philosophic idealism.

Key Words: Theater. Philosophy. Poetic reason.

1. PÓRTICO

A lo largo de mi vida de escritor teatral me han preguntado (y me he interrogado yo mismo muchas veces) sobre el sentido y finalidad de mi trabajo en el teatro. Es natural que cuando le dedicas a algo toda tu vida, condicionando con ello tu existencia, intentes fundamentar ese camino elegido con una base que de alguna forma

lo justifique y dé sentido, al margen de etiquetas tópicas sobre el hecho del teatro en general.

Hay dos razones sencillas de entender, por su carácter elemental, para esa dedicación: una, la parte económica. Aunque los escritores y artistas no solemos hablar de eso es lógico tener una actividad que te permita sobrevivir económicamente y pagar las facturas, si te dedicas a ello en exclusividad durante toda tu vida. La segunda razón elemental por la que se dedica uno a algo es que recibe, de siempre, un cierto reconocimiento social (al menos en su círculo cercano) por su capacidad para ese trabajo. Y dentro del mundo de la comunicación y del arte esta cualidad suele tener que ver con gustar de algún modo al receptor de nuestra actividad.

Todo ello no justifica, ni explica aún mi dedicación. He tenido en cuenta, también, la parte de entretenimiento y diversión que provocaba mi trabajo. Ya sé que esas palabras son bastante despreciadas teóricamente por muchas corrientes de la sociedad actual, pero en mi caso siempre las he considerado importantes. Y por último, como es natural, está la sensación que he tenido siempre de estar participando positivamente, de algún modo, en la batalla por la cultura que se da en la sociedad.

Pero todos estos factores citados no pueden explicar realmente, a los que me preguntan, mi dedicación a mi trabajo, ni cómo han surgido mis obras teatrales en mi mente (ni pueden explicármelo a mí mismo). Sin duda falta algo importante en esa explicación, los cimientos esenciales en que se apoye y sustente todo el edificio de mi obra teatral a lo largo de mis más de cincuenta años de actividad. Ese factor principal, esa causalidad origen y motor de toda mi producción ha de ser, inevitablemente, un pensamiento profundo, las raíces en que se apoye y sustente todo el árbol con sus ramas. Ello tiene que ver, sin duda, con la Razón poética que sustenta mi creación dramática.

Esa razón-motor que te impulsa a la hora de ponerte cada día a trabajar (y que está al margen de consideraciones económicas, de prestigio social, etc.), marca, además la relación con mi material de

trabajo (las palabras-metáfora con contenido dramático y emocional), y con mi entorno social (circunstancias y sentido histórico).

Los escritores tenemos el privilegio de poder transitar entre dos mundos. Nuestro pensamiento imaginario-creativo bucea en las profundidades en busca de metáforas esenciales (sentimientos comunicables con palabras). La vida, en su profundidad y complejidad, hace una llamada para que alguien (el escritor) la saque de la oscuridad a la luz, dada la necesidad que tiene de expresarse.

Si partimos de estos supuestos la primera pregunta que se formula en nuestra mente es: ¿y quiénes somos las personas encargadas de esa tarea? ¿Quiénes podemos realizar ese trabajo creativo? ¿Se plantea, como en la antigüedad, que somos seres situados en el escalón intermedio entre el terreno inferior (humano) y el superior (divino), que tenemos la facultad de captar dimensiones escondidas e irracionales para los demás mortales? ¿Cuál es esa facultad superior: capacidad creativa, talento, aliento divino, etc. ¿Y, en caso de existir, se da en estos seres de nacimiento, o es causada por un aprendizaje determinada? ¿Existen unas constantes fijas en este campo o son variables históricas que funcionan según las circunstancias en que el ser humano este preso?... Podríamos seguir mucho tiempo formulándonos preguntas en este sentido. Tratemos ahora de encontrar algunas respuestas al tema, situándonos en el campo específico de la Razón poética, al que nos hemos referido como elemento central del trabajo creador.

2. LA RAZÓN POÉTICA

El arte y la creación, en la escritura y en las demás áreas, han de defender el valor de sus productos no solo por lo que aportan al patrimonio cultural de la humanidad, sino también porque hacen una lectura de la realidad a partir de un modo de acceso diferente a las formulaciones conceptuales de la razón, con un gran valor luminoso revelador. La imaginación es una disposición primordial de la mente, un tratar de responder a la preocupación y al asombro que nos causa el mundo “desde den-

tro” de la pulsión de la vida, es decir, desde “lo que sentimos”. No desde el racionalismo, el idealismo o las ciencias deductivas y positivas, sino desde el tránsito sentido de nuestro existir, desde nuestra historicidad.

Las imágenes y las sensaciones, y su transformación en metáforas (que es el trabajo de los escritores), tienen así igual o mayor fuerza cognitiva que otras categorías conceptuales de lo real. Es el *Pathos* frente al *Logos*, mostrar frente a demostrar, la inducción frente a la deducción, tránsito frente a lo establecido, y la belleza, la emoción y la pasión frente a una cosificación de lo humano.

Defendemos, por tanto, el carácter revelador de la *Razón poética* a la hora de desvelar la auténtica y profunda condición humana.

El arma que tenemos los escritores para descubrir esa condición humana, en la batalla contra lo informe y lo inmundo, es la Metáfora. Con ella damos forma a lo amorfo, y ponemos voz a lo que pide ser sacado del silencio y la oscuridad. Intentamos así que el objeto (escondido siempre en parte) salte a la vista y manifieste su plenitud de sentido. En la metáfora conviven pues el corazón y la razón.

Para llegar a crear esas metáforas los escritores hemos de partir de La Imaginación, que es una disposición primordial y originaria de la mente en su relación con el mundo, un modo de acceso al conocimiento (y de relación con la vida) diferente a las formalizaciones racionalistas y conceptuales. Ante la preocupación y el asombro que nos causa el mundo, el ser humano puede reaccionar, desde el comienzo de los tiempos, utilizando la razón o la imaginación.

Estamos usando aquí indistintamente los términos Fantasía e Imaginación, ya que la primera es un término griego (*phantasia*), que se traduce después en la tradición latina mediante el concepto de *imaginatio*. Lo importante, creemos, es ver que a través de esa fantasía el hombre inventa mundos primero, y narra después aquello que hace (historia), y también se transforma a sí mismo por medio de este proceso dinámico de imaginar nuevas realidades posibles, avanzando y desarrollando así su humanización.

La Fantasía nos sirve, por tanto: 1.º) para “hacer” (relacionarme con las cosas); 2.º) para “narrar” lo que hacemos (organizar semánticamente el mundo) y 3.º) para “transformarnos y evolucionar” como seres vivos (imaginando situaciones diferentes posibles.).

Ni la vida histórico-social, ni la individual, se le dan al hombre hechas, sino que es algo que tiene que inventar. Hasta la misma razón ha sido creada por la Fantasía. La Cultura entera que da sentido, orientación y valor a nuestra vida es, pues, una invención del ingenio humano.

En este sentido, es importante señalar la responsabilidad de los creadores dentro de la larga batalla de la Cultura, proclamando y defendiendo nuestra lectura de lo real. Solo tenemos que pensar la visión del mundo que tendríamos sin Esquilo, Sófocles y Eurípides, o sin Lope, Cervantes, Shakespeare o Calderón.

Esta teoría de la *Razón poética* ha sido defendida a lo largo de los tiempos no solo por los creadores, sino por pensadores como Heráclito y Séneca, Pascal, Nietzsche y Geambattista Vico, Ortega, María Zambrano, y un largo etcétera.

Recordemos las palabras que le dice Hamlet a Horacio, cuando discuten sobre lo posible (desde un punto de vista racional), y lo imaginario: “Hay más cosas entre el cielo y la tierra, Horacio, de las que tu filosofía puede entender”.

La *Razón poética* no hace falta, claro está, para vivir “de cualquier manera”, sino “de una determinada manera”, dentro del humanismo, es decir, desde la vivencia y el problematismo, desde la sustancia y la circunstancia, desde el ingenio y la historicidad. Los creadores no filosofamos desde fuera, sino desde dentro de nuestra propia vida, y no desde la filo-sofía (“amor al conocimiento”), sino desde el filo-cosmos (“amor al mundo”). No buscamos, pues, tanto la idea que nos eleve a lo superior (idealistas de todas las épocas), sino sumergirnos en el mundo en esa capa que ensancha el terreno de la idea para abarcar la vida de los seres humanos y sus sentimientos.

No debemos confundir los términos razón y realidad, o, al menos, no creer que la “razón” limita toda la realidad, ya que parte de

esta realidad se queda siempre “fuera de lo razonado”, y tiene que ser otro tipo de razón el que lo abarque y de sentido, y a ese tipo de razón no racional la llamamos la *Razón poética*.

En la tradición humanística se da una conexión íntima entre la experiencia personal y el pensamiento teórico. Las personas no podemos plantear ni resolver los problemas que realmente nos afectan vivencialmente de una manera ideal o solo racional. Por eso, el Arte, que ha vivido siempre en estos ámbitos humanistas, intenta valorar el sentimiento, las emociones y el gusto, mediante el recurso a metáforas que configuran el mito (de antes y de ahora). Para los humanistas el mundo no surge a partir de teorías filosóficas racionalistas, sino a partir de un acto de ingenio (de Fantasía), que está siempre relacionado con nuestra situación vivencial concreta, y con los sentimientos y emociones (positivos o negativos) que me hace gozar o sufrir cada momento.

Esta “visión artística de la vida”, a partir de la *Razón poética*, nos permite, pues, captar, sentir y comunicar, esa plenitud de sentido de nuestro existir. Como estoy hablando del intento de comunicarme con el público, y de relacionar así sentimiento, ingenio, creación y comunicación, terminaré esta intervención con una metáfora del filósofo de la *Razón poética*, Giambatista Vico, que me parece hermosa y significativa. No es una cita real y literal, sino cómo la recuerdo y he adaptado yo para hablar del fundamento del arte en el ser humano y en la sociedad.

En el comienzo de los tiempos todo era inhóspito e informe. Los seres humanos estaban incomunicados y cada uno vivía por su cuenta en un bosque tupido y oscuro. Pero unos pocos abrieron unos claros en ese bosque, con gran esfuerzo. En eso ha consistido la historia del hombre, en abrir unos claros en el bosque, donde reunirse y comunicarse. Y la cultura ha ido surgiendo en esos claros poco a poco. Cultura viene de cultivo. La cultura no es más que el cultivo de algo: del amor, de la fantasía, del ingenio, del arte... del teatro. Amor a no vivir aislados en la liana, y sí a vivir en los claros del bosque en comunidad, donde la civilización avanza paso

a paso, sabiendo que lo que nos rodea es el inhóspito bosque, lleno de oscuridad y de incultura.

Y aquí estamos, intentando seguir abriendo con nuestro trabajo de creadores ese claro en el bosque. Ese es el fundamento a que me refería al principio de mi intervención, la base central que da sentido a nuestra actividad. La obligación de todos los que hacemos teatro es conseguir que el mundo sea, gracias a nuestro trabajo, más claro, más luminoso y humano, y menos un bosque oscuro, informe e inhumano¹.

¹ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d5aba3eeb047118b4569> [10/09/2019].

La ceguera del dramaturgo

About playwright's blindness

Raúl HERNÁNDEZ GARRIDO
Dramaturgo. Teatro del Astillero
raul@hernandezgarrido.com

Resumen: Al constatar irónicamente que existe una oclusión cognitiva que afecta al dramaturgo con respecto a su propia obra, queremos revisar el grado de visión y conciencia que tiene el dramaturgo de ella; así como el lugar que ocuparían texto y autor teatral ante la posible puesta en materia que supone lo escénico. Cuestionaremos la relación entre escritura y teatro e indagaremos si es posible localizar un elemento de ceguera en la escritura teatral para explorar ese modo ciego de percibir y producir por parte del dramaturgo un objeto tan problemático como es el texto teatral.

Palabras clave: Dramaturgia, percepción, ceguera, conciencia, sentido

Abstract: As we can ironically see playwrights are affected by a cognitive occlusion looking their own work, we want to spot about the degree of vision and consciousness that a playwright has of the play he wrote, as well as the place that would take text and playwright in the possible *mise en matière* that involves the scenic. We will question about the relationship between Writing and Theatre and whether it is possible to locate an element of blindness in theatrical writing in order to explore a blind way for the playwright of perceiving and producing an object as problematic as theatre text is.

Key Words: Playwright. Perception, Blindness, Conscience, Sense.

1. EL DRAMATURGO, UN PROBLEMA PARA NOMBRAR

Partamos de una constatación de la que todo el mundo habla pero nadie se atreve a suscribir: todos parecen saber más sobre la obra de teatro que lo que el mismo dramaturgo sabe de ella. Directores, actores, críticos, estudiosos, el público incluso. Todos menos el mismo escritor teatral. Siempre hay algo que este no ha visto, de lo que no se ha dado cuenta, que no ha sabido interpretar. Muchas veces todos coinciden en que el dramaturgo no ha sabido ver nada, no ha visto nada sobre su obra. Y sin embargo, todos acuden a ella: los directores arreglan el texto. Los actores el diálogo. Los críticos señalan los fallos de la trama mientras que los estudiosos pueden marcar las deficiencias más profundas del uso de lenguaje y de estructuras que sin duda sería mejor si el supuesto autor no hubiera comparecido en el momento de la escritura. Jorge Dubatti nos dice «En el teatro, ¿solo escribe el “autor”? Por supuesto que no.» (2009: 1) Y añade en cuanto a la distancia que parece separar al autor con respecto al hecho escénico:

Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente (Dubatti, 2009: 1).

Por otra parte, reconoce por parte del autor cierto grado de falta de consciencia con respecto a la obra que producen. Una inconsciencia que parece o ser o habitual o incluso necesaria en los autores con respecto a su escritura:

Bartis, Veronnose y Spregelburd han insistido en que son conscientes de las opciones que eligen, pero muchas veces no podrían explicar por qué hacen lo que hacen ni qué sucede finalmente en la complejidad del acontecimiento. Reconocen e incorporan la infraciencia como condición de la producción (Dubatti, 2003: 91).

Descontextualizando, hay que reconocerlo, el marco definido por Dubatti de “cultura viviente” dentro del acontecimiento y de la convivio teatral, podríamos decir que el escritor teatral es desterrado del teatro, aunque sea el que alumbró eso que sucede en escena, ya se decline de una manera u otra. ¿Es que esa potencia no es teatro? ¿No lo es la posibilidad de contener miles de actos diferentes y sin embargo conservar su cohesión en tan diversas realizaciones posibles? Dicho de otra manera, ¿qué va la gente al teatro a ver. cuando va a ver una puesta en escena llamada *Edipo Rey*, por ejemplo? Sin el escritor la obra no existiría. Aunque muchas veces se someta a revisiones, cortes, adaptaciones, ya sea *post mortem* o con el mismo autor en vida, la obra *es*, y en ese existir debemos considerar al autor *literario*. Aunque se reduzcan personajes, se creen otros que no estaban en la obra o se cambie el final. Todo esto está en la obra. Está y no está. Entonces, ¿no lo vio así el dramaturgo? ¿por qué?

2. MODOS DE VER SEGÚN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Siempre tenemos la idea mítica de que el primer escritor fue Homero (*circa* s. VIII a. N. E), autor de cuyas circunstancias se duda todo, incluyendo su existencia, aunque lo que nunca se pone en cuestión es su ceguera. Una de las etimologías de su nombre *hōmērōn* significaría *el que no ve*. Y esto no es por casualidad.

Ya acudiendo a los poemas homéricos, en ellos se marcan diferentes formas de ver contrapuestas, de tal manera que ver de una forma es estar ciego para la otra. Está la forma de ver de los hombres, dominados por las pasiones y que solo consideran lo inmediato, como ocurre en el inicio de *La Ilíada* con Agamenón en su disputa por Briseida con Aquiles. Y paralelamente está la forma de ver calculadora, orientada al futuro, que sabe ver más allá de las circunstancias presentes de los dioses, como la de Hera en sus consejos a Hefesto. Posada González indica que:

La diferencia entre la reacción final de Hera, la reina de las diosas, y la de Agamenón, el rey de hombres, está pues en la capacidad de noéin que la primera tiene y que al segundo le falta. Ella es noeóu-

se, la que tiene noús, visión, entendimiento o juicio; él, oudé oíde, no sabe noésai —pensar—, no sabe ver (Posada González, 2006: 46).

El espacio de la filosofía es el de la teoría, que supuso una forma de ver nueva. Una forma para apreciar lo abstracto, lo que la simple visión no ve. Ver desde una posición nueva. La posición se asocia a esa posibilidad de poder comprender mejor lo que ocurre. Pero esa comprensión tiene un precio: la distancia. Saber del caso supone aislarse de este, mantener una posición de extrañeza frente a él. No ser parte de él, ni la cosa del observador, sino alejarse de lo expuesto, descartando que la *doxa*, la opinión a favor de un sentido u otro, determine nuestra visión.

Así, Platón (circa 427-347 a. N. E.) en el *Teeteto* marca la diferencia entre el filósofo con el resto de los ciudadanos, ya que este ve más allá de lo contingente, despreocupándose de lo que le rodea, mientras su mente se adentra en las profundidades de la tierra y va más allá de los cielos. Sócrates refiere en este diálogo la anécdota de Tales que:

[...] cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo pero se olvidaba de aquellas que tenía delante y a sus pies. [Así al filósofo] le pasan desapercibidos sus próximos y vecinos y [...] sin embargo, cuando se trata de saber qué es en verdad el hombre y qué le corresponde hacer o sufrir a una naturaleza como la suya, a diferencia de los demás seres, pone todo su esfuerzo en investigarlo y examinarlo atentamente (Platón, 1988: 240, 241).

En el *Teeteto* marca una descompensación entre el ver de aquel que busca algo más, del que solo sabe ver lo que tiene alrededor suyo. En la discusión de qué es el saber se expone la desconfianza de las sensaciones, pero también se duda de la opinión y el juicio, que puede ser verdadero o falso. Esto nos lleva al mito de la cueva platónica, expuesto al inicio del libro VII de *La República*, en donde se describe lo ilusorio de la percepción, el engaño en que

vivimos y cómo nos aleja esto del conocimiento real de las ideas puras. Y sobre qué pasaría si alguien lograra huir de esta trampa y luego se viera obligado a volver. Sufriría dos ceguera consecutivas, la primera la del deslumbramiento de ese sol que muestra la realidad. Y la otra, la producida por volver a las penumbras cuando sus ojos ya estaban hechos al sol, a la luz plena de la verdad.

¿Cuál es la ceguera el dramaturgo entonces? ¿La del que accede a la verdad o la del que vuelve a enceguercerse por el regreso al mundo de sombras? Recordemos que en *La República* Platón examina el arte de los poetas, que es el arte de la imitación, y lo repudia porque de saber muy bien qué es lo que hacen, su trabajo se limita a la imitación, no a la creación de lo útil. Así, en el Libro X:

Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e ir reales. O bien, si tiene algo de peso lo que afirman tales comentaristas, los buenos poetas conocen realmente las cosas que a la mayoría le parece que dicen bien. [...] Pienso, antes bien, que, si fuera entendido verdaderamente en aquellas cosas que imita, se esforzaría por las cosas efectivas mucho más que por sus imitaciones, e intentaría dejar tras de sí muchas obras bellas como recuerdo suyo y anhelada más ser celebrado que ser el que celebra a otros (Platón, 1986: 463-464).

Los dramaturgos, en cuento trabajan con la mimesis, en cuanto a que su arte se encarga de la imitación de acciones, serían los más culpables de los condenados por Platón, ya que su engaño no se limita a la diégesis, a narrar hechos aparentes, sino a poner ante nuestros ojos sombras de sombras, a crear apariencias que replican formas de lo que no es. Los dramaturgos, que habrían sufrido por dos veces la ceguera, que han sabido de la verdad y se obstinan en volver a la mentira, recrean las sombras en lo teatral, jugando a recrear la caverna en la escena. Conforman la falsedad de un engaño que sostiene y reafirma el engaño en que vivimos.

3. LYOTARD Y LA NECESIDAD DE LA CEGUERA

Avancemos hasta Lyotard (1924-1998) examinando tres de sus últimos trabajos, muy conectados entre sí. Son dos artículos, “Anima Mínima” (1994) y “Amannesis of the visible” (1995) y entre ellos una conferencia que no llegó a dejar de forma escrita, “La ceguera necesaria”, dictada en 1995, en Bogotá, en la V Cátedra Internacional de Arte. Lyotard de alguna manera contesta los argumentos de Platón del *Teeteto* con este núcleo de ensayos: “hay una cierta banalidad filosófica en oponer la falsa plenitud de las apariencias a la verdad del ser en su ausencia” (2004: 125). Lyotard por sensación no se refiere a “un modo de conocimiento, cuya futilidad [la filosofía] muestra sin dificultad” (1996: 165), sino a una *afección* del sujeto, “*aesthesis* [que] modifica de un modo inmediato el ánimo” (1996: 165). La *aesthesis* afecta al alma, pero precisamente para Lyotard el alma solo existe en cuanto es afectada. Y “existir es ser despertado de la nada de la desafección por un allá sensible. Una nube afectiva se levanta al instante y despliega su matiz por un instante” (1996: 166).

Por ello, la labor del arte debe ir más allá de lo visible y situarse en la visión:

Lo que está en juego es la mutación de la vista en visión y de la apariencia en aparición. La aparición es la apariencia golpeada por el sello de su desaparición. El arte pone la zarpa de la muerte sobre lo sensible. Arrebata la sensación conduciéndola a la noche, allí le imprime el sello de las tinieblas (Lyotard, 1996: 167-168).

Así, Lyotard nos habla de una alma mínima que piensa sin memoria y es alma despertada, traída a la existencia por lo sensible, un lo sensible que es indiferente al pasado de esa alma, aunque el pensamiento tienda hacia un objeto pasado para reactualizarlo:

Lo que vuelve en este acontecer no se localiza en el tiempo de los relojes y las conciencias, y no equivale al recuerdo. Hay que invertir la relación: el acontecer acontece como regreso. Por esto el gesto implica siempre una nostalgia y motiva una anamnesis (Lyotard, 1996: 169-170).

La anamnesis tiene un valor de presente, es expresión del aquí y ahora, no se refiere a un suceso del pasado ni tampoco se preocupa por el referente. La manera en que se establece es a través de asociaciones libres. (Lyotard, 2004: 108) Para poder vivir esa anamnesis, ese recuerdo de olvido que se hace vivo en el presente ante la sacudida de la afección estética, Lyotard acude a la idea de la ceguera, a marcar la necesidad de un *blank*, de una superficie contenedora que nada contenga en la que se puede dar la *aesthesis*:

Sam Francis [...] decía que el dios ciego de lo invisible espera la asistencia de pintores para hacer visible lo que el ciego ve. Ese es el oficio de la pintura, la tarea, el deber. Pintar es hacer visible este invisible, es hacer visible lo que este dios ciego ve (Lyotard, 2004: 129).

Lyotard nos recuerda a Cézanne “no pintando”, instalado ante su caballete en el camino frente a la montaña Saint Victoire y negándose a simplemente utilizar el color, sino esperando a que el color, con todo el impacto del acontecimiento, le alcance. “Quería no ver de tal forma que pudiera mantener ese matiz específico.” (Lyotard, 2004: 134) Porque el pintor debe renunciar a lo que sus ojos ven, debe desconfiar de lo visible y esperar a “liberar una visión que está encarcelada dentro de la vista normal, corriente. Debe haber una posibilidad de visión, es lo que llamamos el despertar que, generalmente dentro de nuestras vidas, está dormido.” (Lyotard, 2004: 134) Así, el pintor puede recuperar los colores que habían perdido toda fuerza expresiva:

Lo visible impide pintar, es el obstáculo para la pintura. Así como lo decible es el obstáculo para la escritura. Se pinta en contra de lo visible y se escribe en contra del lenguaje (Lyotard, 2004: 134).

En el caso del escritor teatral esto es aún más acuciante que en el los escritores de otras disciplinas literarias. Podemos pensar que el poeta sería aquél al que más le correspondería el ser mediador de la *aesthesis*, pero la gran paradoja del escritor teatral es que su labor se instala en la actualidad y la presencia, en la ma-

terialidad de la imagen, en el presente. El poeta evoca imágenes, habla principalmente de la rememoración del pasado. El trabajo del dramaturgo es diseñar imágenes del presente, de un presente rabiosamente actual en el que el pretérito nunca es posible en su trabajo (la evocación, el pretérito, quedan como elementos posibles en el diálogo de los personajes, pero es algo subordinado al presente de la escena). Aunque lo que el escritor de teatro escribe son diálogos e indicaciones escénicas, realmente con su escritura articula las imágenes y acciones que subyacen bajo el diálogo. Imágenes que se materializarán en una puesta en escena, con el añadido que supondrá, en cada montaje posible, el hecho incontestable de la creación escénica, de su campo particular de trabajo sobre el texto, y en cierta forma diferente del texto.

En el dramaturgo se daría la confluencia de los dos aspectos enunciados por Lyotard. Y no me refiero a la virtualidad de imágenes y acciones que tendrán una traducción escénica, como señala Dubatti. Propongo que una obra de teatro contiene en sí la *escena* ciega o el lugar ciego, ese *blank* a que se refiere Lyotard. La presencia de ese *blank* en su objetualidad, su materialidad, le separaría de cualquier otro género literario. Un *blank*, una construcción invisible pero presente en el texto en ese grado de ausencia que creará efectos determinantes, y en cuanto a eso se puede afirmar su carácter absolutamente material, que permitirá luego la posibilidad de diferentes puestas en escena. Ofreciéndose a ser *ocupado* de muy diferentes maneras y posibilitando así dar lugar a una disparidad de escenificaciones, todas diferentes entre sí, pero todas nacidas de este mismo germen.

Según esto, habría que volver a examinar la naturaleza del texto teatral, más allá de considerarlo un simple libreto de trabajo. Es el momento en que, reconocido el valor indiscutible de la puesta en escena, así como de los trabajos performativos de los intérpretes, debemos resituar el texto más allá de un sistema de semas. Semas que se definirían de una forma precisa en lo particular de cada puesta en escena. Está claro que el texto teatral está en un punto previo a

la semiotización de la puesta. Podemos preguntarnos si hay en él además un elemento interior y estructural previo al texto, previo a la semiotización que sobre sus materiales ejerce para poder llegar a ser un objeto literario. Ese elemento sobre el cual la puesta elaborará luego su propio sistema sémico, como lo hizo antes el texto teatral como hecho literario, pero que anticipa tanto a uno como a otro. Soy consciente de la contradicción que supone afirmar que hay algo en el texto antes de que se constituya como texto. Previo al lenguaje que lo conforma. Sin duda que ese algo que se relaciona con los elementos que la tragedia clásica define como fundamentales en su tratamiento del mito, todos ellos relacionados con modos de ver: *hamartia* o culpa trágica, por la que el personaje es determinado por sus acciones sin ver la razón de estas; *hybris* o desmesura, que ciega a los héroes; y el momento final de la *anagnórisis*, de reconocimiento, de saber al ver. Elementos que preexisten al lenguaje y que el lenguaje de forma estructuralmente insatisfactoria intenta expresar. No olvidemos el origen religioso del teatro y su relación con la transgresión, o la profanación si esta ya es imposible, tal como lo entiende Bataille: “si la posibilidad de trasgresión llega a faltar, surge entonces la profanación” (1992: 194).

4. EL IMAGINARIO CIEGO EN MAETERLINCK

Quisiera analizar un texto que es inevitable citar en este contexto. Me refiero a *Los ciegos*, de 1890, de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Parecería que entro en contradicción cuando hablo de objetos, de materialidad, y acudo a uno de los textos emblemáticos del simbolismo, que afirma que el mundo es un misterio por desvelar, más allá del orden de las apariencias mostradas. El simbolismo desvincula la imagen del objeto y quiere relacionarla con un concepto oculto, buscando en el mundo sensible correspondencias no evidentes y que nos iluminan con ese conocimiento basado no en el orden de la lógica, sino de la imposición de lo sensible. Pero si negáramos esa suposición de la existencia de mundo supranatural a la que se refiere el simbolismo, lo que nos quedaría es lo extraño

en sí del objeto y la resistencia que opone este al orden de la lógica y de la razón.

La distancia que se crea entre el texto y la imagen en escena hace que se considere a Maeterlinck como uno de los padres del teatro moderno. El idealismo propio del simbolismo evolucionaría en el teatro de vanguardia hasta extremos muy alejados de este sistema estético, pero que sí mantendrían esa distancia y extrañamiento que provoca la presencia de los cuerpos en la escena. No es fortuito que se considere que *Esperando a Godot* de Beckett tiene en *Los Ciegos* uno de sus precedentes. Aparte de esa extrañeza del objeto y de la utilización de lo grotesco en los argumentos de ambos textos, también se pueden rastrear coincidencias en la diferencia entre el nivel de conocimiento que tienen los personajes de lo que les ocurre, y que siempre está por debajo del umbral de realidad que el espectador maneja gracias a la evidencia del contexto. Esa diferencia crea en ambos textos una crisis en el personaje, alejado de ser figura de una trama, convirtiéndose su hecho escénico sobre todo en un hecho de presencia, en ser cuerpo en toda su materialidad sobre la escena. El cuerpo del actor, su valor de actualidad, llega a ser insoportable en el acto escénico, acercándonos a lo que desarrollará finalmente el *performance* y el *acting*.

Los ciegos fue estrenada en 1890. Su argumento es peculiar. En él, los personajes son dos grupos de personas, de diferente sexo (los ciegos, las ciegas) y dentro de cada grupo, de diferentes edades. El rasgo común de todos ellos es su ceguera, y derivado de ella, su incapacidad para comprender, deducir o adivinar lo que ocurre a su alrededor, y el alcance de su situación. El viejo clérigo que los guía ha muerto, dejándoles completamente perdidos. De alguna manera, la obra es una metáfora de la humanidad encerrada en un mundo de ceguera y que por desconfiar de sus sentidos es incapaz de guiarse por sus propios medios en esta realidad. Pero podemos además ver en ella una reflexión acerca de lo imaginario, formulada por un autor volcado completamente en crear imaginarios fascinantes, tanto

en la creación de imágenes literarias como en la de los universos propuestos en la escena.

La obra se abre con una larga acotación, en la que Maeterlinck despliega todo el poder de su escritura simbolista:

Antiguísimo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado. En medio, hacia el fondo de la noche, está sentado un sacerdote muy anciano, envuelto en ancha capa negra. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de una encina enorme y cavernosa. El rostro es de inmutable lividez de cera, y en él se entreabren los labios violetas. Los ojos, mudos y fijos, no miran ya del lado visible de la eternidad, y parecen ensangrentados bajo gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas. Los cabellos, de blancura muy grave, caen en mechones rígidos y escasos sobre el rostro, más iluminado y más cansado que todo cuanto le rodea en el silencio atento del hosc bosque. Las manos, enflaquecidas, están rígidamente juntas sobre los muslos. A la derecha, seis ancianos están sentados sobre piedras, troncos y hojas secas. A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol descuajado y pedazos de roca, seis mujeres, también ciegas, están sentadas frente a los ancianos. Tres de ellas rezan y se lamentan con voz sorda y sin interrupción. Otra es muy vieja. La quinta, en actitud de muda demencia, tiene en las rodillas a un niño dormido. La sexta es deslumbradora de juventud, y su cabellera inunda todo su ser. Llevan, como los ancianos, vestiduras amplias, sombrías y uniformes. La mayor parte de ellos esperan, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; y todos parecen haber perdido la costumbre del gesto inútil y no vuelven ya la cabeza a los rumores ahogados e inquietos de la Isla. Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses, les cubren con sus sombras fieles. Una mata de grandes asfódelos enfermizos florece, no lejos del sacerdote, en la noche. Está extraordinariamente oscuro, a pesar de la luz de la luna, que aquí y allá se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes (Maeterlinck, 1965: 178).

A través de esa mirada y ese lenguaje cuajado de adjetivos y exhibiendo una gran riqueza lingüística, Maeterlinck hace una

descripción precisa que se detiene en todos los elementos de la escena, partiendo del sacerdote muerto, y abriéndose en un círculo por los ciegos que llenan la escena. El lenguaje de esta acotación fluctúa entre la función poética y la referencial. Maeterlinck en ella despliega un imaginario visual en el que todos los elementos están ordenados en ese movimiento que va del cielo de la noche, jalado por estrellas, y en el que en un desplazamiento a través de la metáfora el tiempo se vuelve espacio (*hacia el fondo de la noche, sentado está...*). A través del lenguaje poético su descripción abarca no solo lo visible, sino lo invisible, lo trascendente: (*Antiquísimo bosque septentrional, de aspecto eterno... Los ojos, mudos y fijos, no miran ya del lado visible de la eternidad*) y a través de la personificación, llega a contemplar el bosque como *hosco*.

La descripción, en ese movimiento, describe una composición pictórica, el cuadro que forma el grupo de ciegos, para finalmente elevarse la mirada y volver a elevarse al cielo, en donde por una nueva personificación la luz de la luna lucha contra las tinieblas.

Ese lenguaje nos describe una realidad sumida por la oscuridad, por el silencio, por el misterio, a través de esos elementos abstractos que quieren reflejar no solo lo que vemos, sino un algo que lo trasciende. Una lucha de la luz contra la oscuridad que sin embargo, ya está perdida, en cuanto que “hacia el fondo de la noche” el sacerdote yace muerto y en cuanto a que los personajes en escena son incapaces de percibir lo que el espectador ve, situando a este muy por delante de lo que los caracteres de la ficción pueden llegar a saber de su entorno. Se produce así un contraste entre esa descripción de la escena y un estatismo en la acción dramática, en el que los personajes no tienen capacidad para alterar su situación. El final de la obra no va a diferir del principio salvo en el grado de desesperación de los personajes.

En el resto del texto, el lenguaje de los personajes abunda en las funciones fática y conativa. Los personajes intentan mantener el canal de comunicación, el sonoro, porque a través de oír las voces de los demás pueden estar seguros de que el otro existe. Buscan el

contacto los unos con los otros, se comunican de forma oral para poder oír lo que deberían ver los ojos. El lenguaje se encuentra absorbido en dar cuenta de cada uno, de sus sensaciones y de confirmar y contrastarlas con las de los demás. La función referencial es ahora incompleta, y más cuando para el espectador el diálogo no es la única forma de acceso a lo que se representa.

Primer ciego de nacimiento. — ¿Aún no vuelve?
Segundo ciego de nacimiento. — ¡Me habéis despertado!
Tercer ciego de nacimiento. — ¡Yo también dormía!
Primer ciego de nacimiento. — ¿Aún no vuelve?
Segundo ciego de nacimiento. — No oigo venir nada.
Tercer ciego de nacimiento. — Ya es tiempo de volver al asilo.
Primer ciego de nacimiento. — Sería preciso saber dónde estamos.
Segundo ciego de nacimiento. — Hace frío desde que se ha marchado.
El ciego más viejo. — ¿Alguno sabe dónde estamos?
La ciega más vieja. — Hemos estado andando mucho tiempo; debemos de estar muy lejos del asilo (Maeterlinck, 1965: 178).

Este constante preguntarse acerca de qué es lo que ocurre cuando el espectador ya lo sabe, ya lo ha visto, produce un empobrecimiento de la escena y una valoración diferente del imaginario propio del espectador en relación con el imaginario incompleto de los personajes en su ceguera. Vemos seres perdidos en su oscuridad, vemos lo que ocurre sin que ellos lo sepan, vemos lo que va a ocurrir y anticipamos las respuestas mientras ellos aún no se han planteado las preguntas. Ellos buscan un imaginario, una constelación de imágenes, que nosotros ya hemos captado y construido a través de nuestra percepción. La obra entonces se vuelve una metáfora del espectador, cuyo imaginario se desarticula y deja de tener sentido en un universo de ceguera, y ahí es donde el idealismo simbolista se articula, en la desconfianza en la razón y en la búsqueda de una trascendencia más allá de las sensaciones o a través del concurso de una nueva sensación que nos permita lograr una visión completa y más ajustada de esa suprarrealidad a la que no tenemos acceso.

¿Y si no hubiera más imaginario que el que vemos? ¿Y si lo que se figuran los personajes de Maeterlinck no sea más que la nada? ¿Y si lo que vemos no es tanto la superación de un imaginario sensible por un imaginario trascendente, sino simplemente la constatación del único imaginario al que tenemos acceso, un imaginario estático, que se vacía en su opulencia, que se acaba agotando y siendo agotado en la debilidad de un relato que se quiere sustentar en arras de una suprerrealidad que no existe? Y en el que nosotros como espectadores nos vemos forzados a imaginar lo que deben ver los personajes, a no ser que desechemos como una impostura ese supuesto imaginario simbólico, ya que no deja de ser ajeno tanto al relato como a lo visible de la escena. Se nos induce a creer en que detrás del relato hay algo más, se exige de nosotros no solo seguir unos indicios de personajes, una coherencia de tiempo, unos espacios definidos, sino a suponer algo que se propone pero que no vemos, más allá de lo que sería el marco de verosimilitud que todo relato necesita. Si no creemos en esa verdad trascendente, si cuestionamos dejarnos llevar por la gran riqueza sensorial que las obras simbolistas nos ofrecen, se nos plantea en obras como *Los Ciegos* el agotamiento de lo imaginario, en el que no hay nada ya trascendente que justifique su supuesta opulencia exterior, sino simplemente un vaciamiento de la mirada.

5. MODOS DE VER UN TEXTO TEATRAL DEL SIGLO XXI

Dubatti nos indica la existencia de un principio previo a lo que sería el desarrollo dialéctico del texto dramático:

Una visión ontológica de la póiesis sostiene que esta se funda en un principio anterior al de mimesis/no-mimesis, ficción/no-ficción, representación/no-representación, en tanto son atributos posibles de una entidad que los sostiene: la nueva forma, dadora de entidad a un cuerpo poético. Dicha nueva forma opta por un espectro de modalidades posibles de atribuir al cuerpo poético, pero no se define en sí, como totalidad, por ninguna de ellas (Dubatti, 2003: 81).

Es el lugar de las posibilidades frente a los hechos, de las dudas frente a las certezas. Es el lugar en que en el texto hay diferentes valores de certidumbre, en el que la legitimidad de los hechos se discute. Es un lugar en el que será la presencia lo que le dé la precisión —aunque quizá no la veracidad— que el texto no puede ni debe acabar de cerrar. Ahí es donde se construye ese espacio en blanco, el *blank* que citaba Lyotard. El texto debe asegurar la presencia de esa ausencia, de ese lugar por llenar. Pero ese hueco supondrá una insuficiencia en la mediación del texto, en la comunicación, quizá incluso en la plenitud significativa del texto que debe esperar a llenarse con la puesta en escena. Una operación que creará un nuevo marco de significación sobre el del texto, a veces subrayándolo, pero a veces llegando a ponerlo en duda.

Al mismo tiempo, se produce a través de ese hueco una puesta en *materia* que aporta lo real la puesta en cuerpo. Pero esta puesta en materia no espera a la puesta en escena. El hueco que llama y concita a esa materialización debe existir en la textura misma de la literatura dramática. Esta apelación a completar el texto no se da solo en la puesta en escena sino incluso en la ardua lectura que supone el texto dramático, que exige al lector la reinención de un imaginario en el que debemos percibir un imaginario matérico, como hemos visto en *Los Ciegos*.

Esa relación entre lo imaginario tangible (el material ordenado en la escena: personajes, objetos, diálogos, acciones) y ese otro lugar donde inscribir un imaginario supuestamente trascendente pero manifiestamente en blanco, disponible para ser elaborado por *otra cosa*, debe estar ya en el texto teatral. *Los ciegos* no deja de ser modelo de un dispositivo presente en todo texto dramático, en esta forma de peculiar de literatura que debe ir más allá del lenguaje para suponer lo que no se ve y que en cierto momento pueda hacerse presente de forma material en la realización de la puesta en escena. La diversidad de puestas en escena que pueden hacerse de un mismo texto lo que hacen es ocupar ese lugar vacío, ese lugar de lo disponible, esos blancos que el texto teatral permite y que se

exigen en este. En algunos casos, rellenan más de lo que el autor pueda supuestamente haber previsto. Pero por otra parte el teatro en su aspecto escénico no solo está conformado para ser soporte de nuevos sistemas sémicos, sino a ser soporte de la presencia, a convertir el tiempo en disipación, el espacio de la convención en lugar de lo real, de lo matérico.

No podemos acabar aquí, deteniéndonos ante el muro de un enigma dentro de un misterio. Intentemos explorar en el texto, en el simple texto teatral, qué es lo que se ve, qué es lo que no se ve, y qué se corresponde en uno y otro caso a esa ceguera necesaria e inevitable que se da en el ejercicio de la dramaturgia. En cuanto a los elementos visibles, presentes y hasta conmensurables del texto teatral, demos un repaso a lo por todos sabido. Un texto es un objeto lingüístico y literario, formado por palabras: crea con ellas lo que debemos considerar entidades individualizadas, los personajes, que se manifiestan por su nombre y por la oposición a la del resto de los entes presentes en el *dramatis personae*. Luego, tenemos el diálogo: a través de una forma particular de expresarse estos se manifiestan como objetos lingüísticos y metalingüísticos. Cada personaje es un campo semántico cuyos límites están más o menos bien definidos; pero, además, en su diálogo el personaje expresa deseos e intenciones explícitas, que no podemos asumir como completamente ciertos, sino que debemos de valorar adecuadamente en relación con lo que estimamos como probado para el personaje en relación a la situación dada en que se han enunciado. Hay además una serie de acciones físicas que figuran de forma explícita en las acotaciones, y otras que deducimos de la manera en que por una parte el diálogo y por otra las acotaciones las suponen aunque no las expliciten. A través de ello podemos inferir una tendencia en el personaje, que definimos como carácter, como línea de acción continua y evolución del personaje. Pero además, hay espacios enunciados en el texto, tiempos enunciados y otros implícitos dados por la duración o por el cambio. Situaciones en las que se mantienen una serie de unidades: espacio, tiempo, estado del personaje y ba-

lance de fuerzas entre estos. Y una trama, definida como algo en el que, a través de la relación entre los personajes y los cambios que se dan entre ellos, existe una variación de las situaciones sucesivas a través de acciones transformativas, llamadas peripecias. Estos serían los componentes visibles del texto.

¿Qué elementos son esos que participan de lo no visible, aunque supuestamente ocasionen una visión, que tanto preocupa al dramaturgo, tanto como para que al intentar aprehenderlo se obliga a no ver, a despreocuparse por lo evidente que otros verán? Una cuestión clave es localizar dónde se sitúa el escritor dentro de la obra teatral. Siempre nos parece que, más allá de las palabras, es en la trama, la estructura, la construcción donde más presencia tiene el autor dramático. Está claro que el sentido del texto pasa por estos tres conceptos que si no son el mismo —se puede comprobar que no lo son—, se complementan hasta confundirse. Pero, ¿cómo estar en una estructura, en una trama, en una construcción? Aunque curiosamente el mismo Bajtín recusó el carácter polifónico del texto teatral, creo que esta polifonía es evidente, en cuanto que el autor moviliza infinidad de voces sin imponer la suya e incluso escamoteándola. Si existen en determinados textos dramáticos voces narradoras, coros, corifeos, prólogos, etc., el mismo texto dramático se encarga de diluir estos como personajes, como una voz más. Sería objetable identificar a estos narradores con el sujeto de la enunciación, incluso en los casos límites de la autoficción. Incluso si el texto está regido por una estrategia narrativa, esta narración tendrá una presencia física que no existe en el género narrativo propiamente dicho. Hasta los mismos textos incluidos en la puesta, en forma de proyecciones o carteles, son elementos ligados al tiempo, a la extinción. Así mismo, más discutible es suponer como algunos suponen que el autor habla a través de las acotaciones. Si el lugar del autor está en las acotaciones, no deja de ser estúpido, en cuanto a que lo único de lo que nos da cuenta es de puras posiciones físicas de los elementos de la escena que nada asegura que se vayan a respetar. Precisamente las acotaciones es esa parte del texto que, hoy en día, menos importancia tienen al

ser traspasado este a escena. Una acotación podría ser sustituida por una ilustración, por ejemplo, y en una ilustración o en una serie de ilustraciones de la escena no se crearía ningún pacto narrativo. Y el autor como dijimos no puede hablar con las palabras de un personaje, ya que debe estar en las de todos. El escritor teatral parece no encontrar lugar en el texto teatral, siendo como un punto ciego que asegura todos los puntos de vista porque niega el suyo mismo. La ceguera del dramaturgo se manifiesta en no poder tomar partido en la obra, porque debe defender todos los puntos de vista posibles de los personajes que la integran. Y ante una propuesta que quiera determinar el texto dirá un sí que es un además, que no puede negar el no y que debe abarcar finalmente todas las variaciones posibles entre la afirmación y la negación. Tal vez por eso suele ser tan deficiente el trabajo del autor cuando asume también las funciones de director de la puesta en escena de su propio texto. Por eso, los exactos cronometrajes de los actos sin palabras de Becket nos causan tantas dudas como las precisas indicaciones escenográficas del teatro naturalista del siglo XIX y XX.

Quizá la ceguera del dramaturgo provenga de esa imposibilidad de comunicación, de acceso directo del enunciador al enunciatario en el texto teatral; de poder alcanzar un contacto o una explicación dada del escritor al espectador o al lector. Es un problema también de cómo estar inscripto en su propia obra, de cómo encontrar este un lugar en una forma de texto que busca la objetividad, que aparentemente niega su subjetividad.

Volvamos al problema del conocimiento. ¿La ceguera del dramaturgo implica un mayor conocimiento de la realidad? Lyotard nos dice que se ejercita un desconocimiento de la realidad inmediata para conocer mejor, para permitir esa anamnesis que podemos relacionar de forma aventurada con la catarsis. Pero no está claro que se pueda afirmar que esta posición del dramaturgo de no querer *ver para poder saber* implique un mayor conocimiento de la realidad. Quizá el dramaturgo no busque el conocimiento trascendente sino el inmanente, el propio del objeto. Aunque este le está vedado en

la práctica, ya que el conocimiento directo del objeto realmente es algo que se reserva al actor en el trabajo con su cuerpo. Ni siquiera atañe al director, que induce al actor a ser objeto de otros actores y a interactuar con los objetos, pero no vive esta experiencia. A veces el dramaturgo podría envidiar más al utilero que al mismo director. Pero no es la manipulación del objeto, por fascinante que sea, lo que interesa en el texto sino el encuentro con lo objetual. ¿Puede haber ahí incluso un principio de goce, un encuentro con una instancia inesperada que arrebatara en la escritura? No sé localizar en qué momento, pero tal vez suceda en ciertos instantes inesperados del proceso (incluso, en una lectura posterior o en la asistencia a una puesta en escena) eso que pueda llevar a ese goce que supone el encuentro de aquello que le llevó a escribir el texto teatral (como dispositivo que tiende hacia lo matérico) con el encuentro final con lo objetual. En ese caso tenemos un reencuentro con algo que estamos buscando a través de la escritura, aunque hayamos querido olvidarlo, lo que nos lleva a ese goce. Un goce que no buscamos pero que sabemos sucede y que finalmente se transmite al espectador. Goce contra el cual algunos incluso se previenen. Y brevemente apunto a esa necesidad tan extraña de la risa más trivial que tanto abunda en el teatro, como un mecanismo de prevención de un dramaturgo que nada quiere saber de ese goce que supone ese reencuentro con lo real, como de protección del espectador de ese grado de agresión que puede ser ese inesperado encuentro.

¿Conocimiento? Más bien, reconocimiento, la sensación de volver. Regresamos a la idea de anamnesis. Una conexión entre dos momentos del escritor teatral en cuya conjunción se anula la diferencia. De ahí, por el impacto de ese reconocimiento, de esa recuperación, la tentación a volver sobre el texto, de reescribirlo una y otra vez. La tremenda indecisión de cuándo hemos llegado a cerrar al texto, la tentación que deberíamos rechazar de incorporar lo que cierto actor añadió, lo que cierto director cambió. O de retocar ese diálogo que ahora sentimos como mal dicho, como no eficiente.

El problema del dramaturgo acaba siendo tanto el de la extrema cercanía al texto como el de la necesaria distancia que el autor debe mantener con este para no ensuciarlo con su presencia, la única no pertinente a la obra. Así, mantiene una aproximación asintótica con el texto, en el que se puede acercar más y más a él pero con la condición de que nunca llegaremos a encontrarnos del todo con él. Rozamos esa confusión entre vida y teatro, pero su identificación no es posible del todo. Existe en el trabajo del dramaturgo —y en este caso, del escritor en general... una singularidad, una división por cero que no se da en el director o en los oficios técnicos. Quizá en la puesta en escena los únicos que viven esa aproximación imposible sean los actores, que pese a cualquier codificación o metodología interpretativa bajo la que quieran acogerse, y que pese a cualquier trabajo de distancia que esgriman, experimentan esa persecución imposible que tiende hacia el personaje sin alcanzarlo.

Lo cierto es que en la obra de teatro el autor se encuentra consigo mismo y se encuentra como nada, como el que más sabe y menos comprende de esta. Quizá la ceguera del dramaturgo le lleva a hablar y hablar y nada concluir. Pero sin ninguna duda, y sin haber llegado a una solución única a este problema, comprobamos que en todas estas posibilidades su ceguera es necesaria¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, George (1992. Ed. original 1957). *El Erotismo*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets.

DUBATTI, Jorge (2003). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2009). “Otro concepto de dramaturgia”. *Agenda Cultural Alma Mater* (Medellín: Universidad de Antioquia) 158, septiembre. En <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2215> [20/06/2019].

LYOTARD, Jean-François (1996). “Anima minima”. En *Moralidades Posmodernas*, 161-170. Traducción de Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos.

_____ (2004). “La ceguera necesaria”. En *Los límites de la estética de la representación*. Adolfo Chaparro Amaya (ed.), 121-139. Transcripción y traducción por Consuelo Pabón. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

_____ (2006). “Anamnesis of the visible”. *Culture & Society Theory, Culture & Society* (New York: SAGE Publishing) 21.1, 107-119.

MAETERLINCK, Maurice (1961). “*Los ciegos*”. En *Teatro*, 175-203. Traducción de María Martínez Sierra. México D.F.: Aguilar.

PLATÓN (1986). “La República”. En *Diálogos IV*, 57-497. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.

_____ (1988). “Teeteto”. En *Diálogos V*, 173-317. Traducción de Álvaro Vallejo. Madrid: Gredos.

POSADA GONZÁLEZ, María Cecilia (2006). “La ceguera de los mortales. El filósofo entre la burla humana o la envidia divina”. *Estudios de Filosofía* (Medellín: Universidad de Antioquia) 34, 49-62.

¹ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d131591a3eeb0f12d8b4567> [10/09/2019].

Teatro y filosofía en Friedrich Nietzsche

Theater and Philosophy in Friedrich Nietzsche

Diego SÁNCHEZ MECA
 Universidad Nacional de Educación a Distancia
 dsanchez@fsof.uned.es

Resumen: El propósito de este artículo es mostrar la aportación de Nietzsche a la revolución en las prácticas del escenario que tiene lugar en el siglo XX, a la vez que su relevancia como crítico apasionado por el potencial de una forma de arte que él sentía que se interpretaba en su época de manera disminuida. A partir de su estudio del teatro griego en su obra *El nacimiento de la tragedia*, subraya la importancia que en la tragedia antigua tenía su puesta en escena, y que iba más allá del texto escrito por su autor. Ofrece por ello un análisis de idea de teatro como arte, al que le es consustancial realizarse en tres dimensiones: la del actor, la del poeta o escritor del texto y la del espectador. Nietzsche defiende la especificidad de estos tres roles para toda empresa teatral y el sentido filosófico que tiene el teatro como auténtica forma artística. Se concluye el artículo mostrando la aceptación del pensamiento teatral de Nietzsche en autores como August Strindberg, George Bernard Shaw o Eugene O'Neill, que buscaron nuevas formas y nuevos significados para su arte.

Palabras clave: Teatro. Nietzsche. Filosofía. Arte. Escenificación.

Abstract: The purpose of this article is to show the contribution of Nietzsche to the revolution in the practices of the scenario that takes place in the 20th century, as well as its relevance as a passionate critic for the potential of an art form that he felt

was interpreted in his time in a diminished way. From his study of Greek theater in his work *The Birth of Tragedy*, he underlines the importance that in the ancient tragedy had its staging, and that went beyond the text written by its author. It offers therefore an analysis of the idea of theater as art, which is consubstantial in three dimensions: the actor, the poet or writer of the text and the viewer. Nietzsche defends the specificity of these three roles for every theatrical enterprise and the philosophical sense that theater has as an authentic artistic form. The article concludes by showing the acceptance of Nietzsche's theatrical thought in authors such as August Strindberg, George Bernard Shaw or Eugene O'Neill, who sought new forms and new meanings for their art.

Key Words: Theater. Nietzsche. Philosophy. Art. Staging.

1. EL TEATRO, ¿UN DESAFÍO PARA LA FILOSOFÍA?

Como tal, el teatro representa, sin duda, un cierto desafío para la filosofía, sobre todo cuando se entiende la filosofía en su sentido más clásico, o sea, como una investigación racional acerca de la verdad. En una entrevista publicada en 1978 y titulada *La escena de la filosofía*, denunciaba Foucault el desinterés que, en general, la filosofía occidental había mostrado siempre por el teatro desde la condena que ya hiciera de él Platón¹. Sin embargo, la originalidad de Nietzsche consistió -dice Foucault- en convertir la relación entre filosofía y teatro en motivo de un reto central para el pensamiento filosófico contemporáneo, en la medida en que él considera que esta relación de la filosofía con el teatro implica y plantea de manera penetrante la pregunta misma por la posibilidad de la verdad.

El propósito de este artículo es señalar la productividad de esta afirmación y de qué forma Nietzsche descubrió y desarrolló semejante desafío. Prácticamente desde los orígenes del pensa-

¹ M. Foucault, "La scène de la philosophie"; entrevista con M. Watanabe (22 de abril de 1978), Sekai, julio de 1978., 312-332

miento, uno de los problemas filosóficos más importantes ha sido el de saber si lo que del mundo percibimos a través de los sentidos es verdadero o ilusorio; o sea, si estamos en el mundo de lo real o en el mundo de las meras apariencias engañosas. Se piensa que la función de la filosofía es justamente delimitar lo real y separarlo de lo ilusorio, o sea, distinguir la verdad de la mentira. Pero, en relación directa con esta cuestión, en el teatro tenemos la experiencia de un mundo en el que esta distinción no existe. No nos podemos preguntar si lo que vemos en un escenario es verdadero o engañoso, real o es ilusorio. Si nos hacemos esta pregunta, el teatro como tal desaparece porque la condición misma de su funcionamiento no es otra que la de aceptar de antemano, en él, la no-diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio. Lo cual nos confirma que, en la medida en que siempre ha habido, a lo largo de toda la historia, de un modo u otro, teatro, ello significa que ha habido entonces un lugar, un espacio en el que los hombres han podido ver las cosas sin plantearse la cuestión de si era verdadero o no lo que estaban presenciando.

Subraya Foucault que una de las originalidades de Nietzsche es pensar esto, o sea: cómo se ha constituido la puesta en escena y el teatro como arte. Tras lo cual llega a la conclusión de que, en último término, lo que la filosofía occidental representa por oposición al teatro como arte no viene a ser otra cosa que el propósito de construir, frente a él, otra especie de escena, en su caso una cierta escenografía de la verdad, un nuevo escenario en el que las cosas se representen y aparezcan de otra forma. ¿De qué forma? Pues mostrando el desarrollo y la operatividad de un ejercicio de la razón que funciona sobre la base de una oposición excluyente entre la verdad y el error. Para Nietzsche, lo que la filosofía ha significado y representado a lo largo de su historia ha sido justamente esto: un cierto teatro de lo verdadero y de lo falso, muy bien orquestado y de muchas formas representado, porque con esta oposición Occidente ha conseguido dominar científica y políticamente el mundo. Este “teatro de la filosofía” habría convertido, por consiguiente,

su escenario en un campo de batalla entre la verdad y el error, un enfrentamiento dramático ejemplar, con un amplísimo y variado despliegue de estrategias y de tácticas. La familiaridad de Nietzsche con las grandes figuras y genios de la dramaturgia de su época le permitió hacer ver los grandes enfrentamientos históricos entre estas dos formas de teatro que, hasta ahora, pasaban desapercibidas o eran desconocidas. Por un lado, el teatro como arte, en el que no cabe preguntarse por la distinción entre lo verdadero y lo ilusorio. Teatro, pues, como pura representación. Y, por otro, el teatro de la verdad, como exposición y despliegue de la razón con la que se consigue comprender el mundo y distinguir lo verdadero de lo aparente engañoso.

2. EL INTERÉS DE NIETZSCHE POR EL TEATRO

Pero, ¿de dónde le viene a Nietzsche esta valoración del teatro como perspectiva privilegiada para proponer todo un giro drástico en el modo en el que la filosofía se ha comprendido a sí misma desde Sócrates y Platón? Basta señalar algunos datos para poder hacernos una idea de la formación y preparación que Nietzsche tenía en las distintas dimensiones de la experiencia teatral. En primer lugar, él no solo fue un asiduo aficionado al teatro como espectador durante la mayor parte de su vida, sino que también trabajó ocasionalmente como crítico teatral, e incluso intentó escribir él mismo algunas obras de teatro. Entre ellas destaca un drama sobre Empédocles, del que nos quedan bocetos y apuntes, y que parece quererlo contraponer al que años atrás había escrito Hölderlin sobre este mismo filósofo².

Por otra parte, los primeros trabajos de Nietzsche se basan explícitamente en una larga y potente tradición de la teoría dramática y teatral alemana que había comenzado un siglo antes con Lessing,

² F. Nietzsche, *Obras Completas* (en adelante OC), vol. I, ed. Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos, 2016, 2.ª ed., 132. Para Nietzsche, “la muerte de Empédocles fue una muerte por orgullo divino, por menosprecio a los hombres, por la náusea de la tierra y por panteísmo. Toda la obra, su lectura, me ha conmovido siempre de manera especial. Una superioridad divina vive en ese Empédocles”.

y que incluía a figuras como Goethe, Friedrich Schiller o August Wilhelm von Schlegel entre los más ilustres. Algunos de estos autores no solo habían sido teóricos del drama, sino también ellos mismos dramaturgos, directores de teatro y críticos teatrales. Esto les permitía que su amplia experiencia en el campo de la producción y la realización teatral repercutiera de modo positivo en sus ideas teóricas. Nietzsche se apropió de algunos de los planteamientos de estos autores y los completó con sus propias experiencias como crítico y espectador. A lo cual hay que añadir su estrecha relación con Richard Wagner durante su juventud, que fue, en realidad, lo que de manera muy determinante influyó en sus primeros escritos e hizo que su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, fuese un estudio del teatro griego, en concreto un estudio sobre la tragedia, pero con continuos posicionamientos sobre el significado artístico de las formas teatrales y sobre la necesidad de una profunda renovación del teatro de su tiempo. De hecho, el texto original en alemán de *Die Geburt der Tragödie* está repleto de referencias a la terminología del escenario: no solo las palabras drama y teatro, sino *Dramatiker* (dramaturgo), *Schauspiel* (juego), *Schauspieler* (actor) o *Zuschauer* (audiencia), por tomar solo algunos de los términos más inequívocos, aparecen más de cien veces cada una a lo largo del libro. También *Así habló Zaratustra* ofrece claramente una estructura dramática en forma de tetralogía, y en el resto de sus obras son muchas las referencias a dramaturgos del pasado y del presente. En ellas aparecen, por ejemplo, abundantes referencias a dramaturgos históricos que marcan su propia prosa, como Goethe, Schiller o Shakespeare, pero también Corneille, Racine, Molière, Próspero Mérimée, o incluso Lope de Vega y Calderón. Lo mismo hay que decir sobre la presencia en sus escritos de importantes dramaturgos y críticos de teatro de su época, como Strindberg o Ibsen, sino otros menos importantes, como por ejemplo Henri Meilhac³, dramaturgo y libretista de obras de Offenbach, o Jules Lemaître, re-

³ OC, IV: 567 y 801. Henri Meilhac escribió libretos para óperas de Offenbach como *La belle Hélène*, *La Périchole* o *La grande-duchesse de Gérolstein*.

conocido crítico teatral del *Journal des débats*, de quienes comenta cosas interesantes en su obra *Ecce Homo*⁴. De igual modo sus *Cartas* revelan, no solo un gran conocimiento del teatro europeo contemporáneo a partir de lecturas de obras teatrales, de revistas y de referencias críticas, sino también el trato epistolar directo que mantuvo con muchos de ellos. Encontramos, por ejemplo, las interesantes descripciones de obras como *Los pilares de la sociedad*, de Ibsen⁵, o *El padre* de Strindberg, que le entusiasmó especialmente y a la que calificó de “obra maestra de la psicología dura”⁶. En definitiva, los textos de Nietzsche demuestran un compromiso con el teatro que está vivo e informado por la práctica escénica y la artesanía teatral. Todo lo cual confirma su deuda con la tradición teatral alemana del XVIII y principios del XIX, cuyas suposiciones y preocupaciones centrales él adaptará y reformulará en su obra.

3. UNA FILOSOFÍA DEL TEATRO

Nietzsche acusaba a parte del teatro burgués de su tiempo de haber sido banalizado y quedar reducido al mero campo de juego de pequeñas e insignificantes pasiones, esencialmente no trágicas⁷. Lo condena como simple paliativo para el aburrimiento y como entretenimiento barato que sirve para librarse de uno mismo durante unas horas. En resumen, un lugar de juego y diversión, y poco más. De ahí que su propósito sea intentar recuperar y recrear la maravilla

⁴ OC, IV: 801.

⁵ OC, IV: 815. Las apelaciones de Ibsen a la igualdad y a la libertad le parecían a Nietzsche meras expresiones de “ilusionismo moral”.

⁶ OC, IV: 570; F. Nietzsche, *Correspondencia* (en adelante CO), vol. VI, ed. L. de Santiago (Madrid: Trotta, 2015: 277); CO, VI: 286, CO, VI: 312, CO, VI: 345. Cf. las contribuciones de Per Dahl, Carl-Göran Ekerwald, Folke Schimanski, Kai Agthe, Alessandro Fambrini y Heinrich Detering en la obra colectiva *Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption*, A. Schirmer y R. Schmidt (eds.) (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 2000: 11-101).

⁷ Para Nietzsche, lo que motiva al burgués contemporáneo a ir al teatro es “la angustiada evasión del aburrimiento, la voluntad de, a toda costa, liberarse por algunas horas de sí mismos y de su lamentable condición” (OC, I: 442).

de la representación teatral correctamente representada, para lo que cree preciso comprender las condiciones en las que nos comportamos como seres encantados al encontrarnos con esta forma tan especial de arte⁸. Nietzsche ha aprendido una enseñanza muy clara de lo que es otra forma de práctica teatral que la que está entonces en uso. Una que imagina en el espacio de los teatros griegos y que se le impone como una alternativa más potente de arte escénico que debería recuperarse, como ya habían señalado Lessing y los neoclasicistas alemanes.

De ahí su entusiasmo primero por Wagner, que se atribuía por entonces esta recuperación de las esencias del teatro griego para el siglo XIX. Y su gran decepción después cuando consideró que Wagner había traicionado este primer propósito para convertirse en un mero empresario dedicado a agrandar a un público de filisteos de la cultura cada vez más amplio y, por tanto, a ganar dinero. A la luz de este desengaño deben entenderse las duras críticas sobre la práctica teatral de su tiempo que, en obras como *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche formuló al final de su vida⁹. Pero porque Nietzsche ya no tenía la esperanza de ser escuchado. Se sentía como un crítico teatral que creía saber cómo se podía hacer un teatro mucho mejor, pero que no lograba que quienes se dedicaban al teatro le prestaran atención. La gran retórica antiteatral de estos escritos tardíos debe ser contextualizada teniendo en cuenta que muy pronto, pocos años después de su muerte, una nueva generación de dramaturgos y realizadores teatrales le van a prestar atención y van a extraer importantes enseñanzas de sus propuestas, a lo que aludiré más adelante.

Una de las primeras enseñanzas de Nietzsche, que aparece especialmente desarrollada en su obra *El nacimiento de la tragedia*, se refiere a la necesidad de estudiar obras dramáticas, tanto antiguas como contemporáneas, para forzar un paso del drama burgués

⁸ OC, IV: 402.

⁹ Cf. D. Sánchez Meca, *El itinerario intelectual de Nietzsche* (Madrid: Tecnos, 2018: 252-260).

moderno al teatro como arte puro. Porque sabe que las raíces del drama burgués moderno deben analizarse desde su relación con sus precedentes clásicos. Lo dice explícitamente en una de las conferencias preparatorias a ese libro, titulada *El drama musical griego*. Lo que, ante todo, es preciso hacer es descubrir “la relación genealógica” del teatro burgués europeo con sus predecesores griegos¹⁰. De este estudio, Nietzsche extrae dos ideas importantes: una relativa a los componentes esenciales del teatro como forma artística, y otra en relación a su significado filosófico de fondo y a su valor cultural. En cuanto a la primera, está claro que las grandes tragedias griegas fueron diseñadas enteramente teniendo en cuenta su puesta en escena. O sea, fueron escritas para el escenario, para ser representadas en vivo ante un auditorio multitudinario con ocasión de grandes festivales. Por tanto, su auténtico significado es inseparable de su realización escénica. Es decir, no se puede captar el sentido de esta forma de arte si se atiende solo a sus elementos narrativos, o sea, si simplemente se lee el libreto, como hacen los filólogos clásicos.

Esta había sido la idea que también Wagner defendía cuando Nietzsche le conoció, o sea, una forma de teatro en la que un conjunto de artes individuales se unen en un todo inseparable para dar lugar a una nueva forma de arte. Es, por tanto, consustancial al teatro como arte la fusión en una unidad de lo textual y lo físico. Porque el teatro, dice Nietzsche, invoca a los sentidos, involucra a los cuerpos de sus espectadores y los traslada a nuevos estados afectivos, de modo que con toda esa implicación sensorial es capaz de intensificar los poderes de la vida en una experiencia totalizadora extraordinaria: “Goza de simpatía universal la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir ninguna elevación

¹⁰ “En nuestro teatro actual no sólo se pueden encontrar recuerdos y resonancias de las artes dramáticas de Grecia: no, las formas fundamentales de nuestro teatro están enraizadas en suelo helénico” (OC, I: 439). Nietzsche utiliza en esta página líneas más adelante el primer uso declarado de la genealogía como término metodológico y procedimiento de investigación.

del goce estético, al contrario, es una bárbara aberración del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala costumbre moderna de que ya no podemos gozar como seres humanos enteros: estamos, por así decirlo, deshechos en fragmentos por las artes absolutas y ahora gozamos también como fragmentos, sea como seres humanos convertidos en oídos, sea como seres humanos convertidos en ojos, etcétera. Comparemos con esto cómo el ingenioso Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total. “No es de extrañar, dice, que, dada esa afinidad electiva hondamente fundamentada, las artes individuales acaben fusionándose de nuevo en un todo inseparable, como una nueva forma de arte”... Es seguro que solo ante tal obra de arte hemos de aprender cómo se ha de gozar en cuanto seres humanos enteros”¹¹.

Porque del mismo modo que el teatro es un arte de las palabras, también lo es del tono y del sonido del lenguaje, de las apariencias figurativas y de las visiones representadas. Nietzsche lo resume diciendo que es el arte en el que todo lo oído está acompañado por algo visto, y todo lo comprendido está acompañado por algo experimentado. Esta reunión de distintas artes (escenografía, vestimenta, actuación, recitación, música y danza) propia de las tragedias griegas, se ha perdido en el tiempo y ha dejado solo el libreto, o sea, el esqueleto dramático para que los eruditos lo aprovechen. Lo que Nietzsche considera entonces es que las partes más desconocidas de la tragedia griega son, en realidad, las más importantes para comprender, no solo su antigua forma original, sino el sentido mismo de la forma teatral como arte.

Ofrece, entonces, un análisis pormenorizado de esta idea de teatro como arte, al que, según él, le es consustancial realizarse en tres dimensiones: la del actor, la del poeta o escritor del texto y la del espectador¹². Estos tres roles, en su sentido más amplio, siguen siendo centrales para toda empresa teatral y el punto de apoyo del teatro como auténtica forma artística. Y es la coordinación de es-

¹¹ OC, I: 441.

¹² Cf. OC, I: 442 y ss

tos tres roles la que es capaz de producir el potente encantamiento teatral al que Nietzsche se refiere una y otra vez. El actor es el que presta su cuerpo en su totalidad a su ejecución, en la cual el espectador puede desplegar la imaginación de su propia participación. Presta, por tanto, su ser a la empresa del dramaturgo-poeta. A su vez este poeta es quien equipa al actor para tal encarnación, moldeando con su texto no solo el carácter y la acción del actor, sino también, lo que es más importante, su apariencia, su gesto y el sonido de su voz. Es decir, toda su presencia en el escenario. Por último, el espectador es mucho más que el mero receptor pasivo del arte del actor y del poeta. En realidad es el participante central, la fuente de toda la representación teatral y de su significado último: “Aquí está la cuna del drama -dice Nietzsche-. Pues este no comienza con que alguien se enmascara y quiere provocar un engaño en otros: no, más bien, en que el ser humano está fuera de sí y se cree a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de «estar fuera de sí», en el estado de éxtasis, ya no es necesario sino dar un paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que entramos en otro ser, de manera que nos portamos como hechizados. De aquí proviene, en última instancia, la profunda extrañeza ante la visión del drama: el suelo pierde seguridad, se tambalea la creencia en la insolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que... el entusiasta dionisiaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes”¹³.

De ahí que Nietzsche critique el concepto de teatro predominante en su tiempo, que se había despojado en buena medida de su auténtico carácter de arte para colaborar con el gran teatro de la verdad desarrollado por la filosofía. Lo que importaba era que, también en el teatro, el espectador aprendiera a distinguir lo verdadero de lo falso o se conmoviese por el triunfo del bien sobre el mal. Ahí podía surtir el mismo efecto tanto cuando era simplemente leído que cuando era representado, haciendo de su puesta en

¹³ OC, I: 444.

escena algo no esencial. El teatro burgués se había contaminado, como ya el de Eurípides, de la influencia de ese deseo de verdad y de moralidad que la filosofía estaba promoviendo desde antiguo. Sin embargo, el teatro como auténtica forma artística ha de estar lejos de este propósito filosófico, ya que en lo que se basa es precisamente en mostrar de manera artísticamente potenciada un acontecimiento que, como sucede en la vida, no es a priori ni verdadero ni falso, ni bueno ni malo, sino algo que sucede en la superficie del tiempo como simple aparecer y representarse. Algo de lo que, una vez transcurrida su puesta en escena, no queda nada. El teatro, por tanto, como una profunda intuición, artísticamente potenciada, del sentido último de lo que sucede y de lo que somos, intuición que no es la de la filosofía sino que es combatida por ella.

Nietzsche puede concluir, pues, que el teatro antiguo era el que mostraba la verdadera sabiduría, adoptando la forma de un sutil equilibrio entre la superficie y la profundidad. Los griegos, dice Nietzsche en *La gaya ciencia* y lo repite también en *Nietzsche contra Wagner*, eran superficiales desde la profundidad: “¡Oh, esos griegos! ¡Ellos sí que sabían vivir! ¡Para lo cual hace falta mantenerse con firmeza en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia! Esos griegos eran superficiales — por profundidad”.¹⁴ En efecto, su genio consistió en haber sido capaces de mostrar en la superficie de una puesta en escena artística, fugaz y ligera, la profundidad de la insustancialidad de nuestro ser y de todo lo que nos pasa.

En cualquier caso, lo que de Nietzsche van a aprender los nuevos dramaturgos del siglo XX va a ser esta inversión en la comprensión de la práctica teatral. Ningún género dramático puede entenderse adecuadamente al margen de las condiciones de su puesta en escena. Por tanto, no se puede articular ninguna teoría dramática que no lo sea también de las condiciones de su puesta en escena.

¹⁴ OC, IV: 922. Cf. también OC, III: 721.

Esto es así porque el significado en el teatro, no puede extraerse solo de las palabras de la obra, sino de la contemplación intensa y la experiencia de su puesta en escena.

4. BREVE NOTA SOBRE EL INFLUJO DE NIETZSCHE EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Hoy ya se conoce bien la recepción que Nietzsche tuvo entre algunos dramaturgos importantes del siglo XX, que se dejaron influir, en mayor o menor medida, por sus ideas sobre el teatro. Se puede documentar que esa aceptación del pensamiento teatral de Nietzsche fue bastante más extensa, rica y elaborada de lo que en principio pareció haber sido. Sus singulares puntos de vista representaron un revulsivo poderoso, no solo para las distintas formas de hacer filosofía en su tiempo, cosa que ya nadie pone en duda, sino también para las prácticas teatrales de autores como August Strindberg, George Bernard Shaw o Eugene O'Neill que por aquellos años buscaban nuevas formas y nuevos significados para su arte. La evolución de Strindberg, por ejemplo, del naturalismo al expresionismo, o la de Shaw que reclamaba un drama de ideas ibsenistas, o el movimiento de O'Neill lejos de la experimentación expresionista para dirigirse más hacia un realismo poético: los tres encuentran en Nietzsche interesantes ideas para una redefinición del teatro y la experimentación dramática. Y esto hasta el punto de que algunos de los principios generales de lo que podríamos llamar el drama contemporáneo comienzan a formularse y a tomar forma en y a través de los esfuerzos teatrales y de los experimentos dramáticos de estos autores.

Strindberg, por ejemplo, que fue uno de los primeros en leer a Nietzsche cuando este aún era poco conocido, cambia casi por completo su concepción del escenario como resultado de esas lecturas. Lo pone muy bien de relieve su tensa y devastadora obra *La señorita Julia*. Sabemos que esta obra fue concebida cuando Strindberg leyó *El caso Wagner*, de Nietzsche. Y que muchos de sus argumentos, incluso algunas de sus notas a pie

de página, fueron usados después por Strindberg en sus ensayos para defender la necesidad de nuevos rumbos artísticos para el drama¹⁵. En cuanto a George Bernard Shaw se convirtió en uno de los principales popularizadores de los escritos de Nietzsche en Inglaterra. Algunas de las posiciones intelectuales e ideológicas del filósofo fueron claramente dramatizadas por Shaw en su obra *La comandante Bárbara*. Y en aquellos años en los que Nietzsche era aún muy poco conocido en Inglaterra, Shaw eligió pasajes de *El nacimiento de la tragedia* para componer una *Antología* cuya publicación alcanzó una amplia difusión¹⁶. Por su parte, Eugene O'Neill fue el autor que llevó a Nietzsche a Broadway. Es conocida la anécdota de este autor quien, en su primera entrevista con su biógrafo, le regaló un ejemplar de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche para hacerle ver que estaba profundamente en deuda con este libro. Casi todos los ensayos publicados por O'Neill sobre el teatro hacen referencia directa o indirectamente a él, y recapitulan alguna versión de sus ideas. Probablemente su obra *El largo viaje hacia la noche*¹⁷ es la que mejor muestra lo que O'Neill recibe de Nietzsche, por-

¹⁵ Cf. August Strindberg, "Letter to Friedrich Nietzsche," December 4, 1888, en *Strindberg's Letters*, vol. 1 (1862–1892) ed. Michael Robinson (London: Athlone, 1992: 294–95); "Letter to Edvard Brandes" October 4 (1888), en *Strindberg on Drama and Theatre: A Sourcebook*, ed. Egil Törnqvist and Birgitta Steene (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007: 74–75); *Selected Essays*, ed. Michael Robinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); *August Strindbergs dramer*, ed. Carl Reinhold Smedmark, 3 vols. (Stockholm: Bonniers, 1962–1964).

¹⁶ George Bernard Shaw, "Major Barbara", en *George Bernard Shaw's Plays*, ed. Sandie Byrne (New York: Norton, 2002); "Our Book-Shelf: 'Friedrich Nietzsche: The Dionysian Spirit of the Age'" en *Bernard Shaw's Book Reviews*, ed. Brian Tyson, vol. 2 (University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1991: 226–229); "To Audiences at Major Barbara", en *Shaw on Theatre*, ed. E. J. West (New York: Hill and Wang, 1958); *Collected Letters 1898–1910*, ed. Dan H. Laurence (New York: Dodd, 1972).

¹⁷ Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* (New Haven: Yale University Press, 1989); *Comments on the Drama and the Theater: A Source Book*, ed. Ulrich Halfmann (Tübingen: Günter Narr, 1987); Travis Bogard and Jackson R. Bryer (eds.), *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988).

que incluso frases de la obra de Nietzsche pueden escucharse en boca de algunos de sus personajes¹⁸

Por tanto, *La señorita Julie*, *La comandante Bárbara*, *El largo viaje hacia la noche*, o sea, obras representativas del escenario del siglo XX, se escribieron a la luz, en referencia o incluso inspirándose directamente en las ideas de Nietzsche sobre el teatro. Por supuesto que este impacto de Nietzsche fue mucho más amplio de lo que estos tres autores representan. Ibsen, por ejemplo, conoció a Nietzsche, aunque no es seguro si directamente o a través de las conferencias de Brandes¹⁹. William Butler Yeats fue otro importante autor influido por Nietzsche, tanto en su poesía como en su drama, después de leerlo por primera vez en 1903²⁰. Y otros con casuísticas muy variadas, como es el caso de Luigi Pirandello, que leyó a Nietzsche a la vez que simpatizaba con el fascismo de Mussolini, y que trasladó a sus obras el condicionamiento y la distorsión que este cruce produjo en su arte²¹. El filósofo que todos estos artistas descubrieron les pareció activamente comprometido con la necesidad de una reforma a fondo del teatro. Se podría decir, que el drama en el siglo XX, además de dar a la audiencia la oportunidad

¹⁸ Cf. Egil Törnqvist, *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre* (Jefferson N.C.: McFarland, 2004).

¹⁹ Cf. Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2008: 196–197); Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1996: 64); Evert Sprinchorn, "Ibsen and the Immoralists", *Comparative Literature Studies* 9, 1 (March 1972), 58–79; Thomas F. Van Laan, "Ibsen and Nietzsche", *Scandinavian Studies* 78, 3 (Fall 2006), 255–302.

²⁰ Cf. Michael McAteer, *Yeats and European Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Patrick Bridgwater, *Nietzsche in Anglosaxony* (Leicester, U.K.: Leicester University Press, 1972, cap. "That Strong Enchanter", 67–90).

²¹ William Murray, *Pirandello's One-Act Plays* (New York: Samuel French, 1970); Bruno Romano, *Nietzsche e Pirandello: il nichilismo mistifica gli atti nei fatti* (Turín: Giappichelli, 2008); Michael Rössner, "Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk- Charaktere", en *Pirandello- Studien: Akten des 1. Paderborner Pirandello-Symposiums*, ed. Johannes Thomas (Paderborn: Schöningh, 1984: 9–25).

de participar ella misma en un modo particular de investigación social, da un giro hacia un replanteamiento amplio del acontecimiento teatral, que implica importantes modificaciones, no solo en la estructura del drama, sino también en todo lo referente a su puesta en escena. De manera más específica, el desarrollo del drama contemporáneo está marcado, al menos en parte, por la eliminación de la división entre lo textual y lo teatral. O sea, la nueva obra no solo es un vehículo narrativo, sino también una herramienta para diseñar el espacio teatral mismo, de modo que lo que se comunica en ella solo puede tener lugar en el momento y en el espacio de su *performance*²². Una de las cosas, por tanto, que tuvieron en común estos artistas que experimentaron con formas de teatro muy distintas en el siglo XX, fueron algunas ideas innovadoras de procedencia nietzscheana. Lo cual permite concluir que lo que descubrieron en Nietzsche fue a un pensador ilusionado con una revolución en las prácticas del escenario, pero a la vez a un crítico apasionado por el potencial de una forma de arte que él sentía que se interpretaba en su época de manera disminuída²³.

La idea en escena: Platón, San Agustín y Spinoza por Denis Guénoun

The idea on stage: Plato, Saint Augustine and Spinoza by Denis Guénoun

María J. ORTEGA MÁÑEZ
mjortegamanez@gmail.com

Resumen: Cuando la filosofía sube al escenario, ¿cómo lo hace? La representación del filósofo es una forma usual, dramáticamente eficaz, aunque no la única en que el pensamiento puede mostrarse teatralmente. Denis Guénoun ha ahondado en esta relación en la práctica y en la teoría. Algunos de sus últimos montajes basados en textos de Platón, San Agustín y Spinoza permiten observar diversas declinaciones. Nuestro análisis pretende responder a las siguientes cuestiones: ¿puede la filosofía en teatro eximirse de personajes? ¿Qué posibilidades tiene la idea filosófica de presentación teatral? ¿Por qué el escenario es un lugar de ideas?

Palabras clave: Denis Guénoun. Teatro. Filosofía. Platón. San Agustín. Spinoza.

Abstract: When philosophy takes the stage, how does it do it? The most usual way in which thought is shown in theater is through the representation of the philosopher. Although dramatically effective, this is not the only way. Denis Guénoun has delved into this relationship practically and theoretically. Some of his last stagings based on texts by Plato, Saint Augustine and Spinoza allow to observe various possibilities. Our analysis aims to answer the following questions: can philosophy on stage exempt itself from cha-

²² Cf. Austin Quigley, *The Modern Stage and Other Worlds* (London: Methuen, 1985); David Krasner, *A History of Modern Drama* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011); Ric Knowles, Joanne Tompkins, W. B. Worthen (eds.), *Modern Drama: Defining the Field* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

²³ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d635a3eeb0b3118b4568> [10/09/2019].

racters? What possibilities does the philosophical idea of theatrical presentation have? Why is the stage a place for ideas?

Key Words: Denis Guénoum. Theater. Philosophy. Plato. Saint Augustine. Spinoza.

¿Eres auténtico?, ¿o sólo un comediante? ¿Un representante?, ¿o la cosa misma representada? - En última instancia no eres más que un comediante simulado...

F. NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, §38 (2001: 40).

1. TEATRO Y FILOSOFÍA: UNA RELACIÓN

La relación – conjuntiva, entre dos nombres – que la fórmula *teatro y filosofía* instaaura puede entenderse de varios modos. De hecho, puede conformar en ella misma un campo de estudio. Al pensar dicha relación desde la filosofía, y para evitar el riesgo de considerar *a priori* sus elementos como esencias, *teatro y filosofía* pueden entenderse como prácticas, actividades a las que filósofos, por un lado, y poetas y hombres de teatro, por el otro, se han dedicado, dando como resultado de este trasiego ciertas obras que podemos estudiar concretamente. Tal planteamiento, desde una perspectiva histórica, presenta dos modalidades principales de interacción. Una de ellas es la querrela, el enfrentamiento abierto entre autores de teatro y filósofos, cuando, *grosso modo*, los primeros han ridiculizado en sus textos a los segundos y, viceversa, los segundos han atacado los fundamentos del teatro¹. El otro tipo de interacción constatado entre teatro y filosofía sería la asociación o síntesis, de la que pueden desentrañarse varios subtipos y ejemplos:

¹ Nuestra tesis doctoral exploraba y examinaba esta primera modalidad en el contexto de sus orígenes: el griego clásico. Cf. *Mimèsis en jeu. Une analyse de la relation entre théâtre et philosophie*, defendida en La Sorbona, diciembre de 2013.

1) Filósofos que han escrito obras de teatro; como Marcel, Sartre, Camus o Badiou, al norte de los Pirineos y al sur de ellos, Unamuno o Mayorga.

2) Filósofos que han pensado sobre el teatro para describirlo o prescribir sus mejores formas de producción, confiriéndole por tanto una función estética positiva. Ejemplo eminente, por su trascendencia, es la *Poética* de Aristóteles; también podemos contar la *Estética* de Hegel o la *Idea del teatro* de Ortega.

3) Dramaturgos que ponen en escena ideas filosóficas, por lo general de corte metafísico, como las contenidas en los títulos y obras calderonianas *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo*, cuya influencia en la filosofía posterior –piénsese en Schopenhauer o en Zambrano²– es significativa de estas contaminaciones. En esta ocasión nos decantaremos por la conciliación como tipo de relación, en una forma que no ha sido todavía, que sepamos, suficientemente considerada en su especificidad, tal vez en razón de su novedad.

4) La puesta en escena de textos filosóficos.

Las escuetas indicaciones temáticas del presente Seminario indican algo filosófico, o de la filosofía, en el teatro más contemporáneo: biografía de filósofos y temas filosóficos en textos dramáticos y espectáculos teatrales. Tales indicaciones apuntan hacia un rasgo particularmente visible actualmente en España, por decirlo a la manera orteguiana, un “tema de nuestro tiempo”, que en un trabajo reciente analizamos como síntoma de cierta dinámica social³: la factual incursión, tímida pero firme, sugestiva en todo caso, de la filosofía en los escenarios españoles. El punto de partida de aquella reflexión eran dos montajes estrenados en 2018, producidos por el Centro Dramático Nacional: *Voltaire/Rousseau. La disputa*, de Jean François Prévant, dirigida e interpretada por Josep Maria Flotats; y *La tumba de María Zambrano (pieza poética en un sueño)*, escrita por Nieves Rodríguez y dirigida por Jana Pacheco. Ambas producciones pueden enmarcarse en la primera línea de análisis señalada, al tener como

² Ver Ortega Máñez (en prensa a).

³ Ver Ortega Máñez (en prensa b).

personajes principales – por tanto, como base dramática en sentido clásico⁴– a filósofos existido realmente; si bien la especificación *biográfica* acentúa la faceta vital y personal.

No obstante, lo que nos proponemos aquí es abordar la relación entre teatro y filosofía desde una perspectiva diversa; a saber, estudiar las posibilidades de escenificación del pensamiento filosófico mismo – y no ya de un tema, abordable desde múltiples disciplinas, o una persona. Concretamente: ¿puede la filosofía en teatro eximirse de personajes? ¿Qué posibilidades tiene la idea filosófica de presentación teatral, además de su encarnación en el cuerpo del filósofo? Lo cual nos remitirá a una cuestión filosófica relevante, creemos, en estos tiempos de interdisciplinariedad pregonada pero hiperespecialización de facto: ¿es posible que el teatro piense y, viceversa, la filosofía teatralice? ¿O se trata en tales casos de una *representación*, en el sentido que Nietzsche expresa en el aforismo puesto en exergo: representación o simulacro de filosofía en el escenario, ficción o simulacro de teatro en el texto filosófico, o en la gesticulación del filósofo?

Para indagar en ello desde el teatro tomaremos como soporte de estudio algunos trabajos de una de las figuras que más y más profundamente han ahondado en la relación entre teatro y filosofía: el francés Denis Guénoun. Así lo presentábamos en nuestra nota introductoria a *¿El teatro es necesario?*

Teatro y filosofía son, dicho sucintamente, el anagrama de Denis Guénoun. Su trayectoria puede leerse, en efecto, como un desdoblamiento constante de la *relación*, vivida y pensada, entre ambos. Como hombre de teatro durante aproximadamente veinte años, ha desempeñado funciones de actor, director y músico en la compañía *L'Attroupement* y posteriormente en *Le Grand Nuage de Magellan*, ambas cofundadas por él mismo. Ha sido igualmente director del Centro Dramático Nacional de Reims y presidente del Sindicato Nacional de Directores de Empresas Artísticas y Culturales de Francia. Ha impartido Historia y Teoría del teatro en la Uni-

⁴ Figura estudiada críticamente por Robert Abirached (1994).

versidad de la Sorbona (Paris IV) de 2000 a 2013, y desde entonces hasta la fecha, es profesor emérito de dicha universidad. Si bien la dedicación al teatro y a la filosofía jalonan su biografía marcando momentos diferenciados, nunca simultáneos —como él mismo ha precisado en alguna ocasión—, sus escritos muestran, paralelamente, más de una convergencia. Es autor, entre otros, de obras dramáticas: *Le Printemps* (Actes Sud, 1985), *La Levée* (Ed. du CDN Reims, 1989), *Le Pas* (L'Aube, 1992), *Lettre au directeur du théâtre* (Cahiers de l'Egaré, 1996), *Scène* (Comp'act 2000), *Tout ce que je dis* (Cahiers de l'Egaré 2008), *Mai, juin, juillet* (Les Solitaires Intempetifs, 2012); de ensayos sobre el teatro, entre los cuales *L'Exhibition des mots* (L'Aube, 1992), *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (1997), *Actions et Acteurs* (Belin, 2005), *Avez-vous lu Reza?* (Albin Michel, 2005) y de obras de filosofía de tema histórico o político: *Hypothèses sur l'Europe* (Circé 2000), *Après la révolution* (Belin 2003), *Livraison et délivrance* (Belin 2009), que viene a ser un compendio de sus principales focos de interés, tal y como sintetiza el subtítulo: *teatro, política, filosofía*. [...] En él queda, por tanto, sustanciada la conjunción constantemente cuestionada entre filosofía y teatro, que de manera general se advierte en toda su producción y concretamente en las más de sus obras (Guénoun, 2015: 12-13).

2. TRES MONTAJES

A continuación nos referiremos a tres de sus montajes teatrales recientes, con mayor detenimiento en los dos últimos, a través de los cuales quedará trazada una progresión en cierta forma –suya– de poner la filosofía en escena.

2.1. LA NUIT DES BUVEURS

El primero de ellos, *La Nuit des buveurs* (Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, 2008), consistía en una adaptación del *Banquete* de Platón. Texto capital en la tradición filosófica occidental cuyas primeras dramatizaciones tuvieron lugar ya en la

Antigüedad –Cicerón– sin dejar de intrigar a grandes creadores teatrales contemporáneos como Anatoli Vasiliev⁵. La fortuna teatral de Platón, y sobre todo de su Sócrates⁶, nos sitúan ante una evidencia: la estructura dramática intrínseca al texto –diálogo– facilita el trasvase del estudio *académico* –en sentido original– para el cual se compuso a las tablas. La trascendencia de su personaje principal⁷ hizo el resto. Se objetará que los discursos y argumentos sobre la naturaleza de Eros no parecen conformar a primera vista un texto dramático al uso. Pero se trata de un *diálogo* (aunque narrado –rasgo que Guénoun mantenía y subrayaba en su propuesta–), con *personajes* (en algunos casos bien caracterizados: Sócrates, Agatón, Aristófanes, Alcibíades) en situación (el banquete que celebra la victoria dramática de Agatón) con *relaciones* entre ellos (amorosas, de discipulado, rivalidad, poéticas, etc.) En suma, todos los ingredientes constitutivos del drama, si no moderno, según Peter Szondi (2006: 13-18), están en el texto de Platón. Georg Kaiser, por cierto, recalcó: “es difícil encontrar dramas más violentos que el *Banquete* y el *Fedón*” (Cit. Ivernel, 2005: 48-49. Traducción nuestra).

2.2. QU'EST-CE QUE LE TEMPS ? LE LIVRE XI DES CONFESSIONS D'AUGUSTIN

Caso distinto son *Las Confesiones*. Se ha dicho que en ellas Agustín de Hipona inventa el género de la autobiografía. El texto, de una prosa intensa, contiene en efecto recuerdos conmovedores sobre su infancia, su madre, su conversión. No obstante, estos aspectos no constituyen la materia del espectáculo de Guénoun. Según él mismo explica: “en el libro XI –un clásico del pensamiento filosófico–, Agustín formula una pregunta a la vez sencilla y verti-

⁵ *Diálogos* (1988), *La República* (1992).

⁶ Para un cómputo de las numerosas representaciones teatrales de Sócrates ver Puchner (2010: 199-209).

⁷ Cuyo resurgir en teatro en determinadas coyunturas históricas interpretamos en un artículo ya mencionado (Ortega Máñez, en prensa b). Recordemos los Sócrates españoles de Marsillach (1972) y el recientemente interpretado por Pou, *Sócrates: juicio y muerte de un ciudadano* (2015), con dirección de Mario Gas.

ginosa: ¿qué es el tiempo? Y añade un enunciado pasado a la posteridad: ‘Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé’ (XI, 14, 17, p. 478). Estas páginas, a la vez claras y profundas, nos han parecido un material sorprendente para una experiencia teatral⁸, cuyo resultado será *Qu'est-ce que le temps ? Le livre XI des Confessions d'Augustin* (2010)⁹. “Se trata de acompañar a este inmenso pensador en su reflexión y, al mismo tiempo, de dar cuerpo a la reflexión misma”, comenta el director. Ahora bien, ¿cómo?

Antes de analizar el trabajo teatral de Guénoun, vayamos un momento al texto de san Agustín para examinar su forma. Ciertamente, como su título indica, este pertenece al género –*literario*, según Zambrano– de la *confesión*¹⁰. Es decir, se trata de una declaración o relato dirigido a Dios, de ahí su enunciación en segunda persona. Sin embargo, pese a que ningún signo gráfico lo indica, si leemos con atención advertiremos que al texto subyace una estructura dialógica: la abundancia de preguntas, su carácter interrogatorio esencial, derivado del ardiente deseo del sujeto de la confesión por saber, además de constituir la particular fuerza del texto, convierten estas *Confesiones* en un diálogo implícito en el que san Agustín detenta las dos voces interlocutoras, como si Dios contestara a sus preguntas a través de él mismo. Por ejemplo:

Todas estas cosas te alaban, ¡oh Creador de todo! Pero ¿cómo las hiciste? ¿Cómo hiciste, ¡oh Dios!, el cielo y la tierra? Ciertamente que no hiciste el cielo y la tierra en el cielo y la tierra, ni en el aire, ni en las

⁸ Ver ficha de este espectáculo en el blog de Denis Guénoun: <http://denisguenoun.org/> [03/005/2019].

⁹ Dirección: Denis Guénoun. Interpretado por: Stanislas Roquette. Creado en junio de 2010 para las Jornadas de Branques por invitación de Christian Schiaretti, con el apoyo de France-Culture. Producción Artépo, coproducción del Centro Dramático de Rouen (Théâtre des Deux Rives). Gira internacional.

¹⁰ “La confesión, en este sentido, sería un género de crisis que no se hace necesaria cuando la vida y la verdad han estado acordadas. Mas en cuanto surge la distancia, la menor divergencia, se hace preciso nuevamente. Y por eso San Agustín inauguró el género con tanto esplendor” (Zambrano, 1995: 24).

aguas; porque también estas cosas pertenecen al cielo y la tierra. [...] Tú dijiste, y las cosas fueron hechas y con tu palabra las hiciste. [...] Pero ¿cómo lo dijiste? ¿Fue acaso de aquel modo como se hizo aquella voz de la nube que dijo: Este es mi hijo amado? Porque aquella voz se hizo y pasó, comenzó y terminó. XI, 5-6. (Agustín, 1979: 470).

Hallamos, además, una tercera voz que introduce alguna objeción, por lo general impía, al razonamiento a la vez monologado y dialógico. Suele venir introducida con un: “quienes dicen...”.

La dramaturgia del espectáculo consistía pura y llanamente en el texto mismo de san Agustín¹¹. De ahí que haya podido calificarse, con acierto, de *dramaturgia del pensamiento*. Sustentándose en la peculiar forma de este texto de las *Confesiones* –autobiográfico pero dirigido a un interlocutor situado a la vez fuera y dentro de sí mismo–, un único actor en escena, Stanislas Roquette, buscaba dar a cada enunciado una presencia escénica, y de este modo, cuerpo, espacio y vida a este pensamiento sobre la naturaleza del tiempo.

Desde la entrada en escena –corriendo desde un lateral, cayendo bruscamente al tablado– Roquette confería una energía notable a la reflexión del Doctor de la Gracia mediante los únicos instrumentos de su cuerpo y voz, acompañado momentáneamente por la música de Schubert. El espectador seguía atónito durante una hora el cuestionamiento angustiada, ardiente, fulgurante de san Agustín, al que el actor, en sentido estricto, da vida. El cómo lo lograba atañe a su arte. Nuestra percepción apuntaría a un trabajo esmerado de dicción, ritmo, modulación de los gestos y de la voz, encaminado, como señala Guénoun, “a dar a oír y ver los enunciados y el encadenamiento de ideas a través de una especie de camino físico”. La empresa adquiriría todo su cariz teatral al pasar de lo cómico a la intensidad dramática, y al enfatizar uno de los conceptos insignia, teórico y práctico, del autor: *l’adresse* (Guénoun, 2005: 79-90), la dirección de la palabra y de la actuación, en este caso al público. Agustín se dirige a Dios, Stanislas mira e interpela al público. De

¹¹ En la traducción francesa de Frédéric Boyer titulada *Les Aveux* (P.O.L., 2007).

hecho, el espectáculo comportaba al final un intercambio con los espectadores, los cuales participaban sus interrogaciones e impresiones a actor y director, sentados en el escenario frente a ellos.

El montaje conseguía, por un lado, encontrar una expresión concreta, física, a proposiciones abstractas, incluso, por momentos, inefables. De este modo, por otro lado, abolía distancias entre el texto y nosotros. Como reto teatral, no es poca cosa. Sin embargo, hay que admitir que el dispositivo empleado sigue teniendo algo del teatro de la representación y su figura señera: el personaje¹². En cierto modo, asumiendo su palabra, Roquette interpretaba a san Agustín, lo encarnaba. Si en nuestra imaginación ahora, al leer sus textos, ya no vemos al obispo barbudo de las portadas de sus libros, sino a un joven en camisa blanca, de mirada inquisitiva, que bulle en razones y pesa conceptos con todo su cuerpo de un lado a otro del escenario, es gracias a esta *interpretación*, a esta imagen del personaje.

2.3. *AUX CORPS PROCHAINS (SUR UNE PENSÉE DE SPINOZA)*

Último paso. *Aux corps prochains (Sur une pensée de Spinoza)*, de 2014¹³, se concibe como una exploración teatral de *un pensamiento* de Spinoza –tal y como reza el subtítulo del espectáculo. El pensamiento en cuestión, famoso, se enuncia así: “nadie sabe todo lo que puede un cuerpo” (*Ética*, III, 2, escolio). El título formula un brindis, que podríamos traducir como: “A los cuerpos prójimos”. Guénoun ha definido este trabajo como una suerte de “mediación escénica”. Dado su punto de partida, el espectáculo se

¹² Para calibrar el análisis y la crítica implícita a la representación y sus figuras pueden leerse los capítulos II y III de *¿El teatro es necesario?* (Guénoun, 2015: 47-99).

¹³ Una producción Artépo, coproducido por el Théâtre National de Chaillot, Théâtre National Populaire (TNP, Villeurbanne), Maison des Arts de Thonon-Evian, La Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc. Según una idea de Denis Guénoun y Stanislas Roquette. Escrita y puesta en escena por Denis Guénoun. Actores: Alvie Bitemo, Marc Depond, Marie-Cécile Ouakil, Stanislas Roquette, Marc Veh. Coreografía: Chrystel Calvet.

desarrolla, durante la mayor parte de su duración, sin texto hablado, exceptuando una breve secuencia al principio, y una parte más larga (de un cuarto de hora aproximadamente) al final. El primero de estos momentos lo conforma un texto de Nietzsche, proferido en alemán por el actor Stanislas Roquette, mientras que su traducción francesa aparece en subtítulos en lo alto de una pantalla. Se trata de una tarjeta postal enviada a Franz Overbeck desde Sils-Maria (30 de julio de 1881) en la que Nietzsche da cuenta entusiasmado de su descubrimiento de Spinoza –a quien considera su “predecesor”–, de los puntos de su doctrina en los que se reconoce, y de lo que siente a partir de este “encuentro” como una “soledad compartida”.

Tras este prólogo, el espectáculo se divide en cinco partes¹⁴, correspondientes a cinco acciones anunciadas por cartones filmados, en directo:

1. Levantarse.
2. Lavarse.
3. Huir.
4. Celebrar.
5. Declarar.

Las cuatro primeras no comportan palabra alguna, tan solo música¹⁵. Solo la quinta parte está compuesta por un poema, de la pluma de Guénoun, “La déclaration”, que declaman los actores¹⁶. Estos son un número de cinco, de sexo, edad y color diferentes. Una cámara en escena les filma y una pantalla al fondo reproduce en directo detalles, primeros planos de la escena que el espectador está presenciando. *Contemplamos*, así, desde varios puntos de vista, *potencialidades* de

¹⁴ Como de cinco partes consta la *Ética* de Spinoza. ¿Coincidencia?

¹⁵ Las grabaciones emitidas, por orden, son: Josephine Baker (*C'est lui*), Albert Ayler (*Mothers*), Philip Glass (*Concerto pour violon*, mouvement 1, Adele Anthony, Takuo Yuasa), Schumann (*Abschied*, dans les *Scènes de la forêt*, Sviatoslav Richter), et J.-S. Bach (*Aria variata alla maniera italiana*, Glenn Gould).

¹⁶ Puede leerse aquí: <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/Aux-corps-prochains-Textes-v5.pdf> [03/05/2019].

los cuerpos, no en proezas acrobáticas, sino en acciones cotidianas y situaciones extremas. Se manifiesta tanto lo bello y milagroso de lo cotidiano –la purificación del bautismo y la vitalidad del juego en el acto de lavarse– como la dignidad y heroicidad implacable en lo extremo –levantarse a duras penas mientras silba la metralla en una trinchera. El cuerpo surge, se expone, tiembla, exulta, interactúa, se pliega, baila, ¿piensa? Dice Guénoun que sí¹⁷. En todo caso, se nos invita a pensar a quienes miramos, a través del teatro, lo intuido por Spinoza como superando la capacidad de nuestro espíritu:

A nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. [...] Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo. [...] De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia —que les trae sin cuidado— acerca de la verdadera causa de esa acción. (Spinoza, 1980: 127).

3. CONSIDERACIONES FINALES

Puntos de partida y fundamentos filosóficos diversos, recursos teatrales y espectáculos diferentes. A la vista de estos montajes de Guénoun podemos extraer la siguiente clave común: los actores en escena, con o sin texto, actúan un proceso de interrogación. El espectador participa del mismo, no ya por *identificación* con un personaje/actor –Guénoun recusaría el término de todas todas–, sino a través de una especie de absorción dialéctica y energética en el cuestionamiento que se sostiene en escena. Como espectadores, entramos en el pensamiento que se entreteje como en el enredo de una comedia –no por

¹⁷ Contestando a una pregunta nuestra tras la conferencia de clausura del Congreso Internacional *Une pensée du corps et de la vie dans les cultures du monde ibérique (fin XIX s.-première moitié XXe s.)*, Paris, Universidad de la Sorbona, 27 de mayo de 2016.

identificación con un personaje, sino mediante la puesta en situación. La eficacia y potencia teatral de estos montajes consiste, a nuestro juicio, en activar la capacidad emocional –cómica, dramática, estética– de un contenido eminente y tradicionalmente intelectual, de revelar la intensidad vital que hay en un acto de pensamiento. La empresa –de inspiración brechtiana, nos atrevemos a pensar– cuyo intento renovado vemos en Guénoun, podría sintetizarse, como dice Nietzsche de Spinoza en la carta a Overbeck que constituye el prólogo de *Aux corps prochains*: “hacer del conocimiento el afecto más potente”.

Volvamos para terminar a nuestra cuestión inicial sobre el devenir teatral de la idea. En una conferencia titulada *Qu’est-ce que l’acte de création*, Gilles Deleuze plantea a un auditorio de cineastas: “¿qué hacéis, en verdad, vosotros, los que hacéis cine? ¿Qué hago yo, realmente, cuando hago o espero hacer filosofía?”. Y un segundo más tarde: “¿qué es tener una idea en cine?”. Parece que reformula la pregunta, pero en realidad, a nuestro entender, en este intersticio se cuela una tesis: hacer cine –o música, ciencia, teatro– es tener una idea. Podía haber dicho *crear*. Pero dice “tener una idea”; es decir, nombra un tipo de creación usualmente filosófica. Y continúa:

Tener una idea es un acontecimiento que no ocurre sino muy raramente. Es una especie de fiesta, nada corriente. Y por otra parte, no se tiene una idea en general. Una idea está ya abocada a un ámbito. Las ideas son potencialidades, pero potencialidades ya adscritas a determinado modo de expresión. [...] Tener una idea en cine no es lo mismo que tener una idea en otra cosa. Y sin embargo, hay ideas en cine que podrían también valer en otras disciplinas, que podrían ser excelentes ideas de novela. Pero no tendrían para nada la misma forma (allure). [...] ¿Qué hace que un cineasta quiera en verdad adaptar, por ejemplo, una novela? Si quiere adaptar una novela, me parece evidente que es porque hay ideas en cine que tienen resonancia con lo que la novela presenta como ideas de novela. Y ahí se crean, a menudo, grandes encuentros (Deleuze, 1987. Traducción nuestra).

Pudiera pensarse en un encuentro de estas características, al considerar el del teatro y la filosofía. Sin embargo, con el permiso de Deleuze, lo que se juega entre ambas nos parece de una natu-

raleza distinta, esencial. No es una fortuita preferencia del teatro, agotado su repertorio, por textos *diferentes*. Ni un experimento de la audaz filosofía consistente en mostrarse en nuevos lugares. Este encuentro se produce, como Deleuze dice del advenimiento de una idea (de película, de concepto), *por una necesidad*. El mismo Guénoun (2015), quien se detuvo a pensar la necesidad del teatro, afirma en otro lugar: “una idea no es una idea sino cuando se presenta” (1996: 8). Lo que significa que una idea es plenamente real –o ella misma– cuando se sitúa en el punto medio exacto entre teatro y filosofía. Teatro y filosofía son, pues, dos extremos de un mismo campo magnético que los hace inseparables –de ahí, su nacimiento cercano y su secular historia. Para comprender profundamente la estructura de este vínculo hay que remontarse, como lo hace Alain Badiou (2008), a su origen común: el culto. Teatro y filosofía nacen dentro del elemento religioso y solo se constituyen completamente como tales en la medida en que se emancipan de él. Este gesto se traduce en una visión profana del destino que tanto uno como la otra manifiestan. La vida humana se presenta en los relatos que tanto la filosofía como el teatro vehiculan mediante una palabra inmanente, expuesta y compartida, que vale por ella misma y no como garantía de un sujeto trascendente de enunciación. De este sentido conjunto, el teatro muestra la *figura*, mientras que la filosofía elabora el *concepto*. Esta última pretende ser un acceso directo a la verdad, en una forma que se exige de figuras mediadoras, declarando: “toda figuración es en realidad una desfiguración”. Por su parte, el teatro proclama la indisolubilidad de la idea de su presentación a través de los espacios, cuerpos y voces, diciendo: “sin figura, la idea parece”. En definitiva, la tensión entre teatro y filosofía es la tensión entre la figura y lo infigurable. Así lo piensa Badiou, que es filósofo. Un autor de teatro como Georg Kaiser viene a expresar lo mismo del siguiente modo: “la idea tiene el instinto irreprimible de representarse, ya que lo que no es visible no existe. [...] Escribir un drama es pensar una idea hasta el final” (1972: 574. Traducción nuestra)¹⁸.

¹⁸ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d728a3eeb0e4128b4567> [10/09/2019].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.

AGUSTÍN, San (1979). *Obras* (bilingüe). II. *Las confesiones*. Ed. de Ángel C. Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

BADIOU, A. (2008). *Théâtre et philosophie*. Conferencia dada en la Maison française de la Universidad de New York, 7 de noviembre. Consultable en: http://cultureandcommunication.org/badiou/Badiou--_Theatre%20et%20philosophie_.mp3 [24/05/2019].

DELEUZE, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conferencia dada en la Fundación Femis, París, 17 de mayo. Consultable en: <https://www.webdeleuze.com/textes/134> [24/05/2019].

ESPINOZA, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. Barcelona: Orbis.

GUÉNOUN, D. (1996). *Lettre au directeur du théâtre*. Le Revest-les Eaux: Les Cahiers de l'Égaré.

_____ (2005). *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris: Belin.

_____ (2015). *¿El teatro es necesario?* Trad. María Ortega Máñez. Madrid: Antígona.

_____ (e.l.). *Théâtre, philosophie, littératures*. <http://denisguenoun.org/> [24/05/2019].

IVERNEL, Ph. (2005). "Platon, Kaiser, Brecht. Entre dialogue philosophique, dramatique et épique". En *Dialoguer: un nouveau partage des voix*, vol I, "Dialogismes", Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette (eds.), 46-55. Louvain-la Neuve: Études théâtrales.

KAISER, G. (1972). *Werke*. Ed. de W. Huder. Frankfurt/Berlin/Wien: Propyläen Ullstein.

NIETZSCHE, F. (2001). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

ORTEGA MÁÑEZ, María J. (en prensa a). "Calderón en la filosofía española del siglo XX: María Zambrano y Juan David García Bacca". En *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales. XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*. Kassel: Reichenberger.

_____ (En prensa b). "El teatro y (¿su doble?) la filosofía. Apuntes sobre su relación actual". En *Nuevos circuitos teatrales del siglo XXI*. Madrid: Antígona.

PUCHNER, M. (2010). *The Drama of Ideas*. New York: Oxford University Press.

SZONDI, P. (2006). *Théorie du drame moderne*. Belval: Circé.

ZAMBRANO, M. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.

La filosofía de Baltasar Gracián en la adaptación teatral de *El Criticón* de la compañía Teatro del Temple

The philosophy of Baltasar Gracián in the theatre adaptation of *The Criticón* of the Teatro del Temple company

Jesús Ángel ARCEGA MORALES

Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías¹
chesusarcega@gmail.com

Resumen: La adaptación teatral de *El Criticón* por parte de la compañía Teatro del Temple acerca a los escenarios la caótica sociedad en la que vivimos, fiel reflejo de la vivida en el siglo XVII y que Baltasar Gracián, de manera alegórica, plasmó en su última obra. El objetivo de este artículo es desentrañar las ideas filosóficas del aragonés vistas a través del prisma de dicha adaptación.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo. Con motivo de su nombramiento como Catedrático emérito se han editado varios volúmenes en su honor: G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2018, vol I, 1234 págs.); G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, vol. II, 864 págs.) y G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo* (Madrid: Visor Libros, 2019, vol. III, 904 págs.); así como *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 29 (2019), se dedicó en homenaje a José Romera Castillo. Las investigaciones del SELITEN@T pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T> [05/04/2019].

Palabras clave: Baltasar Gracián. *El Criticón*. Teatro del Temple. Filosofía. Teatro del siglo XXI.

Abstract: The theatrical adaptation of *El Criticón* by the Teatro del Temple company brings the chaotic society in which we live on the stages, a faithful reflection of the situation which lived in the 17th century and which Baltasar Gracián, in an allegorical way, captured in his last work. The objective of this article is to unravel the philosophical ideas of the Aragonese seen through the prism of that adaptation.

Key Words: Baltasar Gracián. *El Criticón*. Teatro del Temple. Philosophy. Theater of the 21st Century.

Siempre se termina así, con la muerte. Pero primero ha habido una vida, escondida bajo el bla bla bla. Todo está sedimentado bajo la charlatanería y el rumor; el silencio y el sentimiento; la emoción y el miedo; los exiguos e inconstantes destellos de belleza; y luego la decadencia, la desgracia y el hombre miserable. Todo sepultado bajo la cubierta de la vergüenza de estar en el mundo, bla bla bla bla. Más allá, está el más allá. Yo no me ocupo del más allá. Por tanto, que esta novela dé comienzo. En el fondo, es sólo un truco. Sí. Es sólo un truco

.JEP GAMBARDILLA en la escena final de *La Grande Bellezza* de PAOLO SORRENTINO

1. INTRODUCCIÓN

La adaptación teatral del Teatro del Temple de la obra Baltasar Gracián, *El Criticón*², por el Teatro del Temple³, se estrenó en el Teatro Prin-

² José Luis Estebán, Alfonso Plou y Carlos Martín a través de María López Insausti tuvieron a bien proporcionarme el texto íntegro de la obra de manera desinteresada, que permanece todavía sin publicar, en un archivo Word denominado *El Criticón 5.0 Máster final def.*, lo cual quiero agradecer públicamente.

³ La ficha artística completa es la siguiente: Dirección Carlos Martín, escrito

cipal de Zaragoza el 1 de febrero de 2018. La versión fue escrita por José Luis Esteban, la dramaturgia de la obra fue de Alfonso Plou, el propio José Luis Esteban y Carlos Martín, que a su vez dirigió la obra, mientras que María López Insausti fue la directora de producción.

La compañía aragonesa Teatro del Temple cumple en 2019 su vigésimo quinto aniversario y no se ha acomodado en el éxito que consiguen con cada trabajo, sino que arriesgan en cada nueva obra, atreviéndose con el teatro biográfico, histórico, llevando a las tablas auténticos clásicos o realizando adaptaciones teatrales de novelas “casi imposibles” de adaptarlas, buscando nuevas técnicas. Cuarenta y dos son los montajes realizados por la compañía a lo largo de su historia, entre los que destacan: *Rey Sancho* (1994), *Goya* (1996), *Buñuel, Lorca y Dalí* (2000), *Picasso adora la Maar* (2001), *Yo no soy un Andy Warhol* (2006), *Lucas de Bohemia* (2007), *El público* (2009), *Transición* (2012), *El cascanueces* (2013) o *La vida es sueño* (2016).

La obra que nos ocupa, la adaptación teatral de *El Criticón* del jesuita aragonés Baltasar Gracián, es un claro ejemplo de la apuesta de la compañía de siempre arriesgar en cada producción. Es evidente la dificultad de llevar a los escenarios una obra de tres volúmenes y más de mil páginas, en la que ya el género al que pertenece ha generado controversia. Vaíllo (2001: 103-116) recopila las etiquetas que atribuyen los críticos a la obra, desde epopeya menipea a novela moral, novela filosófica, novela alegórica que sigue las pautas de novela bizantina, obra satírica o novela de peregrinación barroca y llega a la conclusión de que ese hibridismo demuestra concebir a *El Criticón* como una novela intergenérica.

por José Luis Esteban. Basada en la novela de Baltasar Gracián. Dramaturgia Alfonso Plou, José Luis Esteban y Carlos Martín, coordinación técnica Alfonso Plou, producción María López Insausti, composición musical Gonzalo Alonso, escenografía Tomás Ruata, iluminación Tatoño Perales, cuadros Dino Valls, arreglos, coreográficos Elia Lozano, vestuario Ana Sanagustín, peluquería Virginia Maza, fotografía Marcos Cebrián, equipo de producción Pilar Mayor y Alba Moliner. Reparto: José Luis Esteban como Critilo, Alfonso Palomares como Andrenio, Félix Martín como Salastano, Minerva Arbués como Virtelia, Francisco Fraguas como Egenio, Encarni Corrales como Volusia, Charles Bad como Argos y Gonzalo Alonso como Quirón.

La adaptación teatral de la obra, además o quizás por eso mismo, es también una mezcla de subgéneros teatrales: comedia, sátira, tragedia, musical y escenas metateatrales, bebiendo además de fuentes cinematográficas como *La gran belleza* de Paolo Sorrentino o *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.

Baltasar Gracián (Belmonte de Gracián, Calatayud, Zaragoza 1601-Tarazona, Zaragoza 1658) es uno de los máximos exponentes del Barroco hispánico, sin embargo, como señala Ayala (2001: 316), la filosofía que el inició no cuajó, malogrando lo que podría haber sido el comienzo de la tradición filosófica española. Calificado como filósofo moral, sus ideas se centran en relacionar la vida humana con el bien-felicidad y nuestra capacidad de hacer cosas libremente y hacernos a nosotros mismos. El fondo filosófico de Gracián es aristotélico-tomista, dando importancia a la virtud de la prudencia. El acierto no consiste en el éxito, sino en que la acción esté bien hecha desde el punto de vista del bien moral de la persona, nos enseñará Gracián. La filosofía graciana no fue entendida por su orden religiosa, la Compañía de Jesús, algo que como es sabido le trajo muchos problemas, llegando a tener que firmar con el nombre de su hermano Lorenzo y siendo desterrado a Graus y viviendo sus últimos días en Tarazona, como tuvo oportunidad de analizar en un anterior trabajo (Arcega, 2012: 67). Pese a ello, su fe auténtica y gran espiritualidad es indiscutible como demuestra en su obra *Comulgatorio*, según señala Guy (1989: 167). Ayala (2001: 330) lo califica como filósofo empirista, puesto que el belmontino nos enseñará que lo que es la vida lo vamos sabiendo con el vivir, con la experiencia. El Hombre saca sus conocimientos de la Naturaleza, pero la naturaleza humana es más difícil de conocer, porque el Hombre es libre y esconde su intención.

El Criticón es una radiografía de la Europa del siglo XVII. Gracián ha sido calificado injustamente como pesimista, cuando lo que es, sin duda alguna, es realista, y sobre todo, utiliza lo que en Aragón llamamos el *humor somarda*, calificativo que no aparece en el DRAE, pero que muy bien conocemos los aragoneses y que Andrés Ortiz-Oses define de la siguiente manera:

Así que el somarda aragonés es un tipo que va a su aire, que ma porque está algo quemado o socarrado por esta vida tragicómica y se abre al otro escépticamente. El escepticismo aragonés es nuestra mejor aptitud, pero puede ser nuestra peor actitud: la mejor aptitud cuando es inteligente y la peor actitud cuando es cerril. El escepticismo inteligente considera la vida como tragi-comedia a asumir y remediar, mientras que el escepticismo indigente considera la vida como una degradación o conspiración imparable, lo cual nos ha llevado a cierto fatalismo paralizante del que sólo se sale por reacción aniquiladora (un peligroso nihilismo prototípico de nuestros lares). El escepticismo aragonés tiene en Baltasar Gracián su arquetipo real [...]. (Ortiz-Osés, 2007: 285).

Ese es el punto de partida de la filosofía de Baltasar Gracián, como lo fue de Goya, Buñuel, Tomeo, Labordeta y tantos otros aragoneses anónimos y conocidos. Y ese *somardismo* es la columna vertebral de la adaptación teatral de *El Criticón*, como no podría ser de otra manera.

2. LAS IDEAS FILOSÓFICAS DE GRACIÁN PRESENTES EN LA ADAPTACIÓN TEATRAL DE *EL CRITICÓN*

Partiendo de que la obra gracianesca, como explicaría la gran especialista del jesuita Aurora Egido, hay que descubrirla, nada es lo que parece, lo cual dificulta su comprensión:

Repasar el gran teatro de El Criticón, leerlo, equivale a ver el mundo y la vida del hombre tal y como Gracián los concibiera, en su afán por abarcar el espacio y el tiempo del universo, siempre y cuando el lector sepa descifrar lo que hay debajo de las palabras, pues estas, esconden siempre desde el ropaje alegórico, un determinado sentido (Egido, 1986: 65).

De ello, se han ofrecido diversas valoraciones literarias y filosóficas, algunas contrapuestas, como de manera brillantísima desentrañó Cantarino (2001: 149-160), artículo que sir-

ve de guía para conocer el pensamiento filosófico de Baltasar Gracián, especialmente en el siglo XX. A eso hay que añadir que las ideas filosóficas del belmontino las vemos en el teatro a través del prisma de la adaptación de la compañía Teatro del Temple, por lo que intentaremos desentrañar la maraña filosófica que inundan las palabras de los diversos protagonistas de la obra teatral.

2.1. EL ETERNO RETORNO. LA CRISIS DE LA SOCIEDAD EN EL XVII Y EN EL XXI

La obra teatral está dividida en siete escenas. La primera, que lleva por título *Los aburridos*, nos sitúa en una embajada. Sobre el escenario, en el que predomina una luz violácea, aparece una gran mesa. En las paredes cinco grandes ventanales: uno central y dos a cada lado. El primero de la izquierda permanece abierto, desde allí Quirón, autómatas músico, interpreta música en directo. Flanqueando el ventanal central dos grandes cuadros de dos bellas, pero enigmáticas, mujeres⁴. Dos grandes banderas presiden la escena, la española y la de la Unión Europea, y a su lado dos pequeños atriles permiten apoyar en una de ellas, una gran copa de cristal que contiene un montón de bolas de plástico, y en la otra, un gran libro.

Encontramos en la escenografía el primer guiño dirigido al espectador, con la presencia de esas dos banderas, que extrapolan la crítica social dirigida en el siglo XVII por parte Gracián a la sociedad moderna del siglo XXI. Todos los males que ensombrecían el mundo hace cuatrocientos años se reiteran en la actualidad.

No hay diálogo en la escena, solo gestos que demuestran cotidianeidad y aburrimiento.

⁴ El autor de los cuadros es el zaragozano Dino Valls. El cuadro de la izquierda se titula *Foveolae* (2017), el de la derecha *Aurum* (2014). Su pintura se centra en la psique humana.

2.2. LA JAULA DE TODOS. UN *ESCAPE ROOM* QUE ES NUESTRO MUNDO

La segunda escena lleva por título *La jaula de todos*⁵. La jaula de todos hace referencia al mundo en el que habitamos, donde, como decía Horacio, todos creemos que los demás son los locos y los tontos y todos habitamos en la misma cárcel sin poder escapar. En esta jaula de todos, que representa la embajada, habitan el británico Argos⁶, Ministro de la fe; Egenio⁷, banquero perpetuo de nacionalidad francesa; el español Salastano⁸, embajador vitalicio; la alemana Virtelia⁹, Doctora en circes; la italiana Volusia¹⁰, estrella de sí misma; Quirón¹¹, autómatas músico y Lastanito, muñeco, que conforman la “aparente sociedad europea perfecta”. La página web de la compañía (<https://teatrodeltemple.com/project/el-criticon/> [07/05/2019]. indica unas biografías ficticias de los personajes protagonistas. Los habitantes de la embajada se alejan un poco de los personajes ideados por Baltasar Gracián en *El Criticón*, adaptándolos a la necesidad de la obra teatral. Argos, cuyo nombre se lo debe a Argos Panoptes, gigante de cien ojos, que ejercía de sirviente a Hera, mujer de Zeus, simboliza la religión, la nueva fe. Presume de su capacidad de ver más allá de esa embajada, “jaula de todos”. Egenio, etimológicamente procede de “egenus” y significa “necesitado, menesteroso”, es un prestamista con métodos tortuosos e implacables. El nombre de Salastano es un anagrama del buen amigo de Baltasar Gracián, el oscense Juan de Lastanosa, erudito, coleccionista y mecenas que convirtió su casa en un auténtico museo, de tal manera, que es famosa la frase *Quien no ha visto la casa de Lastanosa, no ha visto cosa*. En la adaptación

⁵ Título de la crisis XIII del segundo volumen de *El Criticón*.

⁶ El personaje de Argos aparece en la Crisis I y II de la Segunda parte de la obra de Gracián.

⁷ El personaje de Egenio se presenta en la Crisis XII y XIII de la Primera parte de *El Criticón*.

⁸ Salastano aparece en la Crisis II y III de la Segunda parte.

⁹ Virtelia surge en la Crisis X de la Segunda parte de *El Criticón*.

¹⁰ Volusia aparece en la Crisis XI de la primera parte.

¹¹ Quirón es un centauro que introduce a Andrenio y Critilo en el mundo de las fieras en la Crisis VI de la Primera parte.

teatral, Salastano se instala en una isla del Mediterráneo, instaurando la Embajada del Mundo Realmente Libre, poblada de autómatas y otros artificios, acogiendo a refugiados: embajada de la que nadie sale. En el jardín de Lastanosa había un vergel laberíntico, por ello Gracián lo nombra como “cárcel del secreto”. Virtelia personifica a la virtud y Volusia toma su nombre de Volupia, diosa de los placeres sensuales, que tenía su templo en Roma. Quirón y Lastanito son dos autómatas creados por Salastano. Seres sin vida, sin alma (la cual vomitan el resto de residentes en la embajada posteriormente), que no se quejan y actúan bajo el mandato del poder establecido. Todos estos personajes aparecen en diferentes partes de la obra de Gracián, pero aparecen interactuando en la adaptación teatral, representando un abanico de la podredumbre de la sociedad barroca y actual.

La embajada toma fuerte influencia de la película *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, como así reconoce José Luis Esteban, pues en ambos casos, los protagonistas se encuentran presos en un espacio en el que físicamente no están privados de su libertad y sin embargo no pueden salir. La embajada se convierte en una especie de *escape room* en el que entran Andrenio y Critilo y que para salir de ella deben superar una serie de enigmas, desvelar la verdad que se esconde detrás de la mentira. La embajada es una alegoría del mundo, de la sociedad que nos engulle y no permite escapar de sus engranajes, en ocasiones sucios y decadentes. Asimismo, también reconoce el autor que se inspira en el film de Sorrentino, *La gran belleza*, puesto que la monotonía de la embajada les hace vivir en una fiesta continua, pese a los múltiples problemas que los personajes tienen.

En esta escena 1 se trata el tema de la tenencia de los ojos, de los oídos, la importancia de la conversación, la felicidad y Dios.

Gracián en *El Criticón* nos da una lección de anatomía moral. La sociedad para Gracián es un cuerpo humano que puede enfermar, pero puede ser curado, a diferencia de Hobbes que la veía más como un autómatas, como un engranaje. Por ello, los inquilinos de la embajada comienzan una porfía sobre la tenencia en el Hombre

de dos ojos, que pocos son ante el peligro que le acecha constantemente. Y más vale como el gigante Argos dormir con alguno abierto para estar siempre alerta:

VIRTELIA.- Ya que solo tenemos dos ojos, mejor sería repartirlos y que uno estuviera delante para ver lo que viene y el otro detrás para lo que queda.

SALASTANO.- Dos ojos bien empleados son suficientes: miran derechamente lo que viene de cara y de reojo lo que a traición (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 1).

Sin embargo, al igual que los ojos tienen párpados para no ver lo que no se quiere ver, convendría tener la posibilidad de cerrar los oídos para no escuchar algunas cosas.

Por otro lado, la conversación conduce al sentido común y por tanto al bien colectivo, por eso los habitantes de la embajada son incapaces de conversar sin discutir.

VIRTELIA.- Estaría bien que si los ojos tienen los párpados para negarse a ver lo que no quieren, también tuviesen los oídos otra contrapuerta para no oír la mitad de lo que se dice.

ARGOS.- Es que [...] el oír ha de ser el doble que el hablar. [...]

VOLUSIA.- No sé para que hablamos tanto, si no tenemos nada nuevo que contarnos (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 1).

En lo que respecta a la felicidad, que es en realidad el fin último que buscan Critilo y Andrenio, pues ambos van en busca de Felisinda, anagrama de Felicidad y a la que nunca encontrarán, Gracián sigue la idea tomista de la imposibilidad de encontrarla ya que se debe localizar no solo ante sí mismo, sino también ante los demás, por este motivo dicha búsqueda se tornará hacia la inmortalidad.

Por otro lado, durante la obra, al mencionar a Dios o a su contrario, Satanás, los inquilinos de la embajada se incomodan:

ARGOS.- Así funciona la maquinaria sorprendente que diseñó el divino creador dentro de nosotros.

VIRTELIA.- ¿Por qué has tenido que nombrarlo?

EGENIO.- ¿Es que sabes algo de él? (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 1).

E incluso el propio mobiliario de la embajada se resiente:

ANDRENIO.- ¿Le has hecho algo malo a un niño?

CRITILLO.- Antes que eso hubiera dejado que el mismo Satanás vertiera plomo derretido dentro de mi boca.

Fragor. Temblor de cristales y lámparas. Todos beben y murmuran para sí palabras que nadie entiende (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 5).

Esta postura acerca Gracián a Schopenhauer, Dios ha huido o está escondido, el Hombre debe aprender a vivir en el desengaño. El filósofo alemán fue el primero que tradujo a la lengua germana *El Criticón*, a la que consideraba una obra maestra e hizo lo propio con *Oráculo manual y arte de prudencia*.

2.3. NOSOTROS LOS NÁUFRAGOS

En la tercera escena, llamada *Los naufragos*, aparecen Andrenio (*andros*, hombre) y Critilo (crítico), joven uno, ya mayor el otro. El uno criado entre fieras, que representa la Naturaleza, el otro criado entre hombres representando al Mundo. Pero, lo más probable es que como dice Ayala (2004: 150) los dos sean el mismo personaje, pero desdoblado. La Naturaleza es el mundo alejado del Hombre, mientras que Mundo es lo creado por el Hombre. Como dice Escribano (2018: 590) «el par Naturaleza-Mundo representaría una interpretación barroca del aristotélico *physis-techné*». Andrenio siente sorpresa y admiración por la Naturaleza en la isla, pero debe ser encauzado por el arte del entendimiento que le proporciona Critilo. La Naturaleza se identifica con Dios y este no tiene relación con el Mundo, por ello el mal está presente en el Mundo y por este motivo el Hombre mundano se deforma y se convierte en monstruo alejándose del Hombre creado por Dios en la Naturaleza. Eso es lo que son como ve-

remos los habitantes de la embajada, auténticos monstruos. El hombre graciano, acudiendo de nuevo a Escribano «se encuentra escindido en su experiencia autoconsciente, se conoce como otro de sí mismo (Andrenio en su autoconsciencia), pero al mismo tiempo como ese otro del otro (Andrenio en el conocimiento de sí a través de Critilo)» por ello está clara la unión Andrenio-Critilo, como problema existencial acercándole de esta manera a Nietzsche o Kierkegaard y alejándole de la dicotomía cuerpo y alma de la tradición escolástica y neoplatónica.

De la relación de Gracián con Nietzsche se ha hablado muchas veces, sin embargo, no creo que el aragonés tenga relación con el nihilismo, puesto que como he explicado anteriormente representa la realidad barroca y un somardismo aragonés. Gracián pone en valor la conversación, la relación con el otro como método para llegar al conocimiento. Gracián ve el declive de la sociedad, pero cree en su cura y salvación.

Como decíamos Andrenio es criado en la Naturaleza, entre lobos en una cueva.

ANDRENIO.- Yo ni sé bien quién soy ni quién me ha dado ser, ni para qué me lo dio. La primera vez que me reconocí a mí mismo estaba dentro de una cueva. Una loba, que yo pensaba era mi madre me daba el alimento. (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 3.)

Es clara la alusión a la cueva de Platón, pues un terremoto, le permite a Andrenio ver el mundo real y no el de las sombras. La realidad del Barroco no se ofrece de frente sino en perspectiva. Asimismo, es evidente la relación con la locución latina *Homo homini lupus est*, creada por el comediógrafo Plauto y popularizada por el filósofo del siglo XVII Thomas Hobbes, puesto que en esta ocasión el lobo lo cría y es el propio Hombre el que actúa como un lobo.

2.4. EN BUSCA DE LA FELICIDAD (FELISINDA)

La escena 3, denominada *La misión*, comienza con el coqueteo de Volusia con Andrenio:

SALASTANO.- Veo que Andrenio no aparta los ojos de Volusia. Os aviso que esa mujer es un compendio de debilidades.

CRITILLO.- Es en la primavera de la niñez y en el verano de la juventud cuando con más facilidad caemos en ellas. Y ellos son jóvenes.

SALASTANO.- ¿Volusia joven? Supongo que lo parece.

CRITILLO.- A los que estamos más cerca del invierno que del otoño casi todo el mundo nos parece demasiado joven (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 3).

Ayala (1987: 122-123) recopila el ideario graciano que construyera Jansen sobre las edades del Hombre: la infancia es la primavera, la juventud es el verano, ambas son la preparación para llegar a ser persona. Los rasgos presentes son el heroísmo, la sabiduría (conversación), la cortesía, el conocimiento, el juicio, el ingenio o agudeza, la ganadería y el gusto. La madurez es el otoño. Es la llegada del Hombre al Mundo y para ello necesita una acomodación defensiva. Y por último, la vejez es el invierno, en la que el Hombre reflexiona para sí mismo.

Andrenio y Critilo buscan a Felisinda, que simboliza la Felicidad, que, como ya hemos mencionado antes, es inalcanzable.

Los residentes se preparan para cenar extendiendo sobre la mesa la bandera de Europa como mantel, simbolizando seguramente el maná que, previsiblemente, proporciona el mercado común. Y a la vez, extienden una pancarta: la embajada se rige por una máxima *El bien deleitable, útil y honesto*, pero Critilo enseguida la encuentra errónea y la corrige *El bien honesto, útil y deleitable*. El bien elegido por una voluntad ha sido clásicamente dividido en deleitable, útil y honesto. El bien honesto es el bien moral propiamente dicho; honesto es definido por el DRAE con cuatro acepciones: “Decente o decoroso. Recatado, pudoroso. Razonable, justo. Probo, recto, honrado”. El bien útil, tiene algún otro fin. El bien deleitable, es aquel que divierte, por lo que también tiene otra finalidad última, el placer. Sin embargo, el bien honesto, es bueno en sí mismo, sin buscar otro fin. Por ello, Critilo nos hace ver que

la conducta humana, para ser moralmente buena, debe subordinar el bien útil y el deleitable al bien honesto. Es aquí donde aparece la prudencia que se asemeja a la *phrónesis* aristotélica y la *prudenza* de Maquiavelo como vuelve a señalar Escribano (2018: 607), aunque no la ve como una sumisión como Aristóteles, sino como un bien a la colectividad.

2.5. MUNDO: TEATRO DE TRAGEDIAS

La escena 4 se denomina *El secreto de Critilo* y la escena 5 *El hijo de Felisinda*. La apertura de un gran ventanal en el escenario permite la aparición de un teatrillo, donde los habitantes de la embajada muestran a Andrenio la historia que esconde Critilo. Su juventud no ha sido perfecta y esa verdad es mostrada a Andrenio. El raciocinio no ha sido siempre perfecto a causa del desorden que han causado las pasiones. El mundo es un teatro de tragedias, dice Critilo. No es el mejor de los mundos posibles, sino un mundo grotesco. Critilo deja embarazada a Felisinda y los padres la alejan de Critilo. Ella dará a luz un niño en una isla que será cuidado por bestias. Es el propio Andrenio.

En ese teatro de tragedias la sociedad humana se halla en una situación invertida, a pesar de que las apariencias apuntan hacia lo contrario:

ANDRENIO.- (A Critilo) ¿Es posible que siempre has de ir al revés de mí? (El Criticón. Adaptación teatral. Escena 4).

2.6. EL JUICIO FINAL. EN BUSCA DE LA INMORTALIDAD

El juicio que se realiza a Critilo se asemeja al juicio final tras la muerte, con la presencia de ese libro de oro que es el libro de la vida. Como señalaba anteriormente, la Naturaleza se identifica con Dios y este no tiene relación con el Mundo, por ello el mal está presente en el Mundo y por este motivo el Hombre mundano se deforma y se convierte en monstruo alejándose del Hombre creado por Dios en la Naturaleza. Los residentes de la embajada se

convierten en los monstruos que son, en hombres y mujeres amorfos e imperfectos. Hasta los cuadros de Dino Valls, presentes en la escenografía, se convierten en auténticas vidrieras, que permiten transparentar tras las siluetas de esas bellas mujeres sus calaveras.

El gran Hombre es aquel que por méritos propios se salva de la rueda del tiempo que todo lo deshace en el desconcierto de la banalidad cotidiana y esa rutina es el gran problema de las sociedades modernas de nuestro Mundo.

Andrenio y Critilo salen de ese laberinto, de esa *escape room*, encaminándose a la isla de la inmortalidad. Señala Egido (2014: 323):

Gracián sigue el rastreo de los libros sapienciales como el Calila, donde el sabio Berzebuey descubre que la búsqueda de la hierba que resucita a los muertos es infructuosa, pues es una imagen del saber encubierto, pero comprueba, a cambio, que es posible conseguir la inmortalidad del sabio. Por otro lado, la búsqueda de la sabiduría y de la verdad a través del laberinto tuvo también su lugar en obras como la de Heinrich Kunrath, Amphiteatrum aeternae sapientiae (Hannau, 1609), quien la dispuso como una fortaleza laberíntica vigilada por Hermes Trimegisto a la que únicamente se podía llegar tras un proceso de espiritualización.

Gracián, no teme a la muerte, tiene miedo a desaparecer de la memoria de los otros, la Compañía de Jesús quiso castigarle con el olvido. No lo consiguió.

La obra de teatro termina con un final abierto al igual que lo hace la novela de Gracián con esa página en blanco que también señalaba Egido (2014: 348):

ANDRENIO.- ¿Hacia dónde vamos?

CRITILLO.- Hacia una isla.

ANDRENIO.- ¿Otra vez con las fieras?

CRITILLO.- No. Ésta es distinta.

ANDRENIO.- ¿Cómo se llama?

CRITILLO.- Isla de la Inmortalidad.

ANDRENIO.- ¿Está muy lejos?

CRITILLO.- Depende de lo que tardemos.

ANDRENIO.- *¿Ya empiezas otra vez con tus acertijos?*

CRITILO.- *No es un acertijo. Es una metáfora.*

ANDRENIO.- *¿Qué es una metáfora?*

CRITILO.- *La vida entera, hijo, la vida entera. Se van de nuestra vista.*

Así pues, la compañía aragonesa Teatro del Temple sintetiza algunas de las ideas de Baltasar Gracián en una fabulosa adaptación con una brillante transmutación del mal de la sociedad barroca a la nuestra. Desde una perspectiva pesimista, sí, pero fundamentalmente con un *somardismo* inteligente, que intenta dar solución al problema¹².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Santos (1980). *El Criticón*. Madrid: Cátedra.

ARCEGA MORALES, Jesús Ángel (2012). *Ruta turística por la Tarazona misteriosa*. Tarazona: Comarca de Tarazona y Moncayo.

AYALA, Jorge M. (1987). *Gracián: vida, estilo y reflexión*. Madrid: Editorial Cincel.

____ (2001). *Pensadores aragoneses. Historia de las ideas filosóficas en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

____ (2014). “Prudencia y mundo en Baltasar Gracián”. En *Barroco y modernidad*, Miguel Grande y Ricardo Pinilla (coords.), 103-139. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

CANTARINO, Elena (2001). “El Gracián pensador (siglo XX)”. En *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coords.), 149-160. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

EGIDO, Aurora (1986). “El arte de la Memoria y *El Criticón*”. En *Gracián y su época*, 25-66. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

____ (2014). *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián. Discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

ESCRIBANO, Miguel (2019). “Baltasar Gracián y los límites de la modernidad filosófica. Una lectura actual de *El Criticón*”. *Revista Hipogrifo* (Pamplona: Universidad de Navarra) 6.2, 581-620.

GUY, Alain (1989). “Tradición y modernidad en *El Criticón* de Gracián”. *Cuadernos salmantinos de filosofía* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca) 16, 167-175.

ORTIZ-OSÉS, Andrés (2007). *Amor y humor. Claves para vivir la vida (A la sombra de Pedro Saputo)*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses.

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis y LAPLANA, José Enrique (2016). *El Criticón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

VAÍLLO, Carlos (2001). “*El Criticón*”. En *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coords.), 103-116. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

<https://teatrodeltemple.com/project/el-criticon/> [07/05/2019].

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=124> [07/05/2019].

¹² Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d7f5a3eeb08c138b4567> [10/09/2019].

“El teatro teatra”.
Problemas de fenomenología teatral

“El teatro teatra”.
Problems of theatrical phenomenology

Gemma PIMENTA SOTO
Universidad de Granada
gemma_gps@hotmail.com

Resumen: El objetivo de este trabajo es demostrar cómo el teatro y la teoría que lo piensa plantean, en sus términos específicos, algunas de las cuestiones fundamentales de la fenomenología. Y, complementariamente, cómo la fenomenología misma se ve forzada a reconceptualizar sus categorías, reformular sus preguntas y matizar sus respuestas cuando se enfrenta al problema del fenómeno teatral. Para ello, se propone una relectura de algunas de las aportaciones más sobresalientes en el panorama de los Estudios Teatrales de las últimas décadas (las tesis sobre la postdramaticidad de Hans-Ties Lehmann; la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte; y la filosofía del teatro desarrollada por Jorge Dubatti); en relación con un montaje contemporáneo (*L'inframon*, dirigido por Carlos Martel) y a la luz de la fenomenología existencial.

Palabras clave: Fenomenología. Teatro. Lehmann. Dubatti. Fischer-Lichte. Posdramático. Performatividad.

Abstract: From a phenomenological perspective, in dialogue with some of the most important contributions on theater theory over the last few decades, this work dives into the problem of how the principle of theatricality, as it implies an exponential multipli-

cation of the bodies, together with the accompanying unfolding, also exponential, in levels of fictionality or (re)presentationality, opens up a privileged territory for the analysis of the problem of (re)presentation, which transcends the strictly theatrical, tearing down borders between theater, life and reality, consequently turning them into a problem as they become transitable, and bringing them closer to the dangerous point of indiscernibility.

Key Words: Phenomenology. Theater. Lehmann. Dubatti. Fischer-Lichte. Postdramatics. Performativity.

1. EL PROBLEMA DEL FENÓMENO TEATRAL

¿Cuál es el problema fenomenológico que entraña el teatro *en tanto que teatro*? Dicho de otra manera, ¿en qué consiste, específicamente, el *fenómeno teatral*? ¿Qué implicaciones y qué consecuencias puede tener la formulación de este problema para la teoría del teatro? ¿Qué implicaciones y qué consecuencias puede tener para la propia fenomenología? ¿En qué sentido, de qué manera y hasta qué punto, fenomenología y teatro *son* una forma de manifestar el problema ontológico y epistemológico fundamental? ¿En qué sentido, de qué manera y hasta qué punto el teatro *hace* fenomenología? ¿En qué sentido, de qué manera y hasta qué punto la teoría del teatro puede ser una fenomenología? ¿En qué sentido, de qué manera y hasta qué punto la fenomenología puede ser una teoría del *teatrar*?

La tesis que se somete a debate aquí, tiene forma de pregunta porque se interroga, justamente, por el teatro como siendo éste un preguntar: un preguntar problematizador por cuanto supone la apertura, en la existencia, de un espacio fenomenológico otro, cuya específica complejidad, abordada desde una perspectiva filosofante, supone una sacudida importante para la ontología, la epistemología y la fenomenología existencial. Cuáles son y cuál es la medida de esas implicaciones es el objeto de una investigación que trasciende las posibilidades de este trabajo; de lo que se trata, aquí, es de poner sobre la mesa algunas de las cuestiones fundacionales del problema

fenomenológico del teatro en relación con algunas de las propuestas que más incidencia están teniendo en las últimas décadas en el panorama de la teoría teatral.

El objetivo es demostrar cómo el teatro y la teoría que lo piensa se plantean, en sus términos específicos, algunas de las cuestiones fundamentales de la fenomenología. Y, complementariamente, cómo la fenomenología misma se ve forzada a reconceptualizar sus categorías, reformular sus preguntas y matizar sus respuestas cuando se enfrenta al problema del fenómeno teatral.

Para ello, propongo una reflexión metateórica que pivota sobre tres ejes:

1.- El primero, en torno a la teoría y la filosofía del teatro, cuando ésta se propone como pensamiento (reflexión, descripción o concepto) del teatro como problema ontológico y existencial.

2.- El segundo, en torno a las principales categorías fenomenológicas cuando éstas tratan de dar cuenta del acontecimiento teatral.

3.- Y el tercero, en torno a la posibilidad de considerar el teatro como forma específica de pensamiento en sí mismo y, en concreto, como manifestación (no ya conceptual, sino de otro orden) del problema fenomenológico fundamental: el del fenómeno, el de la conciencia, el del mundo, el de la experiencia, el de la existencia, el de la libertad.

Para ilustrar el discurso y apoyar la argumentación en el ejemplo, me referiré a algunas de las aportaciones de tres de las propuestas teóricas más interesantes del panorama de los Estudios Teatrales de las últimas décadas y una obra de teatro, consideradas a la luz de la fenomenología de corte existencial, concretamente en sus formulaciones tardías en Sartre y, especialmente, en Merleau-Ponty, quien redimensiona el proyecto fenomenológico situando definitivamente en el centro a la percepción y, sobre todo, al cuerpo, y consolidando el nuevo giro copernicano que habrá de hacer de la filosofía no ya “el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la *realización* de una verdad” (Merleau-Ponty, 1994: 20). “La verdadera filosofía –advier-

te Merleau-Ponty– consiste en aprender de nuevo a ver el mundo” (Merleau-Ponty, 1994: 20). Veamos, entonces, de qué manera el teatro y la teoría del teatro *realizan* ese nuevo mirar, verificándose, así, como formas específicas de un auténtico filosofar.

2. POSDRAMATICIDAD, GIRO PERFORMATIVO Y FILOSOFÍA TEATRAL

Entre 1999 y 2004 se publican en Frankfurt dos estudios de gran impacto académico que apuntalan el viraje que desde los años 70’ venía manifestándose en la Teoría del Teatro desarrollada en Europa, Estados Unidos y América Latina: el ensayo titulado *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehmann (Lehmann, 2015), y la *Estética de lo Performativo*, de Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2014). El postulado del giro performativo y la acuñación de la noción “posdramático” implican y explican las claves de un nuevo paradigma teórico-crítico, que surge en consonancia con algunos de los problemas que plantean las nuevas formas teatrales en el contexto actual. Poco después, en 2007, aparecía en Buenos Aires la primera entrega de la *Filosofía del Teatro* de Jorge Dubatti, que se complementaría entre 2010 y 2014 con los dos volúmenes que completan la trilogía (Dubatti, 2010; 2011; 2014). Con ese estudio, único en la sistematicidad de su planteamiento propedéutico, queda inaugurado el terreno disciplinar que habrá de fundamentar el desarrollo de una filosofía –y concretamente una ontología y una epistemología– específicamente teatral.

Los tres estudios, en su diferencia, comparten la crítica y la *superación/neutralización* (aunque en distintos sentidos y direcciones) del régimen representacional y, a pesar de que ninguna de las tres propuestas se presenta estrictamente como una fenomenología, lo que me interesa destacar aquí es en qué medida cada una de ellas se ocupa, ya sea de forma explícita o implícita, del problema del teatro en tanto que fenómeno específico esto es, parafraseando a Kartun, por cuanto lo que hace el teatro en tanto que teatro no es otra cosa que *teatrar*¹.

¹ “lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano

2.1. LEHMANN Y LO POSDRAMÁTICO: CRÍTICA DEL DRAMA Y CRISIS DE LA REPRESENTACIONALIDAD

La aportación fundamental de Lehmann consiste en el postulado de esa nueva categoría, la de teatro posdramático, que trata de hacerse cargo de la emergencia de una serie de fenómenos teatrales que no pueden entenderse ya de acuerdo con el paradigma dramático, fundado en la representación y sus postulados, *pero tampoco* –y este punto es crucial– *al margen de él*. Lehmann explica el surgimiento de las manifestaciones posdramáticas como el resultado de un proceso de deconstrucción interna, mediante el cual el drama cuestiona sus propios fundamentos, dinamitando así el proyecto por y para el que fue instituido.

De acuerdo con la hipótesis de Lehmann, el teatro posee, por principio, un potencial altamente subversivo por cuanto es capaz de abrir agujeros ontológicos en el tejido de lo real. El paradigma dramático surge como respuesta y resistencia frente a esa potencia, imponiéndose como instancia represiva y operando una función catalizadora y sublimadora que tendría por cometido reconducir el potencial subversivo del drama hacia un fin sumamente intelectualizado, con el propósito de evitar que sus efectos se resuelvan en *afectos* descontrolados, manteniéndolos dentro de los diques de contención de lo estético como dimensión separada y, por tanto, inocua en términos políticos, es decir, sin capacidad de incidencia sobre lo real².

y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*” (Kartun *apud* Dubatti, 2002: 18). Quiere decir Kartun que el teatro puede, además, contar, relatar, representar, reivindicar o entretener, pero que ello no le es constitutivo en tanto que teatro, sino un suplemento facultativo, opcional. Es, pues, la especificidad de ese *teatrar* intransitivo lo que nos es preciso interrogar.

² Esta idea es compartida, si bien formulada en otros términos e implicando otras conclusiones, en la crítica ya clásica de Brecht y su apuesta anticatártica por la a-/des-/anti-identificación (Brecht, 2004: 25) y, de otra manera, en la crítica/denuncia de la noción de *catarsis* aristotélica elaborada por Augusto Boal (1989). En cuanto a la crítica de la sublimación estética como separación despotenciadora, la referencia inmediata es la crítica debordiana al espectáculo (Debord, 2002), que repunta, matizada, en la teoría política del espectáculo en la actualidad (véase, por ejemplo, las discusiones al respecto en Rancière, Badiou, Nancy y Lacoue-Labarthe).

El drama opera por tanto sometiendo el potencial de la mimesis a los cuatro principios del régimen representacional: ficcionalidad, no-contradicción, síntesis teleológica e identificación-identidad. El sistema dramático aparece entonces como una máquina de control, represión y catalización que opera sublimando las pulsiones de vida y de muerte del teatro como potencia de creación (inauguración de nuevos órdenes ontológicos) y destrucción (estallido de la legalidad ontológica que rige la vida en sociedad), reconduciendo esas potencias amenazantes, subversivas, mediante la intelectualización de sus componentes, hacia la dimensión de una estética separada de la vida, sin riesgo de contagio en lo real.

Complementariamente, la respuesta posdramática supone, por medio de una operación que consiste en la tematización de su ejercicio autorreflexivo, denunciar los principios constitutivos del drama, haciéndolos ascender a la superficie y mostrándolos de forma consciente y metaconsciente en todas las instancias de la experiencia teatral, para señalarlos, evidenciarlos y neutralizarlos, así, o bien para llevarlos hasta sus últimas consecuencias y hacerlos estallar, en el límite, inaugurando así nuevas posibilidades de lo teatral.

Si el drama, en su forma clásica, consiste en controlar, dirigir, canalizar y sublimar su propio potencial creativo (neutralizando así la fuerza transformadora), el teatro posdramático surge –y esto es lo que es preciso subrayar– no de la deriva por una senda paralela, alternativa o complementaria al drama, sino de la explotación de su propia posibilidad. El teatro posdramático como crisis *del* drama, surge *en y por* el drama mismo, como el colapso del régimen representacional.

Esto, que puede interpretarse como una forma de negatividad (en la línea de la Escuela Frankfurtiana) puede leerse también –y ésta es mi apuesta aquí– como un desplazamiento de la consideración fenoménica de una experiencia específica, la teatral, que no puede explicarse ya en términos de diferencia ontológica (porque ha estallado el principio de ficcionalidad), ni de identificación de ningún tipo, porque en el torbellino del bucle autorreferencial no hay posibilidad de síntesis ya (Lehmann, 2017).

2.2. JORGE DUBATTI: CRÍTICA Y TEORÍA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Desde otras coordenadas *cartográficas*, Jorge Dubatti centra su atención en la necesidad –y la urgencia– de explicitar los presupuestos ontológicos –esto es, qué es lo teatral del teatro–, y epistemológicos –esto es, cuáles son las posibilidades de conocerlo y en qué condiciones y con qué herramientas y qué limitaciones–, de lo que él denomina la *matriz teatral*, es decir, de la teatralidad en general. Dubatti parte de la consideración del teatro como acontecimiento singular que surge por la correlación de tres dimensiones de la experiencia (que él denomina *subacontecimientos*): *convivio*, *poíesis* y *espectatio*.

La noción de *convivio*, que Dubatti desarrolla a partir de los estudios de Florence Dupont sobre el *symposium* grecolatino, apela a la constitución de una comunidad de personas que se entregan a la experiencia compartida en un espacio y tiempo común, en la que la *comunalidad* no es mera circunstancialidad del contexto, sino condición constitutiva del acontecimiento teatral, en sintonía con el principio fenomenológico que postula la existencia como *ser-con*, según la cual existir es siempre ser-con-relación-a-la-otra, donde la otra no es el término de una relación dual sino el principio constitutivo de la existencia como posibilidad.

El encuentro convivial específicamente teatral se define, sin embargo, porque en él se opera la suspensión de la legalidad implícita que rige el comportamiento de la persona en la vida cotidiana:

Se trata de la dimensión específica de la *poíesis* –el nombre griego para *creación*– de la que Dubatti enfatiza su potencial generativo, por cuanto realiza la apertura de un territorio *otro*, con otra legalidad, esto es, la inauguración de una realidad desterritorializada, que supone un salto ontológico con respecto a la cotidianidad.

Pero esta otredad ontológica, que es la que la posdramaticidad cuestiona y Dubatti se esfuerza en reivindicar, plantea un problema fenomenológico de primer orden: ¿dónde se opera esa otredad? ¿Cuál es la instancia capaz de advertir y legitimar la alteridad ontológica que separa la realidad en capas y permite hacer una expe-

riencia suspendida, apartada, al margen de la cotidiana realidad? En este punto, Dubatti remite a la *espectatio*, la tercera dimensión fundamental del acontecimiento teatral, en virtud de la cual la espectadora *realiza* la experiencia de la contemplación no ya como la mera observación del objeto por parte de un sujeto, sino como *situación* especial: no hay teatro, porque no hay *poíesis*, sin una espectadora que la contemple como tal. La alteridad ontológica del acontecimiento poiético remite, por tanto, a la competencia específica de la espectadora teatral. Se trata además, para Dubatti, de una competencia *aprendida*, lo que añade a la problemática un nuevo grado de complejidad (Dubatti, 2010; 2011; 2014).

2.3. FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LA PERFORMATIVIDAD

Merleau-Ponty, que sólo tangencialmente se refiere al caso del teatro, alude en la *Fenomenología de la percepción* a la actividad de la actriz justamente para señalar que la capacidad de experimentar una vivencia como separada ontológicamente de la situación vital, es la garantía de una disposición existencial normal: “El hombre normal y el comediante no toman por reales las situaciones imaginarias, al contrario, separan su cuerpo real de su situación vital para hacerlo respirar, hablar y, de ser necesario, llorar en lo imaginario” (Merleau-Ponty, 1994: 212). Cuando esa posibilidad se trunca, cuando el sujeto no puede operar el salto ontológico y experimentar una vivencia desterritorializada, desde la propia territorialidad, es en el sistema merleau-pontiano, síntoma de enfermedad: “Es lo que nuestro enfermo no puede hacer” (Merleau-Ponty, 1994: 121-122). “En la vida, dice él, ‘experimento los movimientos como un resultado de la situación, de la continuación de los mismos acontecimientos; yo y mis movimientos no somos, por así decir, más que un eslabón en el desarrollo del conjunto’” (Merleau-Ponty, 1994: 122).

Esta consideración, que fundamenta la diferencia fenomenológica entre lo imaginario y lo real, una vez confrontada a las tesis de Lehmann sobre el teatro posdramático habrá de ser necesariamente reformulada, pues la deconstrucción de los principios del

drama y del régimen de la representación apuntan a una inversión que amenaza con desestabilizar el dualismo real-imaginario que en Merleau-Ponty fundamenta la distinción entre la norma y la enfermedad. En esa dirección apunta la propuesta de Fischer-Lichte.

En *La estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte (2014) se propone la superación programa semiótico (al que había contribuido en gran medida en otros trabajos anteriores de gran calado teórico pero correspondientes a un paradigma caduco ya) deslizando el centro de interés hacia la dimensión performativa de las realizaciones escénicas: a su *teatrar* en tanto que generador de realidad, una realidad que *es* el propio manifestarse del acontecimiento teatral, y no la referencia a otra cosa, (tampoco a una dimensión ontológica otra). Y lo hace justamente tratando de desmontar el aparato semiótico atacando directamente a su fundamento constitutivo: el principio representacional.

El argumento de Fischer Lichte se construye a partir de la consideración que sigue: si de acuerdo con el paradigma representacional el signo significa en virtud de una diferencia entre significante, significado y referente; en el paradigma performativo signo, significante y referencia se neutralizan porque todos ellos coinciden, solapados, en una misma entidad: la actriz.

Ahora bien, esa entidad existe realizándose agentivamente, esto es, actuando en y por la realidad. Su actuar *es* lo que la constituye, y éste es el punto fundamental de la estética de la performatividad: no hay un sujeto previo a la acción, que la fundamentaría y a la que preexistiría. El acto performativo es aquel que se constituye a sí mismo en/por el hecho de manifestarse, y su manifestación consiste en anunciarse a sí mismo en su operatividad. La performatividad teatral consiste entonces en la condición autorreferencial del acontecimiento escénico y en el poder agentivo, creador, de esa autorreferencialidad.

La representación, fundamento del modelo dramático (una actriz -significante- representa a un personaje -significado- que tiene un sentido dentro del drama -referencia-) aparece como transida

por la condición performativa, que es primera, y que afecta a todos los elementos que se presentan en la escena. La actriz *puede* ser comprendida en tanto que signo, pero eso sólo en virtud de una condición secundaria, facultativa, no constitutiva, por tanto, circunstancial. *Puede* ser comprendida en tanto que signo (que personaje) *porque* su materialidad (su cuerpo y su conciencia investida en su cuerpo) *aparece* en la escena, porque está ahí presente, y porque ese aparecer es real. (Fischer-Lichte: 2014).

3. LA REALIZACIÓN TEATRAL COMO MANIFESTACIÓN, EXPRESIÓN Y CRÍTICA DEL PROBLEMA FENOMENOLÓGICO FUNDAMENTAL

3.1. QUÉ HACE EL TEATRO

En otoño de 2016 el Teatre Lliure abría temporada en Gràcia con la versión catalana de *The Nether*, de Jennifer Haley, dirigida por Juan Carlos Martel e interpretada por Andreu Benito, Joan Carreras, Gala Marqués / Carla Schilt, Víctor Pi i Mar Ulldemolins. Se titulaba *L'inframón* (El inframundo) y traía a la escena un argumento que podría resumirse así: un mundo hipertecnologizado en el que las relaciones interpersonales están mediatizadas por la interfaz de un ordenador conectado a la red a perpetuidad, y donde las personas interaccionan a través de avatares digitales diseñados a voluntad, en plataformas capaces de simular espacios sonoros y visuales, pero también estímulos sensitivos que en términos perceptivos no se distinguen del estímulo real, salvo por la excepción de no implicar la proximidad física, corporal, entre las participantes. En el que la conciencia subjetiva, emocional y afectiva de la experiencia simulada alcanza tal grado de verosimilitud que la experiencia del sujeto y la experiencia de su avatar se tornan indiscernibles. En el que el sujeto, que en el mundo no virtual conserva su identidad y su actividad cotidiana normal, tiene la posibilidad de vivir una existencia otra, asumiendo circunstancialmente una identidad suplementaria, elegida, voluntaria, no restringida a los límites que le impone su cuerpo, su historia pasada, sus vínculos personales, su

posición social; de vivir otra vida, en fin, en *otro mundo*, con otro aspecto, con otras reglas, físicas, legales y morales, fuera del alcance de las consecuencias físicas, legales y morales del mundo “real”. Sin implicaciones. Sin consecuencias. En *libertad*.

Uno de los espacios virtuales de ese mundo ha sido diseñado por un pedófilo. La plataforma le permite encontrarse con avatares-niña y realizar allí todas sus filias: masoquistas, homicidas, sexuales. El dispositivo es tan perfecto que la simulación es capaz de satisfacer todos sus deseos: psíquicos, emocionales, afectivos, pero también físicos, sensoriales, corporales. La “niña”, por su parte, es el avatar de otro usuario, anónimo detrás de la interfaz, que asume libre y voluntariamente esa identidad infantil para sentir como ella siente –para sentir como si fuera ella– para sentir que es ella. Pederastia, violencia, asesinato, viajes en el tiempo y en el espacio, inmortalidad, resurrección. Desafío a las leyes de la moral, la justicia y la física, las leyes más elementales del mundo *real*.

¿Hay crimen? ¿Crimen legal, crimen moral? ¿Es legalmente punible? ¿Moralmente censurable? ¿Puede la legalidad que rige en el mundo *real* censurar, perseguir y castigar estas prácticas *del mundo virtual*? ¿Por qué y con qué implicaciones y qué consecuencias? Es una pregunta-problema. Un problema-espejo. Una pregunta-cristal (Deleuze, 1987: 98-126; 2018): la cuestión a propósito de la responsabilidad de la acción virtual entraña un problema de varias caras, que miran simultáneamente hacia varios lados, confundiendo al discernimiento que trata de dilucidar qué se refleja en qué.

En una sociedad como la nuestra, la inmoralidad de la pederastia cuenta, en principio, con un unánime consenso social. El pedófilo de nuestra historia lo sabe y está de acuerdo con ese consenso, es más: lo suscribe, *participa* de él. *Por eso* se entrega a un *exilio virtual*, que lo aleje de la ocasión que podría conducirlo al crimen *real*, y donde pueda canalizar sus deseos sin perjuicio de ninguna persona, sin perjuicio de la sociedad. El pedófilo crea ese mundo alternativo para satisfacer sus deseos reales *sin hacer el mal*. ¿Sin hacer el

mal? El pedófilo *siente que* viola, maltrata y mata. Pero *en el mundo real* nadie sufre violación, maltrato o asesinato. ¿Es un violador, un pederasta, un asesino? ¿Debe ser, *en el mundo real*, censurado y o castigado por ello? Si la respuesta es afirmativa, entonces habremos de convenir en que el fundamento del mal no reside en el perjuicio generado a la víctima (una acción es mala por el daño que genera), sino en la *acción en sí*, esto es, que la inmoralidad es atribuible a la acción o la intención de manera intrínseca (algo es malo *per se*, y no en virtud de los *efectos* que genera o que puede generar)³. Si el sujeto es *responsable* de las acciones ejecutadas por su avatar habremos de admitir que existe una *identidad* entre ambos, que se trata de un único sujeto (moral, personal, de derecho). ¿Qué consecuencias puede tener esto para el conjunto de las consideraciones ontológicas, epistemológicas, estéticas, políticas, legales de la existencia? ¿Qué consecuencias puede tener para la teoría estética, para una teoría de la teatralidad? Y, sobre todo, ¿qué delata acerca de los presupuestos implícitos que operan calladamente en nuestras certezas personales, en nuestros consensos sociales?

El sujeto, interrogado por el juez, se *justifica*: hizo eso en el mundo virtual *para* evitar el mal en el mundo real. El mal virtual *es* un bien real.

¿Habremos de admitir, pues, la hipótesis contraria: que el sujeto real no es responsable de las acciones de su avatar? En el mundo virtual, entonces, ¿*todo está permitido*? En el mundo virtual, ¿*se puede* hacer cualquier cosa?

3.2. QUÉ PUEDE EL TEATRO

La fenomenología postula una persona-conciencia que *es* en tanto que existe, y existe en tanto que está-en-el-mundo (Merleau-Ponty, 1994: 97) y está-con (con otra, con otras, con

³ Tesis de filiación deontológica, opuesta al consecuencialismo moral. Asumirla o no habrá de tener consecuencias en todo el dispositivo moral, legal, judicial, pero también estéticas y ontológicas, como se verá.

lo otro, con la otredad), y cuya conciencia se identifica con su ex-sistir (Heidegger, 2006: 30), que es un estar siempre poniéndose fuera de sí intencionalmente⁴, i.e. hacia las otras personas y las cosas del mundo, en lo que, en jerga fenomenológica, se denomina “situación” (Sartre, 1993: 287-288). La conciencia, por su parte, es “el ser-de-la-cosa por el intermediario del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1994: 155-156), donde “conciencia” se define como “ser-del-mundo” y “cuerpo” como su “vehículo” (Merleau-Ponty, 1994: 156) y donde cuerpo y conciencia quedan estrictamente vinculados y donde ese vínculo, constitutivo, pasa a ocupar un lugar central.

No debe confundirse, no obstante, el cuerpo con su objetiva espacialidad: no hay separación ontológica entre cuerpo y conciencia, sino co-implicación originaria: el logro de la fenomenología es haber disuelto la dualidad. Por eso, “lo que importa [...] no es mi cuerpo tal como de hecho es, como cosa en el espacio objetivo” –señala Merleau-Ponty– “sino mi cuerpo como *sistema de acciones posibles*, un *cuerpo virtual* cuyo ‘lugar’ fenomenal viene definido por su tarea y su situación” (Merleau-Ponty, 1994: 265)⁵. El cuerpo (y la conciencia, por tanto), no es la determinación de una fisicidad dada, ni está circunscrito a la situación real, “sino que, además, [...] está abierto a unas situaciones verbales y ficticias” que la experiencia le pueden proporcionar (Merleau-Ponty, 1994: 125). Es la dimensión virtual, que abre “un espacio virtual o humano”, superpuesto al espacio físico (Merleau-Ponty, 1994: 128), y constituye el poder-ser del cuerpo-conciencia en toda su potencialidad: sólo el cuerpo patológico está “encerrado en lo actual” (Merleau-Ponty, 1994: 126).

⁴ En cuanto al problema de la *intencionalidad*, que en Merleau-Ponty supone el fundamento fenomenológico de la unidad del mundo (a la que la conciencia se dirige como habiendo estado la unidad ya-siempre-ahí) (Merleau-Ponty, 1994: 17); y en Sartre supone un ir fuera-de-sí-hacia (hacia el exterior, hacia las cosas, por mediación de la nada constitutiva del *para-sí*; en (el segundo) Heidegger (después de *Ser y tiempo*), en cambio, no hay intencionalidad-hacia sino trascendencia-en-la-verdad-del-ser (Heidegger, 2006).

⁵ La cursiva es mía.

A este punto –que atañe al problema de la representación teatral en la forma dramática tradicional en general– el montaje de Martel le suma un grado de complejidad: en él, las actrices y actores *representan* a sus personajes, pero cada personaje *representa*, además, a su avatar. Al desdoblamiento propio de la representación teatral dramática (actriz-personaje) se suma el desdoblamiento, en el plano de la ficción dramatizada, del personaje y su avatar virtual. Ahora bien, el avatar virtual es, por definición, una representación de una *cuasi-otra*⁶ identidad (distinta por principio, *pero no del todo*, a la del sujeto que la representa)⁷ que se define precisamente por *prescindir* de la corporalidad objetiva del sujeto, y se constituye, justamente, por todas las aportaciones *de conciencia* que el sujeto comparte con ella, salvo la del cuerpo en su fisicidad⁸. Esta definición, que acarreará graves implicaciones para una fenomenología del cuerpo como la que plantea Merleau-Ponty, como enseguida se verá, acarrea también implicaciones de primer orden en el principio mismo de la realización teatral, de su propia posibilidad. Pues si la prerrogativa de la relación “sujeto”-“avatar virtual” es que a ambos les corresponde una sola corporalidad *objetiva* (física, material, empírica, real)⁹; en la realización

⁶ Es justamente el sentido de ese *cuasi* el que debe ser interrogado.

⁷ Aunque pueda darse la circunstancia, de que coincida, en segunda instancia, con ella (como es el caso del protagonista del texto de Haley), lo que no afecta, en principio, al principio de cuasi-otredad referido, si bien plantea nuevos problemas que en un estudio específico sería conveniente abordar.

⁸ Nótese la relación quiasmática que se establece así entre la condición del replicante y la condición del avatar virtual. El primero se fundamenta en la identidad puramente física, material, exterior, actual, que carece de identidad psíquica, ideal, interior, temporal (abriendo a su vez el debate a propósito de si esa carencia de identidad interna se debe a la imperfección de la identidad externa). El segundo, inversamente, se fundamenta en la cuasi-identidad de conciencia, que carece de identidad corporal.

⁹ Todas estas nociones deben ser asumidas con precaución y cautela, casi por aproximación connotativa, pues indican el lugar precisamente el punto que se pretende problematizar. Por ello deberán ser puestas (también en la lectura) entre paréntesis y leerse sólo como circunvalación aproximada a aquello a lo que

teatral, en cambio, el personaje y su avatar son (*re*)*presentados* no por una, sino por dos actrices o actores distintos: un cuerpo para el personaje y otro cuerpo para su avatar. Dos cuerpos que la espectadora, no obstante, habrá de recoger en una sola (aunque desdoblada) identidad.

Se da, entonces, una gradación en tres niveles -texto dramático, mundo (ficcional), realización teatral-:

- donde en el texto dramático (literatura) hay dos personas (real y avatar), no hay ningún cuerpo físico materialmente real (relación 2/0);
- donde en el mundo (ficcional o real) hay dos personas representadas, hay un solo cuerpo físico materialmente real (relación 2/1);
- donde en el teatro hay dos personas representadas, hay dos cuerpos físicos materialmente reales (relación 2/2).

Si la literatura da el grado cuerpo^{-1} (cuerpo elevado a menos uno, o a la potencia negativa); el teatro da el grado cuerpo^2 (cuerpo elevado a dos, o a la segunda potencia). Literatura *es* la sustracción del cuerpo; teatro es su multiplicación exponencial.

Destituida la primacía del cuerpo objetivo, la conciencia se constituye en el espacio potencial de su poder-hacer, abriendo la puerta a una ontología de lo virtual que disloca los centros del pensamiento del fundamento y lo fundamentado¹⁰ y devuelve un interrogante que la teoría de la representación habrá de, sino re-

intencionalmente tienden a referirse.

¹⁰ Es de referencia clásica a este respecto el ensayo de Baudrillard a propósito de la *precesión de los simulacros* (Baudrillard, 1978). Baudrillard plantea esta problemática a partir de la inversión radical entre la simulación y lo simulado (“será el mapa el que preceda al territorio”), donde el simulacro es primero por cuanto instituye el *efecto de realidad* que sólo por ilusión retrospectiva podrá considerarse su fundamento, destituyendo así el principio de representación (régimen de distribución original-copia) y abriendo paso a la noción de lo hiperreal. (Baudrillard, 1978).

solver, aprender a formular. En cualquier caso, que la conciencia se constituya en el espacio potencial de su poder-hacer virtual, y no en el espacio objetivo de su efectividad actual nos devuelve, por un lado, al dilema moral con el que abríamos este trabajo, y, por otro lado, al problema de la condición del sujeto y la acción teatral.

El teatro, en tanto que pone existir a los cuerpos que representa, *realiza*, entonces, en su praxis constitutiva, el principio fenomenológico que disuelve la diferencia entre ser/aparecer¹¹ (y todos sus binomios implicados) haciendo de toda potencia actualidad. En virtud de lo que Merleau-Ponty llama “lo imaginario” y Dubatti, más atinadamente, “salto ontológico” (Dubatti, 2010: §18, §38; 2011: 65, 77; 2014: 27), la condición *poiética* del acontecimiento teatral nos conduce a una nueva duplicidad, que es donde ha de jugarse todo el problema multiplicado de la fenomenología, la posdramaticidad, la filosofía teatral y la estética de la performatividad.

El problema de la representación exponenciada, que atañe, en principio, al *tema* ficcionado en el texto de Haley (la relación representación-representado relativa a la relación sujeto real-*avatar*), se ve reduplicado, en la realización teatral, por cuanto se refiere no ya al *tema* ficcionado, sino a la *naturaleza* misma de la teatralidad, de su condición de posibilidad (la relación representación-representado relativa ahora no ya a la relación entre el personaje y su avatar, sino a la relación entre la actriz y el personaje a realizar). La problemática de la que *habla* la pieza (y que sus personajes tematizan de forma explícita hasta hacer de ella el fundamento de todo el desarrollo argumental) se revela (y se rebela), así, como por un juego de espejos, o bucle

¹¹ Para el desarrollo del problema ontológico y epistemológico que suscita el binomio ser/aparecer en sus implicaciones estéticas (tanto para las artes como para la teoría de las artes), puede consultarse el trabajo de Martin Seel (2010), *Estética del aparecer*.

autorreferencial¹² endemoniado, el problema de primer orden que condiciona su propia posibilidad de *hablar*.

Este es el punto en el que se inserta la reflexión de Fischer-Lichte: su interés por el *performance art* se cifra precisamente en que esas formas de teatralidad se fundamentan en la supresión de esa diferencia fundamental y, por tanto, en la supresión (que no superación)¹³ del dualismo ser/aparecer, hacer/representar, realidad/ficcionalidad. Pero es también el punto en el que, de otra manera, se sitúan las reflexiones de Dubatti (que la aborda de un modo teórico general) y de Lehmann, que hace de esa brecha territorialidad apta para la creación y la teoría, y ubica en ella las formas de la posdramaticidad. Desde el punto de vista posdramático, si hay que entender este concepto no como alternativo al drama sino justamente como el estallido inmanente de su problematicidad, la puesta en escena del texto de Haley (no ya sólo la realización de Martel sino la posibilidad misma de cualquier realización potencial) plantea las interrogantes oportunas para plantear de nuevo la problemática fenomenológica *en, con y por* la realización teatral.

4. TEORÍA DEL TEATRO Y FENOMENOLOGÍA EXISTENCIAL

La fenomenología, que tiene por objeto “reducir lo existente a la serie de apariciones que lo manifiestan” (Sartre, 1993: 15) y suprimir los dualismos que atraviesan la tradición filosófica occidental (interior/

¹² Fischer-Lichte ha denominado “bucle de retroalimentación autopoietico” (Cornago, 2004: 18; Fischer-Lichte, 2004: 155, 325) y “bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2004: 78-79) al procedimiento en virtud del cual el acontecimiento teatral se realiza *en, con y por* el devenir de su actualidad en el doble proceso de ejecución/recepción, en cuyo exponencial retroalimentarse consiste la creación (entendida como generación) performativa. En un gesto deliberado de usurpación contextual nos apropiamos de esa triple noción (la de bucle, la de retroalimentación, la de autorreferencialidad) para disponer ahora de ella con un sentido específico, adecuado a nuestro interés particular.

¹³ Hay supresión, y no superación, del dualismo porque en la formulación de Fischer-Lichte éste no llega a instituirse: la acción performativa que ella reivindica es previa a la operación de distinción y supone, justamente, su bloqueo (interrumpe el proceso de representación evitando el desdoblamiento que lo constituye).

exterior, ser/aparecer, relativo/absoluto, potencia/acto, esencia/existencia) (Sartre, 1993: 15-17), se encuentra aquí con el problema multiplicado de su posibilidad.

Si la performatividad, que es autopoietica y autorreferencial en sí misma, resuelve la diferencia sujeto-objeto, ser-aparecer, esencia-existencia, posible-real, aportando así una posible solución al problema fenomenológico fundamental; el teatro, en tanto que pone existir a los cuerpos y las conciencias en un territorio otro, genuino, haciendo de toda potencia actualidad, devuelve de nuevo al problema, y lo multiplica: el riesgo de la disolución potencial de las fronteras entre lo teatral y la cotidiana realidad.

Esto acarrea importantes problemas y nuevas preguntas que se suman al problema fenomenológico de la teatralidad:

¿Cómo *realizar* (en teatro) lo que *no se puede* realizar (en el mundo real)? ¿De qué orden es esa (im)potencia, esa (im)posibilidad? ¿Qué implicaciones tiene para una teoría de la teatralidad, para la ontología, para la política, para la moral? El problema del estatuto ontológico del acontecimiento virtual se ve realizado en el teatro, como en un espejo, como en un bucle, en el problema del estatuto ontológico del acontecimiento teatral: ¿Quién es el sujeto responsable de una acción ejecutada en la escena? ¿Una acción ejecutada en escena, es real? ¿En qué sentido (no) lo es? ¿Cuáles son los límites de la alteridad ontológica? ¿Cuáles son los límites de la legitimidad teatral? Si el teatro disuelve la distancia ontológica entre ser y parecer, por el lado de la realización (la literatura lo hace por el lado de la supresión corporal), entonces, como quiere Fischer-Lichte, todo lo que ocurre en la escena es real, y, por tanto, compromete al orden de la moralidad y la legalidad. Pero si el teatro abre, a su vez, una nueva escisión ontológica, como quiere Dubatti, entonces el orden de lo real se desdobra y, con él, la identidad del sujeto y, con ella, su responsabilidad.

Nuevos interrogantes que tanto la teoría del teatro como la fenomenología deben formularse si quieren abordar el problema del teatro y del fenómeno en toda su complejidad¹⁴.

¹⁴ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d879a3eeb0f3138b4568> [10/09/2019].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BOAL, A. (1989). “El sistema trágico coercitivo de Aristóteles”. En *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica*, 107-153. México D.F.: Nueva Imagen.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- CORNAGO, Ó. (2014). “Introducción. «En torno al conocimiento escénico»”. En *Estética de lo performativo*, E. Fischer-Lichte, 7-19. Madrid: Abada.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2011). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- HEIDEGGER, M. (2006). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- LEHMANN, H.T. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- SARTRE, J.P. (1993). *El ser y la nada*. Madrid: Alianza.
- SEEL, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.

La neurofenomenología en la recepción teatral

The neurophenomenology in the theatrical reception

Miguel RIBAGORDA LOBERA
 Universidad Complutense de Madrid
 mribagor@ucm.es

Resumen: La fenomenología estudia cómo un ser humano estructura y canaliza la experiencia. ¿Cómo lo hace un espectador teatral en función de lo percibido en una representación? Para ello ha de reconocerse al cuerpo como ente biológico y como estructura experiencial y asumir que una representación teatral es un espacio de comunicación bidireccional. A ello le dan soporte las ciencias cognitivas y la neurofenomenología. La enacción afirma que la percepción es una *acción* guiada perceptivamente donde las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriales y motores recurrentes. Sabiendo cómo, ¿se puede saber cuánto?, esto es, ¿se puede medir la experiencia subjetiva?

Palabras clave: Fenomenología. Neurofenomenología. Enacción. *Embodiment*. Autopoiesis. Conciencia. Espectador teatral.

Abstract: Phenomenology studies how a human being structures and channels experience. How a theatrical viewer does it according to what is perceived in a performance? To do this, the body must be recognized as both, a biological entity and as an experiential structure and assume that a theatrical representation is a bidirectional communication space. This is supported by cognitive sciences and neurophenomenology. Enaction states that perception is a perceptually guided action where cognitive structures emerge from recurrent sensory and motor models. Knowing how, can the subjective experience be measured?

Key Words: Phenomenology. Neurophenomenology. Enaction. Embodiment. Autopoiesis. Consciousness. Theatrical spectator.

1. INTRODUCCIÓN

La fenomenología introducida por el matemático y filósofo Edmund Husserl (1985) surge a comienzos del siglo XX como una tentativa para explicar cómo acceder a la subjetividad trascendental mediante una serie de acciones. Estas nociones presentadas en *Ideas*, son posteriormente desarrolladas en numerosas publicaciones, muchas traducidas al castellano Husserl (1994, 2005). Gran parte del corpus del trabajo de Husserl será el de explicar el origen y el sentido del mundo mediante reflexiones sobre la experiencia como término objetivo y no como fundamento de la propia experiencia. La fenomenología trascendental de Husserl, excesivamente teórica y abstracta es re-visitada por Merleau-Ponty (1997) en su *Fenomenología de la percepción* en la que presenta un mundo que sí es conducido por la subjetividad, una que presta atención a las condiciones corporal, histórica, cultural, expresiva y afectiva del ser humano mostrando su implicación en el mundo a partir de dimensiones y estructuras específicas, esto es, estudia *cómo* un ser humano puede estructurar la experiencia. Trasladado al trabajo presente sería reflexionar sobre cómo un espectador¹ estructura y canaliza el conocimiento de lo que percibe durante una representación teatral utilizando su almacenamiento experiencial corporal como base.

El andamiaje que soporta este trabajo se puede encontrar en tres pilares: 1) la realidad presentada por Jorge Dubatti (2010) en la *Filosofía del teatro* desde su estatus ontológico que hace preguntarse por el teatro en su ser y hacer, un análisis necesariamente biunívoco entre la escena y el patio de butacas compuesto por las subjetividades múltiples de sus ocupantes; 2) la necesidad de que

¹ A menos que se indique lo contrario, cuando se lea *un espectador* se aplicará a un/unos/una/unas. Igual sucede con el término actor o cualquiera cuyo género sea susceptible de ser modificado.

la cultura occidental reconozca al cuerpo, además de como ente biológico, como estructura experiencial, y por tanto que se atienda a la corporización del conocimiento. Este planteamiento puede abordarse desde campos como la biología y la filosofía y es tratado por filósofos como Lakoff and Johnson (1999) o Alva Nöe (2010: xii), quien llega a afirmar que la conciencia no es algo que pasa dentro de nosotros sino algo que se consigue, algo a lo que se llega (con el uso del cuerpo); 3) la aceptación de que una representación teatral es esencialmente un espacio de comunicación bidireccional.

Dubatti (2003) planteó el desafío de pensar la teatralidad desde su cimiento convival, su ecología, que permite su estudio como algo que acontece en el exclusivo micro-cosmos de una representación que puede recuperarse a través de la percepción y no por el discurso. Esta afirmación, que nos presenta a un espectador *intérprete*, estaría sujeta a la teoría de la comunicación humana de Paul Watzlawick y en particular a uno de sus axiomas que establece que: “Cada una de las partes de un sistema está relacionada de tal modo con las otras que un cambio en una de ellas provoca un cambio en todas las demás y en el sistema total” (Watzlawick *et al.* 1985: 120). En el mismo texto y consecuente con este axioma, presenta otro más conocido: “Es imposible no comunicar”, que aplicado al contexto de este trabajo se podría adaptar como “es imposible que el espectador no comunique *algo* al intérprete haciendo que este pueda modificar su trabajo por su mera presencia y reacciones”.

Estructurar y canalizar el conocimiento de lo que un espectador percibe y su consecuente respuesta durante una representación teatral, utilizando su experiencia corporal, ya ha sido tratado bajo la lupa de la antropología teatral, relacionando el proceso con la corporalidad del ser humano y los resortes expresivos del actor en los que el espectador encuentra analogías. Este concepto presenta los vínculos directos entre la pre-expresividad del actor y la acción pre-receptiva del espectador (Barba *et al.*, 2012: 238). Bajo la perspectiva de la filosofía y a comienzos del siglo pasado, Husserl, y a su estela Merleau-Ponty, desarrollaron una teoría bajo el presupuesto de que al conocimiento lo sostiene el esqueleto de la experiencia. Es una idea conceptualmente

sencilla pero que precisa matizaciones en el entorno teatral; se debería hablar de la experiencia intrínseca adquirida por el espectador en un entorno representacional que habilitará la comunicación bidireccional: un espectador activo que percibe, actúa y siente de manera personal e intransferible lo presenciado re-conociéndolo y volcando ese conocimiento en el bucle retroalimentado de comunicación, algo que hará de manera exclusiva, por una parte, y por otra, no hay dos subjetividades iguales, no hay dos espectadores que experimenten igual y devuelvan la misma *experiencia* a la escena.

Consecuente con este razonamiento, se encuentra el concepto de *enactividad*. El acercamiento *enactivo*² al espacio teatral localiza los cuerpos del actor y del espectador en el centro de la experiencia y califica al proceso perceptivo del último como *acción*. Las preguntas por lo tanto serían: ¿cómo percibe el espectador a través de la acción de observar para construir su experiencia? y ¿qué y cómo se construye en la acción de percibir? Husserl respondió explicando que la atención necesaria para experimentar se dirige al mundo estrictamente tal y como se experimenta, por lo que en una representación teatral la percepción del espectador corresponderá a su atención ligada *de facto* a su memoria subjetiva experiencial:

Deberíamos atender los modos o formas en que las cosas aparecen ante nosotros. De esta manera atendemos a las cosas estrictamente como correlación de nuestra experiencia y el foco de la investigación se convierte en la estructura correlacionada de nuestra subjetividad y la aparición o revelación del mundo (Thompson, 2007: 18).

El corpus del concepto fenomenológico es vasto y, en cierta medida, alejado de las bases teóricas de las artes escénicas más conocidas y esta realidad no debería desalentar al teórico teatral

² El término *enacción* deriva de *enact*, “representar” en el sentido de desempeñar un papel que no debe confundirse con actuar o representar: “El enfoque *enactivo* consiste en dos cosas: a) que la percepción es acción guiada perceptivamente, y b) que las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriales y motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente” (Varela, Thompson y Roch, 2011: 203).

a indagar los caminos que la filosofía ofrece para entender la percepción y su estructura. Para acercarnos un poco más, convendría introducir el concepto de la neurofenomenología.

2. NEUROFENOMENOLOGÍA

Por definición, es la ciencia que combina el conocimiento de lo percibido por un espectador con la habilitación de sus canales cognitivos por los que fluye su experiencia acumulada que le permite re-conocer lo experimentado. La neurofenomenología es, por tanto, la combinación de las ciencias neurológicas asociadas al concepto fenomenológico y es una corriente relativamente nueva que explora la relevancia de los métodos perceptivos en primera persona relativos a la psicología experimental y las neurociencias cognitivas (Lutz y Thompson, 2003). Para llegar al concepto del surgimiento de estructuras cognitivas (conocimiento y reconocimiento) desde los modelos sensoriales y motores recurrentes del espectador, las ciencias cognitivas sugieren tres caminos tratando de explicar la estructura propia de la cognición; *cognitivismo*, *conexionismo* y *enacción*. Al profesional de las artes escénicas, lego en estos conceptos, le podrá interesar más conocer la última de ellas que será la que se trate a continuación, no antes habiendo resumido las dos primeras.

Cognitivismo. Los padres fundadores de las ciencias cognitivas llamaron *ciencias cibernéticas* a una serie de estudios que en la década de los cuarenta del siglo pasado indicaron el uso de la lógica matemática para comprender el funcionamiento del sistema nervioso, la invención de los ordenadores y los primeros sistemas auto-organizativos³. “La cognición se puede definir como computaciones de representaciones simbólicas” (Varela, Thompson y Roch, 2011: 64).

³ Los sistemas auto-organizativos son aquellos capaces de reproducirse y mantenerse por sí mismos. También se les llama *autopoieticos*. El concepto presentado por los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela es descrito con la ayuda de Ricardo Uribe (1974), designando con este término a procesos mediante los cuales un sistema se genera a sí mismo a través de la interacción con su medio. Un sistema *autopoietico* es operacionalmente cerrado y estructuralmente determinado, igual que un ser vivo.

Su discurso se centró en el estudio de la mente y en la representación mental de un mundo externo de tal forma que el funcionamiento de la mente se asemeja a la de un órgano que manipula símbolos que representan el mundo. De hecho, esta concepción se considera aún hoy como una definición de *cognitivism per se*.

Conexionismo. Pronto surgieron dos críticas al *cognitivism* que lo negaban como vehículo apropiado para la representación de lo experimentado y cuestionaban que la noción de representación vía símbolos fuera eje de las ciencias cognitivas, dos alteraciones que pasan por una ampliación de las vías de conocimiento justificando que hay tareas cognitivas que se manipulan mejor mediante sistemas de componentes múltiples (*conexionismo*), y por un enfoque que plantea que el conocimiento depende de estar en un mundo inseparable del cuerpo, del lenguaje, de una historia, en definitiva, de una *corporización*.

Las dos aproximaciones representan conceptos de cognición lineales, entendiendo por tales los que no incorporan información subjetiva. Pero no debe olvidarse que este es un factor primordial, ya que la subjetividad del agente receptor, espectador, determina finalmente la definición de su percepción, esto es de su propia experiencia. La cognición de un sujeto se dirige hacia el mundo de una manera intransferible que corresponde a su manera subjetiva de experimentar y esto es lo que incorpora la hipótesis cognitivista: la subjetividad del perceptor.

3. ENACCIÓN O ACCIÓN / DINAMICISMO CORPORIZADO

Este concepto nace en la década de los noventa y es fruto de la exclusión en las dos aproximaciones anteriores de la experiencia personal del que percibe. Tanto el *cognitivism* como el *conexionismo* son abstractos y des-corporeizados (*disembodied*), y no contemplan la información procesada y la experiencia fijada mediante la activación biológica del cerebro y sus relaciones con los organismos vivos que lo rodean. Al igual que el *conexionismo*, el *dinamismo corporeizado* se apoya en sistemas dinámicos auto-organizados o *autopoieticos*⁴ y no en sistemas basados en símbolos.

⁴ Como ya se indica en la nota anterior, la teoría de la *autopoiesis* desarrollada

La idea central de esta aproximación es que el conocer es un ejercicio que se apoya en acciones localizadas y corporeizadas: el conocimiento es corporeizado (*embodied*) y no debe ser separado de la corporeidad. Hay quien como el referenciado Alva Nöe (2010) o Rhonda Blair y Amy Cook (2016: 6) afirmen que solamente los procesos físicos son necesarios para la aparición de la conciencia y que ésta se manifiesta por una evolución específica del cuerpo humano como respuesta a los cambios ambientales y a la organización de las comunidades. “Proponemos la designación *enactivo* para enfatizar la creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sin más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo” (Varela, Thompson y Roch 2011: 34). El término *enacción* tiene una connotación relativa al *llevar adelante una acción de manera genérica*, como ya se ha indicado: *la percepción como acción*. Es en este contexto en el que se entienden las palabras del poema de Machado: “caminante no hay camino / se hace camino al andar”⁵.

La percepción no es algo que sucede, es algo que *se hace*, algo en lo que se participa. *Ver es una acción* que demanda toda una serie de acciones coordinadas: posición de la cabeza si el espectador delante nuestro no deja ver, enfoque y adaptación a la narrativa de luces, no distraerse por la conversación de nuestro vecinos de

por Maturana y Varela (1973 y 1980), trata las cuestiones acerca de la organización de la vida. Inicialmente, los estudios llevados a cabo por los dos biólogos chilenos se centran en la célula, a la que califican de un sistema abierto termodinámico continuamente intercambiando material y energía con su entorno hasta el punto de que los constantes intercambios a través de la membrana celular llegan a producir una substancia que permanece en su interior y participa en sus procesos productivos. La *autopoiesis* correspondería a este tipo de auto-producción continuada.

⁵ “Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino / sino estelas en la mar”, en *Proverbios y cantares* (XXIX), de Antonio Machado, *Campos de Castilla* (Madrid: Cátedra, 2008).

butaca... en definitiva, percibir depende de la habilidad que se tenga para imaginar las *acciones corporeizadas* que podemos llevar a cabo con los objetos y situaciones integrados en nuestra experiencia y no un concepto abstracto. El espectador es un agente autónomo que se mantiene a sí mismo (y se alimenta a sí mismo en la comunicación teatral con lo que recibe, modifica y devuelve en su bucle *autopoiético*) y, por lo tanto, *enacciona*, esto es, lleva adelante su proceso cognitivo accionando y haciendo partícipe a su *body schema*⁶ en el proceso. Su cerebro, órgano dinámico autónomo, genera y mantiene la coherencia y los patrones de acción (acción pasiva durante la representación pues inhibe sus patrones motores). Estos dos condicionantes hacen que el espectador *crea* un significado de lo que ve enraizado en su experiencia. Esa cognición es, por tanto, un ejercicio combinado de conocimiento y *acción corporeizada*. Un objeto escénico percibido podrá ser lo que el espectador haga de él en función de su experiencia previa y sus patrones sensoriales y motores de percepción y acción (bagaje cultural, experiencia en la construcción de significados). Podría afirmarse que el mundo que el espectador experimenta no está pre-especificado, sino que se llega a él a través de su experiencia. También cabría apuntar que es bajo este concepto donde el trabajo del actor puede hacer del espectador uno más o menos inclinado a participar en la comunicación que propone: si las acciones que realiza con un objeto son las *esperadas* la comprensión del espectador será cierta (su experiencia con el objeto es conocida) y las zonas cerebrales (ínsula, corteza prefrontal medial), que se encargan de la resolución de problemas, se mostrarán menos activas, esto es, el espectador se relaja y deja de estar activo. El actor debería entonces trabajar acciones y objetos de tal manera que generen preguntas, despierten expectativas

⁶ *Body Schema* puede definirse como un modelo postural del cuerpo que organiza y modifica activamente las impresiones producidas por los impulsos sensoriales entrantes de tal manera que la sensación final de la posición [del cuerpo], o de la localidad, se eleva a la conciencia cargada de una relación con algo experimentado previamente. Tomado de H. Head (1920), *Studies in Neurology*.

y curiosidad para atraer al espectador al bucle de comunicación. Meyerhold (2009: 197) defendía esta propuesta de trabajo escénico y la calificaba como teatro fundado en “las expectativas de acción”, una acción construida por actos motores que, en su forma más esencial se definen como movimientos que permiten alcanzar un objetivo (Gallese, 2010: 201-202).

El espectador interacciona con el entorno propio (subjeto) y ajeno que lo rodea, su cerebro sufre interacciones y la conducta perceptiva resultante de estas se puede etiquetar como cognición final producto de su estructura cognitiva particular. Varela ya postulaba que el hecho de reflexionar no viene de ninguna parte: “nos encontramos realizando ese acto de reflexión a partir de un trasfondo dado de creencias y prácticas biológicas, sociales y culturales” (Varela, Thompson, Roch, 2011: 35), por lo que podría representarse la interdependencia de la reflexión y el trasfondo de creencias y prácticas culturales con la figura anterior.

La fenomenología se encarga de explicar el ser y la conciencia mediante el análisis de los fenómenos observables y este concepto tiene una convergencia necesaria con la aproximación *enactiva* del cognitivismo, ya que ambos comparten la idea de la mente como *constructora de objetos* (Thompson, 2010: 15) en un sentido fenomenológico de traer el objeto a la conciencia y experimentarlo: los objetos que aparecen en escena son experimentados por el espectador por *cómo* son hechos conscientes por la actividad de su mente, fundamento final de la neurofenomenología: “Uniendo estos dos tipos de análisis, el fenomenológico y el neurobiológico para unir el espacio creado entre la experiencia subjetiva y la biología es lo que define la neurofenomenología” (Varela, 1996: 330).

El conocimiento del espectador es mediado por acciones localizadas y corporeizadas del actor en los que se incorporan factores biológicos de su sistema nervioso (del espectador), su neurobiología, así como sus relaciones con los organismos vivos que lo rodean (demás espectadores y actores). En otras palabras, la *experiencia del espectador* almacenada en su sistema neurobiológico, la ex-

perencia en primera persona, que constituye el núcleo de la fenomenología (y por supuesto la del resto de los componentes de la creación teatral), debe considerarse como esencial en la construcción del proceso relacional teatral y en el caso del espectador, de la recepción teatral. Finalmente y uniendo estos dos conceptos, fenomenología y neurobiología, se crea un espacio entre la experiencia subjetiva y la biología que define la neurofenomenología. En palabras de su principal investigador y creador, Francisco Varela (1996: 343), la hipótesis de trabajo de la neurofenomenología implicaría “consideraciones fenomenológicas de la estructura de la experiencia y sus homólogos en la ciencia cognitiva relacionados mediante restricciones mutuas”, que siguiendo el *modus operandi* de este trabajo traduzco al entorno de una comunicación teatral para llegar a afirmar que la intersección entre la fenomenología y la recepción se localiza en la estructura de la experiencia subjetiva del espectador, modificada por acciones localizadas y corporeizadas en las que emplea su cerebro así como sus relaciones con los organismos vivos que lo rodean. De esta afirmación se puede extraer que un posible camino de las investigaciones actuales en análisis de audiencia sea el de estudiar lo que en la comunicación teatral aporta el agente receptor de manera subjetiva, esto es, análisis de espectador, no de audiencia, obteniendo valores empíricos mediante las mediciones de sus acciones de percepción corporeizada a través de sus dos elementos: a) cognición dependiente de sus experiencias sensoriales y motores en el intercambio de información durante una representación; y b) saber que esas experiencias son dependientes de un contexto cultural, sociológico y biológico.

4. EL ESPECTADOR *ENACTIVO*

De acuerdo a Francisco Varela, el enfoque *enactivo* consistiría en síntesis en dos ideas: “a) la percepción es *acción* guiada perceptivamente y b) las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriales y motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente” (Varela, Thompson y Roch, 2011: 203).

El punto de partida para el estudio de un espectador bajo el foco de la *enacción* será su comportamiento guiado por su percepción (acciones perceptivas) para experimentar de acuerdo a su experiencia interna (la experiencia subjetiva del receptor) y externo (la propia representación teatral). En cuanto al externo, cambia constantemente como resultado de la recepción *activa* del espectáculo. Si no se asumiese que el espectador es uno activo y habilitador de la comunicación bidireccional, un espectador–intérprete, el enfoque *enactivo* no podría entenderse, ya que *la representación se hace para él*, el entorno de la representación se sostiene para que su estructura cognitiva emerja, perciba y accione como espectador *enactivo*. La constatación la daría la mencionada inexistencia de un mundo pre–establecido independiente del receptor y la activación de su estructura sensorial y motora que a través del sistema nervioso se relaciona con el resto de los participantes en la comunicación teatral. Es lógico pensar que no siendo un entorno pre–establecido, esto es, no habiendo reglas de comunicación fijas, el receptor pueda modular y ser modulado por el entorno que lo rodea.

En cuanto al espectador de una representación teatral, el enfoque *enactivo* no se encargaría de estudiar cómo funciona lo que Varela llamó el *mundo independiente del perceptor*, sino de buscar los nexos entre los sistemas sensoriales y motores de este con la representación que expliquen cómo una acción externa puede ser “guiada perceptivamente en un mundo *dependiente* del perceptor” (Varela, Thompson y Roch, 2011: 203). Y yo añadiría que se trataría igualmente de ver cómo una percepción–acción guiada perceptivamente en el receptor contribuye a la *enacción* del actor para habilitar el bucle de retroalimentación *autopoiético*.

Para entender este concepto se puede leer un experimento llevado a cabo por Bach-y-Rita y Stephen Kercel (2003), quienes diseñaron una cámara de vídeo para ciegos que estimula puntos de la piel mediante vibración de activación eléctrica. Un experimento anterior aparece en Varela (1998: 8):

Se logró que las imágenes formadas con la cámara correspondieran a patrones de estimulación de la piel, sustituyendo de este modo la pérdida visual. Los patrones proyectados sobre la piel no tienen contenido visual, a menos que el individuo sea conductualmente activo manipulando la cámara de vídeo con movimientos de la cabeza, de la mano o del cuerpo. Cuando la persona ciega se comporta activamente de ese modo después de unas cuantas horas de experiencia ocurre algo sorprendente: la persona ya no interpreta las sensaciones de la piel como estando relacionadas con el cuerpo, sino como imágenes proyectadas en el espacio que está siendo explorado por la mirada corporalmente dirigida de la cámara de vídeo. Por lo tanto, para poder tener la experiencia de verdaderos objetos externos, la persona debe dirigir activamente la cámara (utilizando la cabeza o la mano).

Esta experiencia constituye un ejemplo de la naturaleza dependiente del que percibe (de su estructura corporal) de lo que de otro modo parece una representación interna de un mundo de características independientes del sujeto que percibe. Si se hiciese el ejercicio de trasladar el ejemplo a un espectador ciego en una representación teatral se podría entender que su naturaleza le haga experimentar la interpretación actoral procesando (activando) de manera subjetiva e intransferible sus canales receptivos, procesando la información más allá del significado que posea.

Una vez que la *enacción* ha quedado establecida como la más certera para entender el comportamiento del espectador, bajo la lupa de la fenomenología, queda por estudiar si puede medirse su cognición dependiente de sus experiencias sensoriales y motores así como de su contexto cultural, sociológico y biológico. Un espectador percibe el cuerpo de un actor más que como algo físico, como *algo vivo*. Sus acciones, sensaciones, etc. transmiten un significado al espectador y las comparte con él, con su capacidad de generar dos zonas de equilibrio, como indica Taviani (2012: 313). “un primer nivel en el que se ha buscado el acuerdo entre los significados para actores y espectadores [...] y una zona subyacente, donde las dos visiones pueden en cambio separarse determinando

la profundidad del campo artístico y cultural puesto en juego”. El espectador tiene la capacidad de verse y reconocerse a sí mismo y de juzgar sobre esa visión y reconocimiento: tiene consciencia.

La investigación neurocientífica presentó hace décadas las *neuronas espejo*, que corresponde a células del Sistema Nervioso Central (SNC) que se activan en el espectador cuando ve al actor accionar. La habilidad del espectador para imaginar este trabajo estará relacionado con eso que ve y con sus propias destrezas físicas (*body schema*) en una especie de pensamiento corporeizado, de tal modo que el cuerpo da forma a la manera en la que piensa. Este cuerpo del espectador está activo en el bucle de comunicación con el escenario viendo y condicionando sus mecanismos de cognición a lo visto y experimentado. Pero ¿puede estudiarse esta subjetividad cognitiva de tal modo que se obtenga una empírica analizable? O dicho de otro modo, ¿se puede medir/analizar la experiencia subjetiva?, ¿se puede medir la consciencia del espectador?

En 1995, el neurocientífico estadounidense David Chalmers (2005), con un famoso artículo publicado en el *Journal of Consciousness Studies*, presentaba el que se conoce como “el problema difícil” de la consciencia que trata de explicar cómo y por qué tenemos *qualia*⁷ y cómo las sensaciones adquieren características. ¿Cómo se experimenta? Ese es el problema realmente difícil de la consciencia. La *enacción* lo articula hablando de un espectador como agente-guía de sus acciones en los entornos que habita, esto es, con cognición dependiente de sus experiencias sensoriales y motoras así como de su contexto cultural, sociológico y biológico. ¿Estas experiencias se pueden medir?, ¿se puede saber cómo experimenta un espectador durante una representación teatral? Chalmers opina que este aspecto subjetivo deberá ser la *experiencia*, por lo que esta debería ser la que se midiera.

⁷ Los *qualia* son las cualidades subjetivas de las experiencias individuales como sería la rojez de lo rojo o lo doloroso del dolor. Como Thomas Nagel (2003:46) explica: “al margen de cómo varíe la forma, el hecho de que un organismo *tenga* experiencias conscientes significa, básicamente, que hay algo que es cómo es *ser* ese organismo” Las propiedades de las experiencias sensoriales serían por tanto no cognoscibles en la ausencia de su experiencia directa.

Cuando se ve accionar a un actor en escena se experimentan sensaciones visuales, sensoriales y corporales: la textura de la enea de una silla, la experiencia de la oscuridad y la luz, la calidad de la planta escénica, el timbre de la voz del actor, el dolor o el placer, la verdad/falta de verdad en su trabajo... todos son estados de experiencia sujetos a medida.

El problema que plantea *el problema difícil* reside en cómo participan los procesos sensoriales del sistema cognitivo que permite experimentar. Se sabe que la experiencia surge de una base física, pero no hay una buena explicación de por qué y cómo surge. Si hay algún problema calificado como el de la conciencia, es este. La ambigüedad del término *conciencia* no ayuda y las discusiones entre filósofos y científicos han generado suficiente material para escribir una tesis exclusivamente sobre este asunto. Sí ayuda a avanzar en la disquisición el tratar de responder a las preguntas planteadas: ¿se puede medir/analizar la experiencia subjetiva?, ¿se puede medir la conciencia del espectador? Varela lo estudió presentando una teoría con una orientación con la cual tratar la mente y el mundo superpuestos entre sí, de ahí, los calificativos *embodied*, o el concepto de ciencia cognitiva *enactiva*; en definitiva, considerar la encarnación (*embodiment*) como la experiencia vivida, y lo hace con una metodología que trata tanto la experiencia humana como la ciencia cognitiva.

A la pregunta de ¿cómo experimenta un espectador una representación y adquiere sensaciones de lo que ve? se responde entendiendo los roles que tienen los procesos físicos en la creación de la conciencia y hasta dónde éstos crean las cualidades subjetivas de la experiencia. Sin duda, los procesos neuronales generados en el SNC juegan un papel fundamental en el establecimiento de las sensaciones, pero cabe preguntarse si la conciencia puede o no explicarse solo por procesos físicos. En caso de que la respuesta fuera negativa, como opino, se entra en el campo de la metafísica o, como hiciera Varela, en el del budismo. Este es el camino actual que recorren los estudiosos en neurofenomenología tratando de explicar *el problema difícil*⁸.

⁸ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11d8d9a3eeb092148b4567> [10/09/2019].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH-Y-RITA, P. & KERCEL, S. W. (2003). "Sensory substitution and the human-machine interface". *TRENDS in Cognitive Science* 7.12, 541-546.
- BARBA, E. y SAVARESE, N. (eds.) (2012). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai.
- BLAIR, R. & COOK, A. (2016). *Theatre, performance and cognition. Languages, bodies and ecologies*. Nueva York: Methuen Drama.
- CHALMERS, D. (1995). "Facing Up to the Problem of Consciousness". *Journal of Consciousness Studies* 2.3, 200-219.
- DUBATTI, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- GALLESE, V. (2009). "Of Goals and Intention: A Neuroscientific Account of Basic Aspects of Intersubjectivity". En *Naturalizing Intention in Action*, F. Grammont, D. Legrand & O. Livet (eds.), 201-226. Massachusetts: MIT Press.
- HEAD, H. (1920). *Studies in Neurology*, vol 2. London: Oxford University (también en <https://archive.org/details/studiesinneurolo01headia/page/10> [20/04/2019]).
- HUSERL, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1994). *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Alianza.
- _____ (2005). *Investigaciones lógicas*. Buenos Aires: Alianza.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. Nueva York: Basic Books.
- LUTZ, A. & THOMPSON, E. (2003). "Neurophenomenology: Integrating subjective experience and brain dynamics in the neuroscience of consciousness". *Journal of Consciousness Studies* 10, 31-52.
- VARELA, H.; MATURANA, H. y URIBE, R. (1974). "Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model". *Biosystems* 5, 187-196.

VARELA, H. y MATURANA, H. (1973). *De máquinas y seres vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

_____ (1980). *Autopoiesis y cognición*. Dordrecht: D. Reidel.

MERLEAU-PONTY, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península.

MEYERHOLD, V. (2009). *Écrits sur le théâtre*, t. 2, traducción de Béatrice Picon-Vallin. París: L'Age de l'Homme.

NAGEL, T. (2003), “¿Cómo es ser un murciélago?”. En *La naturaleza de la experiencia. Vol. I: Sensaciones*, M. Ezcurdia y O.Hansberg (eds.), 46. México: UNAM.

NÖE, A. (2010). *Out of our heads*. Nueva York: Hill and Wang.

TAVIANI, F. (2012). “Visiones”. En *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, F. Barba y N. Savaresse (eds.), 313. Bilbao: Artezblai.

THOMPSON, E. (2007). *Mind in life. Biology, phenomenology and the science of mind*. Londres: Harvard University Press.

VARELA, F. (1998). *Ética y acción*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.

VARELA, F.; THOMPSON, E. y ROSCH, E. (2011). *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa.

WATZLAVICK, P.; HELMICK, J. y JACKSON, D. (1985). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder.

2. DRAMATURGIAS FEMENINAS

Aspectos filosóficos en algunas puestas en escena
de *Antígona* en el siglo XXI¹

Philosophical aspects in some staging
of *Antigone* in the XXI century

Olivia NIETO YUSTA
Grupo de Investigación del SELITEN@T
olivianieto.nieto@gmail.com

Resumen: Tras más de dos mil años el mito de Antígona sigue siendo símbolo de justicia y dignidad, imagen de lucha contra la represión y el abuso de poder. A lo largo del siglo XXI su presencia se ha ido intensificado en el teatro. Los dramaturgos encuentran en su relato una posible respuesta a conflictos, angustias y tensiones no resueltas de la sociedad contemporánea. Este trabajo recoge tres montajes teatrales de *Antígona*, dirigidos por Rubén Ochandiano (en colaboración con Carlos Dorrego), Miguel del Arco y Helena Pimenta.

Palabras clave: Antígona. Teatro. Siglo XXI. Poder. Injusticia.

Abstract: Since two thousand years the myth of Antigone remains a symbol of justice and dignity, an image against abuse of power or authority. Throughout the 21st century theatre has intensified its presence. Playwrights interpret this myth as a possible answer to conflicts, anxieties and unresolved tensions of contemporary society. This work studies three plays about *Antigone* direc-

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo, que pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html> [15/05/2019].

ted by Rubén Ochandiano (in collaboration with Carlos Dorrego), Miguel del Arco and Helena Pimenta.

Key Words: Antigone. Theatre. 21st Century. Power. Injustice.

1. INTRODUCCIÓN

En el teatro español contemporáneo de las últimas décadas ha habido un especial interés por retratar los problemas de identidad surgidos dentro de la realidad social actual. La emigración, la marginación, la violencia de género, los conflictos armados, la explotación o la precariedad laboral son factores que han influido directamente en los distintos tipos de identidad que aparecen en las obras de nuestros dramaturgos. En este sentido los mitos van a ser un recurso habitual en el teatro último para visibilizar o encarnar los problemas de identidad del hombre contemporáneo. Como advierte María-José Ragué-Arias (2005: 11): “un corrosivo humor, una despiadada visión de nuestra realidad, una crítica al poder y sus abusos, un rechazo de la violencia y de la guerra, son las constantes del teatro de la última generación surgida en el pasado siglo, unos autores que a partir de una textualidad moderna, siguen recurriendo al mito en su obra”. En 2012 el investigador Eduardo Pérez-Rasilla tomó el pulso a la nueva dramaturgia española con el objetivo de vislumbrar las inquietudes temáticas y estilísticas de nuestro teatro más joven. En su recorrido por la escena española determinó que la violencia, tratada desde una perspectiva crítica, es uno de los temas más frecuentes entre los dramaturgos llamados “emergentes”. Sus textos retratan distintas formas de violencia propias del presente y el pasado (conflictos armados, racismo, homofobia, desigualdad, explotación, violencia de género, etc.) con un tono que deja sentir una mirada trágica del mundo contemporáneo. La muerte, el dolor y el sufrimiento, así como las distintas formas de violencia, encontraron en la tragedia clásica su mejor medio de expresión. Desde entonces la idea de lo trágico, entendida como una fuerza exterior que nos

condena a un destino cruel, ha evolucionado y a día de hoy “la irrupción de lo trágico ya no obedece a un destino ciego sino a la acción del ser humano” (Vieites, 2012: 183). La tragedia es ahora fruto de nuestros actos, de nuestras decisiones. En este sentido *Antígona* va a aunar estos dos elementos, mito y tragedia, cuyo valor universal pretende dar respuesta a las numerosas inquietudes e injusticias que achacan a la sociedad contemporánea.

2. ANTÍGONA, UN SÍMBOLO SOBRE LAS TABLAS

Antígona es una de las tragedias más célebres de nuestro teatro. Desde su representación en la Atenas dorada del siglo V a.C. (442 o 441 a.C.) este mito se ha convertido en un icono de trascendencia universal². Su omnipresencia en el imaginario occidental se explica por la naturaleza de su protagonista, símbolo de diferentes luchas y dudas existenciales. A diferencia de sus contemporáneos Sófocles dotó al héroe trágico de una individualidad y psicología muy bien definidas. Frente a la grandeza de los héroes épicos Sófocles pone ante nuestros ojos a un héroe sumido en la angustia y el dolor, sentimientos que experimenta en soledad y que le acaban empujando a una situación de no retorno. El personaje principal se constituye como el epicentro del relato dramático en torno al cual van a orbitar dialécticas que constituyen los grandes pilares del conflicto humano: el individuo frente a la sociedad, la moral tradicional frente a la razón del Estado, el conflicto generacional, la oposición de sexos, la

² Una prueba de ello es la inmensa repercusión que ha tenido el mito en el ámbito académico. Tal es así que los estudios generados en torno a esta tragedia griega son inabarcables. Con todo ello es de obligada mención el que se considera uno de los más relevantes, *Antígonas* (1984) de George Steiner, que recupera algunas de las interpretaciones más significativas que sobre esta figura han arrojado Hegel, Goethe, Kierkegaard y Hölderlin, entre otros, para ofrecer a continuación su propia lectura del mito. Por otro lado aunque este trabajo se ocupa de la presencia de *Antígona* en las artes escénicas cabe destacar que son innumerables las interpretaciones, adaptaciones, versiones y traducciones que podemos encontrar en otras manifestaciones artísticas como la literatura, la poesía, la ópera, la pintura, la escultura o el cine.

ley de los hombres frente a la ley divina o el mundo de los vivos y de los muertos³.

El origen de *Antígona* se remonta a la tragedia de Edipo. En el relato de Sófocles Edipo mata a su padre Layo, rey de Tebas, desconociendo los lazos de sangre que les unían. Proclamado nuevo rey contrae matrimonio con Yocasta (sin saber que es su madre) con la que tendrá cuatro hijos: Antígona, Ismene, Polinices y Etéocles. Cuando la verdad sale a la luz Yocasta se quita la vida y Edipo se arranca los ojos. Es entonces cuando comienza el mito de Antígona propiamente dicho. Los dos hermanos, Polinices y Etéocles, son proclamados gobernantes del pueblo de Tebas bajo la condición de que cada uno de ellos gobierne un año de forma alterna. Concluido el primer año de gobierno de Etéocles este decide romper el pacto para seguir gobernando en solitario lo que provoca una guerra civil en Tebas donde los dos hermanos pierden la vida. Creonte, hermano de Yocasta, asume el poder. Ordena enterrar a Etéocles y prohíbe dar sepultura a Polinices al que se considera un traidor (un gesto habitual por entonces que queda atestiguado en los escritos de Tucídides y Jenofonte). Antígona ignorará la prohibición de Creonte y enterrará a su hermano por lo que será condenada a muerte. Con este gesto de desobediencia no solo desautoriza a Creonte sino que también desautoriza el poder del Estado. Una de las lecturas que ha cobrado más fuerza a la hora interpretar este conflicto es la lucha entre la moral tradicional y la razón del Estado, las leyes divinas (*themis*) y las leyes humanas (*nomos*). En este sentido la represión que ejerce el poder, así como el enfrentamiento entre el individuo y el Estado o la lucha por la dignidad de los vivos y de los muertos no son tensiones exclusivas de la Grecia del siglo V a.C.

³ La originalidad y libertad creativa de Sófocles fue tan relevante que hoy no podemos concebir la tragedia occidental sin su obra. Véase la conferencia del profesor José María Lucas “Sófocles: un eslabón fundamental de la tragedia griega y occidental” celebrada en la Fundación Juan March el 16/10/2018 dentro del Ciclo *Teatro griego: origen, autores y puesta en escena*. Disponible en el siguiente enlace de Internet <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101464&l=1> [15/05/2019].

Estos enfrentamientos han sido una constante a lo largo de la Historia. Prueba de ello son los grandes conflictos del siglo XX (Nazismo, Estalinismo, la primera y segunda Guerra Mundial o la Guerra Civil) que trajeron consigo una Europa reprimida, masacrada y poblada de cadáveres insepultos que recreaba por sí sola el mito de Antígona. En el siglo XXI han surgido otros conflictos, de distinta naturaleza, pero que igualmente han encontrado voz en una Antígona feminista, revolucionaria, anarquista, pacifista o mártir que ha compartido escenario con otras figuras como Medea o Fedra. “Estas mujeres recibirán un tratamiento especial como símbolos de una Humanidad capaz de ser sacrificada por intereses políticos, costumbres sociales o deberes familiares y coartada en su principal atributo, su capacidad de amar” (Vilches, 1988: 87). En las dos primeras décadas del siglo XXI se ha producido la puesta en escena de numerosas *Antígonas* lo que pone de relieve, una vez más, “la inquebrantable autoridad de los mitos griegos” (García Gual, 2009). Algunos de los directores responsables de estos montajes han sido Ana Zamora, Miguel Rubio, Roberto Romei, Eusebio Lázaro, Ramón Simó, Manuel Canseco, David Ojeda, Mauricio García Lorenzo, Helena Pimenta, Emilio del Valle, Paco Maciá, Rubén Ochandiano, Carlos Dorrego, Ignacio García, Pedro Casablanc, Paco Ocaña o Miguel del Arco⁴. Veamos algunos ejemplos más significativos⁵.

⁴ Completan la lista los directores Marta Timón, Sebastián Langlois, Jordi Palet, Emilio Flor Jiménez, Andrés Vinaches, Miquel Carbonell, Esteve Ferrer, Aurelio Delgado, Franco Palmieri, Pati Doménech, Jorge López Vidal, Hadi Kurich, Volker Lösch, Andreu A. Segura, Elena Cánovas, Antunes Filho, Zywila Pietrzak, Oriol Broggi, Claudio de Scanno, J. M. Mudarra, Cruz Hernández Mollá y José Luis Fernández Puentes. Esta relación de directores escénicos está registrada en la base de datos del Centro de Documentación Teatral (<http://teatro.es/>) la cual recoge, entre el año 2000 y 2018, cuarenta y cuatro puestas en escena a las que, con toda seguridad, cabría añadir más dada la gran proyección alcanzada por esta tragedia a lo largo de las últimas décadas. Pueden verse también algunas de la tesis de doctorado y trabajos de investigación, realizadas en el SELITEN@T, bajo la dirección del profesor Romera Castillo, especialmente las referidas al teatro en Madrid (https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [15/05/2019]).

⁵ En el siglo XX también son muy numerosas las puestas en escena de *Antígona*.

3. PUESTAS EN ESCENA DE *ANTÍGONA* EN EL SIGLO XXI. ALGUNOS EJEMPLOS

3.1. LA CARA MÁS OSCURA DEL PODER

En 2014 el Teatro de la Abadía de Madrid acogió el estreno de *Antígona*, una versión libre de la obra de Sófocles dirigida por Miguel del Arco⁶. El director quiso acercar la tragedia griega al espectador del siglo XXI pero sin contextualizarla en un conflicto específico del mundo actual. Para ello optó por un montaje sobrio, atemporal, con una estética militar codificada a través de un vestuario compuesto por pantalones bombacho, botas militares y camisas de color negro y caqui⁷. El relato se desarrolla en un escenario de

A modo de muestra cabe destacar los montajes teatrales recogidos en la base de datos del Centro de Documentación Teatral, más de 45, realizados entre 1945 y 1999, en los que han participado los siguientes directores: Cayetano Luca de Tena, Luis González Robles, Huberto Pérez de la Ossa, Mario Antolín, Víctor Andrés Catena, Judith Malina, Ricardo Salvat, Jorge Urrutia, Miguel Narros, Santiago Paredes, Antonio Malonda, Alfredo Osset Casteleiro, Rafael F. Molina, Joan Ollé, Pablo Ley, Merce Saumell, Martiriá Coll, Dolores Juanpere, Manuel España, Joaquín Velayos, Francisco González Sessarino, Julián Ángel Herrero Muñoz, Pedro Sáez, Pepelu Villa Alegre, Benigno Felipe León, Carmen Abad de la Hoz, Ernesto Rodríguez Abad, Manolo Vidal, María Ruiz, Paco Obregón, Rafael Rodríguez, Erico Carneiro, Susana Cantero, Dirk Opstaele, Alfredo Castellón, Merche Chapí, Raúl Alonso Rodríguez, Fernando Grifell, Charo Amador, Félix Belencoso, Francisco Suárez, Bruno Frusca, Guillermo Heras, Etlvino Vázquez y Farid Paya.

⁶ El estreno tuvo lugar el 21 de abril de 2014. Es un espectáculo coproducido por Teatro de la Ciudad y Teatro de La Abadía. A continuación se ofrece la ficha técnico-artística del espectáculo: Dirección escénica: Miguel del Arco. Escenografía: Eduardo Moreno. Vestuario: Beatriz San Juan. Música: Arnau Vilà. Coreografía: Antonio Ruz. Iluminación: Juanjo Llorens. Sonido: Sandra Vicente y Enrique Mingo. Vídeo: Eduardo Moreno. Intérpretes: Carmen Machi, Manuela Paso, Ángela Cremonte, Cristóbal Suárez, Raúl Prieto, José Luis Martínez, Silvia Álvarez y Santi Marín. El espectáculo se inserta dentro del proyecto Teatro de la Ciudad integrado por tres montajes teatrales: *Antígona* de Miguel del Arco, *Medea* de Andrés Lima y *Edipo Rey* de Alfredo Sanzol. El proyecto nació a raíz del taller *Mito y Razón* dedicado a estas tres grandes tragedias al que han seguido siete talleres más de investigación.

⁷ Una gran esfera preside la función, un elemento con el que del Arco ha querido evocar la luna, el camino hacia los muertos, el ojo que todo lo ve, el poder de Creonte y la cueva a la que irá Antígona a cumplir condena (García Gual y Arco, 2018).

guerra sin determinar, como si se tratara de un espacio mental, de una dimensión intermedia entre la vida y la muerte en el que se irán destapando las caras más oscuras del poder. El verdadero corazón de la tragedia reside en el enfrentamiento entre Creonte y Antígona, un conflicto que fue interpretado por Hegel “como la pugna entre dos esferas de poder igualmente válidas, la divina y la humana, la de la familia y la del Estado” (Vara, 2000: 333). Este juego de equilibrios en el que Miguel del Arco ha querido incidir con su versión viene a hacer más efectiva la tragedia porque como asegura el director “lo trágico reside en los contrarios” (García Gual y Arco, 2018), un concepto señalado también por María Rosa Lida (2014: 18) como una constante de Sófocles quien “probablemente bajo la influencia del pensamiento heracliteo [...] concibe cada conflicto como una coexistencia de opuestos”. En este sentido el espectador asiste a una balanza que en determinados momentos se inclina a uno u otro lado con argumentos completamente opuestos pero aceptables por ambas partes. La tragedia de Sófocles nos presenta la ley, escrita por los hombres que gobiernan (Creonte), y la tradición, consolidada por costumbres de origen ancestral (*Antígona*), en un delicado equilibrio dentro de un determinado orden moral o social que se acaba quebrando (lo que en la tragedia griega recibe el nombre de *hamartia*). Uno de los aspectos más comentados de este montaje es el papel de Creonte interpretado por una mujer, Carmen Machi, una licencia que para Marcos Ordóñez (2015) “adquiere plenisimo sentido”⁸. Miguel del Arco quería evitar un conflicto reducido a la lucha de sexos y se inclinó por el enfrentamiento entre dos mujeres donde la ambición y el poder, en toda su crudeza, fueran los verdaderos protagonistas. Para David Ladra (2015) esta versión nos presenta a la reina “no como una mujer justa que defiende la ley sino como una gobernante amedrentada que intenta mantener un poder sospechosamente ganado”. La tiranía no entiende aquí de

⁸ Rubén Ochandiano y Carlos Dorrego también pensaron en una actriz (Marisa Paredes) para el papel de Creón pero finalmente no pudieron llevarlo a cabo por incompatibilidad de agendas (Anónimo, 2013).

género: “la soberbia y no el sexo igualan a los gobernantes, sean hombre o mujer” y al igual que algunos estudios han identificado al Creonte de Sófocles con los tiranos de la época de Pericles o al Creonte de Brecht como un trasunto de Hitler, igualmente del Arco nos permite asociar este personaje con cualquiera de los políticos corruptos (hombre o mujer) que han ocupado nuestras instituciones. Los críticos alemanes Karl Reinhardt y Max Pohlenz han querido ver en este enfrentamiento no tanto un conflicto de ideas como un choque de caracteres en su afán por buscar a un culpable (Gil, 2015: 11) de manera que los excesos que por orgullo acaban comiéndose los dos personajes a título individual (*hybris*) es lo que verdaderamente conduce al fatal desenlace. El coro también participa de este conflicto simbolizando la cara y la moneda de la conciencia social y la conciencia individual, la ley divina y la ley humana, también la duda o el temor que experimentan los personajes, tratando de proclamar la sensatez (*phronesis*) como el único elemento capaz de reconducir un conflicto abocado a la tragedia⁹.

En 2013 Rubén Ochandiano y Carlos Dorrego dirigieron *Antígona* del dramaturgo francés Jean Anouilh¹⁰. Toda su producción dramática, no solo *Antígona*, es un grito alto y claro contra la injusticia. Bajo una visión profundamente pesimista Anouilh retrata

⁹ Si bien el coro es un elemento poco presente en el teatro contemporáneo Sanchis Sinisterra advierte una cierta recuperación del mismo en algunos dramaturgos emergentes como representación de la conciencia que debe resonar ante graves conflictos sociales. Para profundizar en este concepto véase “*Narraturgia* y las nuevas fronteras de la dramaturgia contemporánea” de José Sanchis Sinisterra. Conferencia pronunciada en Monterrey N.L. el 14 de marzo de 2014. Disponible en el siguiente enlace de Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=EWikprD60g4> (consultado el 15 de junio de 2019).

¹⁰ La ficha técnico-artística de este montaje teatral es la siguiente: Autoría: Jean Anouilh. Traducción: Olivia Tomé. Versión: Rubén Ochandiano y Carlos Dorrego. Dirección: Rubén Ochandiano y Carlos Dorrego. Escenografía: Shiloh Garrel. Vestuario: Berta Grasset e Iratxe Sanz. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Sonido: Ignacio Hita. Intérpretes: David Kammenos, Najwa Nimri, Berta Ojea, Toni Acosta, Sergio Mur, Rubén Ochandiano, Nico Romero y Ramón Grau. El estreno tuvo lugar el 6 de febrero de 2013 en las Naves del Español, Matadero, en Madrid.

a una juventud intransigente que se rebela contra un poder inquebrantable y la hipocresía de una sociedad corrupta. El dramaturgo francés escribió el texto en 1942, durante la segunda Guerra Mundial, en el momento de la ocupación alemana de Francia. El conflicto que Anouilh quiso trasladar a *Antígona* fue el de la Francia colaboracionista (aquí representada por Creón) frente a la Francia de la Resistencia (simbolizada en Antígona). A la hora de idear la puesta en escena Ochandiano y Dorrego han querido conservar “no solamente su inmensa carga política (más vigente que nunca) sino también toda su poesía y su violencia” (Ochandiano, 2013: 4) pero, ante todo, han intentado que fuera “un símbolo de lo que sucede hoy” (Anónimo, 2013). En un escenario de posguerra se nos presenta un país endeudado, con altos impuestos y leyes asfixiantes e inhumanas que llevan a sus ciudadanos al límite, una imagen con la que han querido identificar a la España en crisis de 2013. “Se trata de rescatar el valor de nuestro país que está a punto de romperse” (Díaz Sande, 2013), como asegura la actriz Berta Ojea. Para ello han optado por situar la pieza en una especie de circo, “un carromato de *freaks* que se exhibe de lugar en lugar y que, como toda estructura social, es jerárquica, tiene sus líderes, sus normas, y sus insurgentes” (Ochandiano, 2013: 4)¹¹. La palabra inglesa *freak* (extraño, estafalario) inicialmente se aplicó a las personas con alguna deformidad física que eran exhibidas públicamente en circos y ferias. Al igual que hicieron Goya, Buñuel o Valle-Inclán, se ofrece aquí un espejo deformado de la realidad como metáfora de la crisis de valores que atenaza a nuestra sociedad contemporánea, víctima de las decisiones descarnadas de políticos ineptos y de los incesantes escándalos de corrupción que tienen como consecuencia el trabajo basura, la explotación laboral, la alta tasa de paro juvenil, los desahucios e incluso los suicidios. Con el gesto de Antígona (la decisión de enterrar a su hermano a pesar de estar prohibido)

¹¹ En la versión de Ochandiano y Dorrego Antígona es una equilibrista, Creón un domador, Ismena una amazona, Hemón un forzado y la Nodriza (personaje creado por Anouilh) una mujer barbuda y echadora de cartas.

Anouilh quiso materializar “la negativa a todo colaboracionismo conformista en tiempos de la ocupación nazi en Francia” (Gil, 2015: 123) pero también hacer una alegato universal a favor de la justicia y la libertad, de las decisiones del individuo por encima de las imposiciones del Estado, lectura esta que ambos directores han querido verter sobre el escenario¹². La puesta en escena, muy cuidada, parece haber querido fusionar dos grandes obras cinematográficas: el mundo cruel y grotesco de *Freaks. La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning con la perversión y la decadencia del poder de *La caída de los dioses* (1969) de Luchino Visconti resultando uno de los montajes más ambiciosos de 2013. No hay mitos ni divinidades en el texto de Anouilh, tampoco en la España del siglo XXI, pero sí una angustia existencial que encuentra su conexión con la crisis de valores de la España actual.

3.2. MEMORIA HISTÓRICA Y GUERRA CIVIL

Cuando Antígona decide enterrar a su hermano por encima de todo, consciente de que pagaría este acto con su propia vida, asistimos a un sacrificio que adquiere una “dimensión sobrehumana inédita en toda la historia de la tragedia clásica” (Gil, 2015: 120). Antígona se sacrifica no por sumisión sino en solidaridad con los dioses y en defensa de sus creencias religiosas, un gesto simbólico de alcance universal que la convierte en antecedente de los grandes mártires de nuestra historia. Un cadáver insepulto y un entierro ilegítimo son los dos factores que avivan un conflicto entre los vivos y los muertos, entre la fe y la razón, entre las leyes divinas (*themis*) y las leyes humanas (*nomos*) que llega hasta nuestros días. Las gran-

¹² Para Eduardo Pérez-Rasilla (2013) la lectura que hace Anouilh del conflicto es un tanto ambigua y, bajo su punto de vista, no puede identificarse con claridad como una apología de la libertad o un alegato contra la tiranía política, posición que contrasta con la de los directores del montaje para quienes el texto de Anouilh sí retrata la lucha de la heroína: “Antígona es un canto a la vida, un grito, el primer acto creador de libertad de un ser humano que decide plantar cara al poder establecido” (Díaz Sande, 2013).

des guerras de la Europa del siglo XX reviven el escenario en el que se desarrolla la historia de Antígona: un paisaje repleto de muertos anónimos y cadáveres insepultos, “es la materia viva convertida en residuo de la pudrición, producto de la corrupción ideológica” (Trueba Mira, 2013: 14). Esta terrible imagen la podemos identificar claramente con el dramático episodio vivido durante la Guerra Civil española y con la deuda pendiente que el Estado tiene a día de hoy con los muertos que esperan en fosas y cunetas a recibir sepultura¹³. La identificación de *Antígona* con la Guerra Civil es la lectura que encontramos en *Antígona de Mérida* de Miguel Murillo¹⁴.

Antígona de Mérida es una revisión del mito griego. En esta ocasión la ciudad de Mérida se convierte en el escenario en el que transcurre la obra. Durante los combates de agosto de 1936 muere, sobre el puente romano de Mérida, un joven miliciano que defendía la ciudad de las tropas franquistas (este personaje, Pedro, se identifica claramente con Polinices). Su hermana Margarita (Margarita Xirgu, en la que podemos ver a Antígona) recupera el cadáver y lo entierra desobedeciendo la ley. El Capitán Sierra (Creonte), al mando de las tropas franquistas, ordena detenerla y la condena a muerte. En este conflicto un grupo de ciudadanos también es apresado por las tropas franquistas y encerrado en el propio teatro de Mérida produciéndose un juego metateatral en el que espacio escénico y espacio real se sobreponen. Entre los presos hay un antiguo profesor de teatro (Dimas), ya retirado, y un ciego (Prudencio)

¹³ No podemos dejar de mencionar a María Zambrano que en 1967 escribió su propia versión del mito, *La tumba de Antígona*, quien vio en la heroína sofoclea una imagen de su propia época, de la Guerra Civil y del exilio español.

¹⁴ El equipo técnico-artístico estuvo integrado por los siguientes profesionales: Dirección: Helena Pimenta. Escenografía: José Tomé. Vestuario: Alejandro Andújar. Coreografía: Nuria Castejón. Iluminación: Felipe Ramos. Intérpretes: Bebe, Helio Pedregal, Pepe Viyuela, Celso Bugallo, Rafa Castejón, Pepa Gracia, Esteban G. Ballesteros, José Antonio Lucía, Simón Ferrero, Damián Donado, Carmen Angulo y Luis Romero. Músico: Íñigo Lacasa. *Antígona de Mérida* es una obra producida por el Centro de Producción del Festival de Mérida, estrenada el 8 de julio de 2011 dentro de la 57ª edición.

convencido de que se encuentra en el ensayo general de *Antígona*: él hace el papel de Tiresias; recita sus versos a lo largo de toda la obra; asegura hay que hacer la prueba de vestuario; al Capitán Sierra (franquista) le asigna el papel de Creonte; toma a los soldados por figurantes; y espera con impaciencia la llegada de Margarita Xirgu que interpreta a Antígona. Miguel Murillo, el autor de esta pieza, rinde, así, un sentido homenaje a estudiantes y aficionados al teatro que “encendieron la llama de las representaciones en el Teatro Romano” así como “a aquel grupo de artistas profesionales, intelectuales y políticos que lo pusieron en marcha en las Semanas Romanas, haciendo coincidir el hecho de la “*Antígona*” que Margarita Xirgu quiso representar ese año y no pudo, al producirse la dictadura franquista” (Villafaina, 2011). En el texto se recuerda también el estreno de *Medea* de Séneca en 1933 (durante la primera edición del Festival), en versión de Miguel de Unamuno, al que acudió el presidente de la República, Manuel Azaña. En este marco bélico-teatral se reflexiona sobre la muerte y la dignidad humana, lo absurdo de la guerra y la necesidad del teatro como salvación “emanando un pathos perfectamente de nuestro tiempo” (Villafaina, 2011). Helena Pimenta (2011) afirma que se ha escogido un contexto reconocible, no demasiado lejano en el tiempo, para dar una nueva dimensión a esta figura que se impone sobre las leyes terrenales, sobre los intereses particulares, sobre la guerra, simbolizando el poder de la desobediencia civil contra la injusticia. Este planteamiento, al igual que el expuesto en los otros dos montajes, no deja de ser una lectura actualizada del debate que desde el siglo V a.C. existe entre dos conceptos o ideas: *nómos* (la ley establecida en la sociedad humana cuya legitimidad responde a la capacidad legisladora de los seres humanos) y *Ph sis* (el orden preestablecido de manera natural, en base a unas costumbres y creencias ancestrales). La disputa acerca de la legitimidad de uno sobre otro se materializa así a través de Creonte y Antígona, Nacionales y Republicanos.

4. CONCLUSIÓN

Si bien los tres montajes son versiones libres de *Antígona*, en todos ellos prevalece la estructura esencial de la tragedia griega que Anne Ubersfeld identificó como un relato dramático que transcurre en un sistema cerrado y ordenado (entiéndase poder, ley, sistema totalitario). A ambos lados de este espacio se encontraría la esperanza de la libertad y las pasiones que traen el desorden que empuja al héroe trágico a deambular entre un lado y otro “en una huida permanente” (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano Santos, 1997: 382). Las tres propuestas recogidas en este trabajo abordan el conflicto humano en distintos contextos pero siempre atendiendo a la lucha de fuerzas entre individuo y sociedad, jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, vivos y muertos, moral tradicional y razón de Estado. Tras más de dos mil años Antígona sigue siendo símbolo de justicia y dignidad e imagen de lucha contra la represión y el abuso de poder. A lo largo del siglo XXI su presencia se ha ido intensificando sobre las tablas gracias a revisiones y nuevas propuestas de dramaturgos, como las aquí recogidas, que encuentran en su relato una posible respuesta a conflictos, angustias y tensiones no resueltas de la sociedad contemporánea¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (2013). “*Antígona* de Jean Anouilh en el Matadero Naves del Español”. *Madrid Teatro*, 08/02. Disponible en el siguiente enlace de Internet: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3021:antigona-anouilh-ochandiano&catid=260:informor2013&Itemid=235 [15/05/2019].

AYUSO DE VICENTE, M. V.; GARCÍA GALLARÍN, C. y SOLANO SANTOS, S. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.

DÍAZ SANDE, J. R. (2013). “*Antígona*. La pureza frente a la realidad basura”. *Madrid Teatro*, 08/02. Disponible en la siguiente dirección

¹⁵ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d13105ea3eeb01b298b456c> [10/09/2019].

de Internet: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3022:antigona-anouilh-ochandiano-entrevista&catid=261:entre2013&Itemid=236 [15/05/2019].

GARCÍA GUAL, C. (2009). “La inquebrantable autoridad de los mitos griegos”. *El País*, 21/02. Disponible en la siguiente dirección de Internet: https://elpais.com/diario/2009/02/21/babelia/1235175429_850215.html [15/05/2019].

GARCÍA GUAL, C. y ARCO, M. del (2018). “Diálogo. Representación y puesta en escena en el teatro griego”. Entrevista de Carlos García Gual a Miguel del Arco celebrada en la Fundación Juan March de Madrid el 30/10/2018 dentro del ciclo de conferencias *Teatro griego: origen, autores y puesta en escena*. En <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101466&l=1> [15/05/2019].

GIL, L. (2015). “Introducción”. En *Antígona* de Sófocles, 9-28. Barcelona: Penguin Clásicos.

LADRA, D. (2015). “La *Antígona* de Sófocles dirigida por Miguel del Arco”. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*, 11/06. Disponible en el siguiente enlace: <http://www.artezblai.com/artezblai/antigona-sofocles-miguel-del-arco.html> [15/05/2019].

LIDA, M. R. (2014). “Prólogo”. En *Antígona* de Sófocles, 9-53. Madrid: Gredos.

OCHANDIANO, R. (2013). “*Antígona*. Una obra de Jean Anouilh. Dossier de prensa”. Disponible en el siguiente enlace de Internet: https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/import/descargas/dossier_antigona%5B1%5D.pdf [15/05/2019].

ORDÓÑEZ, M. (2015). “*Antígona*: altísimas tensiones”. *El País*, 14/05. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/05/14/babelia/1431603671_286663.html [15/05/2019].

PÉREZ-RASILLA, E. (2012). “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”. *Don Galán* 2, 1-6. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6 [15/05/2019].

_____ (2013). “*Antígona*. Confusa y arbitraria”. *Madrid Teatro*, 10/02. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3025:

[antigona-anouilh-ochandiano-critica&catid=262:crit2013&Itemid=237](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3025:antigona-anouilh-ochandiano-critica&catid=262:crit2013&Itemid=237) [15/05/2019].

PIMENTA, H. (2011). “*Antígona de Mérida*. Helena Pimenta”. Entrevista a la directora Helena Pimenta dentro de la 57.ª edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YcV2X7YBsk> [15/05/2019].

RAGUÉ-ARIAS, M. J. (2005). “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”. En *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, M. F. Vilches de Frutos (ed.), 11-22. Amsterdam: Editions Rodopi.

TRUEBA MIRA, V. (2013). “Introducción”. En *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, María Zambrano, 9-122. Madrid: Cátedra.

VARA, J. (2000). “Sófocles”. En *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férez (coord.), 312-351. Madrid: Cátedra.

VIEITES, M. F. (2012). “Eagleton, Terry: *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Editorial Trotta, 2011. 383 páginas”. *ADE Teatro* 141, 183.

VILCHES, M. F. (1988). “El mito literario en el teatro español de la posguerra”. En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coords.), 82-88. Madrid: Taurus.

VILLAFAINA, J. M. (2011). “57 Festival de Teatro Clásico de Mérida. La crítica: *Antígona* en Mérida / Miguel Murillo / Helena Pimenta”. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*, 11/07. Disponible en <http://www.artezblai.com/artezblai/57-festival-de-teatro-clasico-de-merida.-la-criticaantigona-en-merida-miguel-murillo-helena-pimenta.html> [15/05/2019].

La búsqueda de la trascendencia humana: *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez

The pursuit of human transcendence: *La guerra según Santa Teresa*, by María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, by Nieves Rodríguez Rodríguez

Pilar JÓDAR PEINADO
Academia de las Artes Escénicas de España
mpjodar@gmail.com

Resumen: En el actual contexto de recuperación de referentes femeninos como uno de los temas centrales de la dramaturgia escrita por mujeres, trataré de *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez, cuyas protagonistas están unidas por la búsqueda de la expresión trascendente del Ser. Estas ideas filosóficas son recogidas por María Folguera y Nieves Rodríguez para articular sus propias cuestiones que lanzan a la sociedad actual.

Palabras clave: María Folguera. *La guerra según Santa Teresa*. Nieves Rodríguez. *La tumba de María Zambrano*. Filósofas. Pensadoras. Dramaturgas. Teatro español. Siglo XXI.

Abstract: Nowadays, women playwrights are interested, among other issues, in rescuing historical women. Referring to that, I focus on *La guerra según Santa Teresa*, by María Folguera; and *La tumba de María Zambrano*, by Nieves Rodríguez, whose main characters are related to the pursuit of a transcendental and essential way of expression. These philosophical ideas are collec-

ted by María Folguera and Nieves Rodríguez in order to show their own issues to contemporary society.

Key Words: María Folguera. *La guerra según Santa Teresa*. Nieves Rodríguez. *La tumba de María Zambrano*. Philosophers. Women Playwrights. Spanish Theatre. XXIst Theatre.

1. CONTEXTO Y MARCO BIBLIOGRÁFICO

El presente trabajo se inserta dentro del contexto del estudio de la dramaturgia femenina actual que hunde sus raíces en el llamado “desembarco de autoras” (Oliva, 2002: 322), en torno a los años 90, con nombres como Paloma Pedrero, Lidia Falcón, Ana Diosdado o Carmen Resino, entre otras, que servirán de referente a las generaciones posteriores. Las dramaturgas del siglo XXI están siendo objeto de un gran interés como lo prueba el creciente número de investigaciones al respecto. Baste citar algunos ejemplos, comenzando por el destacado proyecto europeo *Dramaturgae*, promovido por el profesor Romera Castillo¹, que dio lugar al XIV Seminario Internacional (2005), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, en el que participan, además del SELITEN@T (UNED, Madrid), la Universidad de Toulouse y la de Giessen (en cuyas sedes se celebraron otros dos encuentros, publicados posteriormente también). El citado Centro de Investigación dirigido por el prof. Romera Castillo contempla el estudio de la dramaturgia femenina como una línea específica, tal y como puede verse en *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Romera Castillo, 2011: 8-31 y 369-387). En este contexto habría que mencionar las antologías de Raquel García Pascual (ed., 2011), Francisco Gutiérrez Carbajo (ed., 2014) o Ana María Díaz Marcos (ed., 2018), el estudio de Lourdes Bueno

¹ A propósito de la ingente labor del profesor Romera Castillo respecto a este y otros momentos de la literatura y el teatro españoles e hispanoamericanos, puede consultarse su *curriculum* y publicaciones en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (2018: 151-252 y 1223-1225; 2019a: 33-96 y 2019b: 33-171).

(2018), así como diversos números monográficos de publicaciones periódicas dedicados a la dramaturgia femenina, como, por citar algunos ejemplos, el 21 (2012) de *Signa* (SELITEN@T, UNED), el 28 (2012) de *Acotaciones* (RESAD) o el 30 (2017) de *Feminismo/s* (Universidad de Alicante).

Una característica de la dramaturgia femenina actual es el homenaje o la recuperación reivindicativa de figuras femeninas para la creación de una genealogía feminista (Jódar Peinado, 2017: 340), como por ejemplo, por citar algunos: la antología *365 Women a Year* (2016) (prólogo de Yolanda García Serrano) —donde se incluyen *Nefertiti y PIII*, de Beatriz Cabur y *La petite Blanchard*, de Inge Martín—; *Los perros en danza* (2010), de María Velasco; *Techo de cristal* (2017), de Laura Rubio; la *Trilogía de mujeres medievales* (2006) —obras sobre las que se pueden consultar las páginas correspondientes en Jódar Peinado (2017 y 2018)— o *Las mil y una muertes de Sara Bernhardt* (2013), de Antonia Bueno —un análisis de la cual puede consultarse en Bueno (2018: 148-154)—. Esta recuperación de figuras femeninas no solo la llevan a cabo dramaturgas, sino también dramaturgos, como, por ejemplo, lo muestran: *Yo, maldita india* (1994) y *Las raíces cortadas* (2005), de Jerónimo López Mozo; o *La excelente señora* (2002), de Antonio Martínez Ballesteros (Jódar Peinado, 2016: 207-209 y 2015: 339-340); o estudios como los recogidos en *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., 2009), dado que, en realidad, este interés por referentes femeninos entronca con la temática recurrente del teatro de finales del siglo XX y principios del XXI, referida a la reivindicación, reinterpretación o desmitificación de figuras históricas, como se pone de manifiesto en ejemplos, entre otros, como *Rey Sancho* (1994), de Alfonso Plou (Jódar Peinado, 2015: 342-343); *Naufragios de Alvar Núñez* (Jódar Peinado, 2015: 333-337) o *Lope de Aguirre, traidor* (1996), de José Sanchis Sinisterra (Jódar Peinado, 2015: 337-339); o *Colón a toca costa o el arte de marear* (1995), de José Ricardo Morales (Jódar Peinado, 2015: 341-342).

El rescate de mujeres históricamente relevantes forma parte de la reescritura de la Historia desde los márgenes, típico rasgo de la literatura posmoderna (Surbezy, 2005: 170). Las mujeres han sido marginadas históricamente, de manera que su reivindicación feminista también puede ser considerada posmoderna porque se pretende reclamar un lugar para su propia voz como conformadora de la versión oficial de la Historia.

2. MÍSTICA FILOSÓFICA Y HUMANISMO: TERESA DE JESÚS Y MARÍA ZAMBRANO

María Folguera y Nieves Rodríguez Rodríguez recogen las vivencias y testimonios escritos (tanto de ficción como autobiográficos) de Teresa de Jesús y María Zambrano, dos mujeres intelectuales, independientes, que encuentran dificultades para desarrollar sus inquietudes existenciales en una sociedad patriarcal. Ambas hallan en el lenguaje poético una forma de liberación, la expresión de su interioridad asolada por hondas preocupaciones existenciales, relacionadas con la búsqueda de lo absoluto por parte de Teresa de Jesús y de una forma de expresión catártica para el alma humana por parte de María Zambrano. Estas reflexiones filosóficas que se integran en los textos teatrales de María Folguera y Nieves Rodríguez Rodríguez demuestran la imbricación de ambas disciplinas: “No sólo la filosofía a lo largo de la historia ha reflexionado sobre el tiempo que nos ha tocado vivir; la literatura también ha sido una buena compañera de viaje en esta crítica a la racionalidad occidental” (Herrera Guevara, 2017: 27).

El modo de expresión de Teresa de Jesús y María Zambrano procede de la mística, un tipo de experiencia filosófica que se interroga acerca de cuestiones fundamentales que atañen a la existencia del individuo y a su necesidad de trascendencia: “La filosofía es también parte de la mística, pues esta va unida a las preguntas introspectivas: ¿de dónde venimos?, ¿adónde vamos?” (Mañas García, 2017: 20). Esta mística es profundamente humanista ya que persigue la interiorización en el ser humano y la búsqueda de una forma de expresión liberadora: “El saber místico [...] es conocedor

de una vía que puede ayudar al hombre a transformar su existencia llenándola de sentido y dignidad” (Sancho Fermín, 2014: 187).

A Teresa de Jesús le caracteriza su capacidad de admiración, una cualidad inherente a cualquier filósofo o filósofa: “Si la admiración es lo propio del filósofo, lo es mucho más del místico de raza; y en el caso de Santa Teresa [...] es más propia de ella la admiración como un temple y como una pasión al encontrarse con realidades trascendentes que la desbordan sin medida” (Rodríguez, 2014: 66). Esta admiración será su instrumento para adentrarse en su interior y experimentar el conocimiento de lo absoluto, labor fundamental de su filosofía, como afirma Mañas García (2017: 157). Lo absoluto se encuentra en el interior del ser humano, donde Teresa halla la dignidad y la misericordia, pruebas irrefutables de la existencia de Dios. Del mismo modo, la mística estaría en el origen del pensamiento de María Zambrano debido a su fundamental interés por la consecución de un modo de expresión trascendente para el Ser con el que pueda comunicar sus sentimientos más hondos y esenciales: “Creemos que su deuda más fuerte estará del lado de Antonio Machado, Unamuno y la mística española [...]. Ello es debido a la peculiar transcendencia, al carácter revelador e incluso a esa forma de visión de las que habla María Zambrano” (Sánchez-Gey Venegas, 1997: 212).

3. LA LIBERADORA MÍSTICA TERESIANA EN *LA GUERRA SEGÚN SANTA TERESA*, DE MARÍA FOLGUERA

Teresa de Jesús ha sido objeto de materia dramática en nuestro teatro, como lo muestran, por ejemplo, Juan Mayorga, en *La lengua en pedazos* (2012) o Laura Rubio Galletero, en *Palacio de amor* (2018) —de la que puede consultarse al respecto Vieites, (2019: 547)²— o el caso que nos ocupa, *La guerra según Santa Teresa*

² Cabría mencionar la atención de José Romera Castillo a la literatura de Teresa de Jesús en *Calas de la literatura española del Siglo de Oro* (1998) (Romera Castillo, 2011: 30), así como la dirección de la memoria de investigación *Las imágenes de la luz en el 'Libro de la Vida' de Santa Teresa de Jesús* (1983), de Montserrat Izquierdo

(2013), de María Folguera³, quien pretende encontrar las claves del pensamiento místico como emancipador de la intelectualidad de esta mujer del Renacimiento. Es lo que se afirma en la cita del *Segundo sexo* (Beauvoir, 2018: 770-771), texto filosófico referente del feminismo, que Folguera emplea para desvelar el significado último de la obra y que, además, nos sirve para mostrar la imbricación entre literatura y filosofía, en cuanto a que la última guía el sentido de la pieza literaria —teatral—:

J.- *Hay una señora en Francia, Simone de Beauvoir, que dice: “Santa Teresa trata de unirse a Dios y vive esta unión en su cuerpo; no es esclava de sus nervios ni de sus hormonas: más bien hay que admirar en ella la intensidad de una fe que penetra en lo más íntimo de su carne. Santa Teresa plantea de una forma totalmente intelectual el dramático problema de la relación entre el individuo y el Ser trascendente; vive como mujer una experiencia cuyo sentido supera cualquier especificación sexual”* (Folguera, 2018: 107).

Folguera deja claro que, para ella, Teresa de Jesús es ante todo una intelectual, una filósofa, por lo que se fundamenta en la visión de otra filósofa, Simone de Beauvoir, además feminista, ofreciéndonos la perspectiva con la que aborda la reinterpretación o recuperación de la abulense. Para Beauvoir, Teresa de Jesús no puede considerarse una mujer irracional sino todo lo contrario, ya que su misticismo es su solución intelectual al problema filosófico de la transcendencia del Ser.

Trascendencia es lo que busca Teresa desde que se escapa de su casa con siete años para liberar a los musulmanes del “dios maligno” (Folguera, 2018: 102) en el que creían: “Quería matar a todos los hombres desgraciados y salir volando por encima de todos ellos, con la espada en la mano, como un arcángel” (Folguera,

Sorlí (Romera Castillo, 2011: 29).

³ Dramaturga y directora madrileña, Premio Valle-Inclán 2009 por *Hilo debajo del agua* (Luque, 2014: 48). Para más información, puede consultarse su página en *Contexto teatral*: <http://www.contextoteatral.es/mariafolguera.html> [24/04/2019].

2018: 102). El símbolo del arcángel representa su altas miras, su deseo de convertirse en libertadora y lideresa, ideales fijados en ella a partir de las lecturas de libros de caballerías que solía tener en su casa: “En su cerebro blandito de tanto leer se había impreso, como en cera caliente, la sinopsis de un libro de caballerías, y ella quería seguir las instrucciones de su propio cerebro. Y acabó consiguiéndolo: un día, veinte años después, salió de su encierro y reformó la orden religiosa a la que pertenecía” (Folguera, 2018: 106). Su actitud de fundadora y reformadora de la orden carmelitana materializa esos deseos infantiles. Este viaje por los deseos más íntimos de Teresa lo realiza el personaje de *LA DEL CUCHILLO EN LA BOCA* —de ahora en adelante, C— interpelando las reliquias de la Santa. Este personaje encuentra en el cuerpo desmembrado de la mística abulense una analogía con su propio estado de descomposición existencial: “Porque quiero llamar a Teresa [...]. Teresa de Jesús. Teresa de Ávila. Santa Teresa [...]. Quiero preguntarle si por fin es una. [...]. Porque yo también quiero ser una [...]. Quiero ser yo. No quiero ser... otra” (Folguera, 2018: 100).

La experiencia mística en sentido teresiano es un modo de llegar a Dios a través del conocimiento del propio interior humano: “El saber místico [...] pasa por el conocimiento del hombre, en su interioridad más profunda, en su dignidad, en el sentido de su propia vida y existencia” (Sancho Fermín, 2014: 186). La interiorización conduce al descubrimiento de la dignidad humana y la misericordia, prueba irrefutable de la existencia de Dios, por lo que solo un modo de expresión excesivo puede dar cuenta de “la intensidad de una fe” (Beauvoir, 2018: 770) y de la potencia de la experiencia mística que proporciona el encuentro con lo esencial humano: “La capacidad de relación y la intensidad que tiene su pensamiento se aúnan con la fuerza de su palabra” (Mancho Duque, 2014: 110). De este modo, esta experiencia se declara o traduce a través de un lenguaje literario intenso y contundente, plagado de hipérboles, exageraciones, paradojas y símbolos, única manera de representar ese “gozo tan excesivo del alma” (Folguera, 2018: 108; Teresa de Jesús, 2000: 119).

Esa intensidad se manifiesta en “la imagen y la metáfora” (Folguera, 2018: 100) a las que se refiere C en un par de ocasiones, así como en las expresiones hiperbólicas con que Teresa de Jesús relata aspectos de su vida y que recoge Folguera en su texto, como por ejemplo, este relato de la terrible enfermedad que la tuvo postrada en la cama durante tres años:

Toda encogida, hecha un ovillo, sin poderme menear ni pie ni mano ni cabeza, más que si estuviera muerta [...]; sólo un dedo me parece podía menear de la mano derecha. [...]. Digo que estar así me duró más de ocho meses; el estar tullida, aunque iba mejorando, casi tres años. Cuando comencé a andar a gatas, alababa a Dios. Todos los pasé con gran conformidad (Folguera, 2018: 110; Teresa de Jesús, 2008b: 32).

La imagen del ovillo, que remite al retorcimiento por el dolor, las hipérboles “más que si estuviera muerta” o “solo un dedo me parece que podía menear” y la que explica la prolongación de este estado durante tres años contrastan con la “gran conformidad” con que asume esta grave dolencia como una oportunidad de experimentar la existencia de lo absoluto a través de la fuerte experiencia física, por ello ve su enfermedad como una oportunidad de acercarse a Dios, a quien da gracias por su sufrimiento: “alababa a Dios”. Estas contradicciones forman parte de su expresión más característica, fruto de la única manera de manifestar lo inefable: “J.- Si padecer con amor / Puede dar tan gran deleite / ¡Qué gozo no dará el verte!” (Folguera, 2018: 113; Teresa de Jesús, 2007: 511). Las antítesis (“padecer con amor / dar tan gran deleite”) revelan una enunciación paradójica, único modo de dar cuenta de lo inefable de experimentar la existencia de Dios: “Teresa de Jesús siente la impotencia del lenguaje, recurre a la paradoja y juega con la sintaxis” (Izquierdo Sorlí, 2014: 86). Estas contradicciones se relacionan con la declaración de su torpeza para entender los modos a través de los que Dios se comunica con sus seres. Afirma Mancho Duque (2014: 115-118) que este rebajamiento de sus méritos intelectuales

manifiesta la ironía típica de su estilo escritural y que puede obedecer a un intento de encubrir sus altas facultades en una sociedad patriarcal. Folguera nos ofrece un ejemplo de este modo de auto-censura en el comentario al primer *Cantar de los Cantares* (León, 2008: 250), donde afirma no poder llegar al significado profundo de lo que allí se declara:

C.- Porque dice “Bésemelo con el beso de su boca”. Esto no entiendo cómo es, y no entenderlo me hace un gran regalo; porque verdaderamente, hijas, no ha de mirar el alma tanto [...] con nuestros entendimientos tan bajos. [...]. Dirán que soy una necia, que no quiere decir esto, que tiene muchas significaciones (Folguera, 2018: 121; Teresa de Jesús, 2008a: 389).

Las “hijas” a las que se refiere, son sus monjas, a quienes aconseja ser cautelosas en sus afirmaciones, no aspirar a más que aquello propio de su naturaleza: “nuestros entendimientos tan bajos”, ya que de lo contrario: “dirán que soy una necia”, un ejercicio de humildad o *captatio benevolentiae* que no hace sino repetir la postura que tantas intelectuales han tenido que mantener para no despertar celos patriarcales. Esta misma advertencia se la hace el personaje de Jerónimo Gracián, su compañero y amigo, por boca de C: “Ten cuidado con estas visiones. Es un escándalo. Podría malinterpretarlas cualquiera” (Folguera, 2018: 115).

Las paradojas conducen a los símbolos y alegorías como mejor expresión de esa experiencia mística del encuentro con lo absoluto. Folguera transcribe un fragmento del *Libro de la Vida* (Teresa de Jesús, 2008b: 32), que puede considerarse una visión, en el que ella misma se contempla rodeada de personas que pretenden atacarla:

Vime estando en oración en un gran campo a solas, en rededor de mí mucha gente [...] todas me parece tenían armas en las manos para ofenderme: unas, lanzas; otras, espadas; otras, dagas, y otras, estoques muy largos. En fin, yo no podía salir por ninguna parte sin que me pusiese a peligro de muerte [...] (Folguera, 2018: 114; Teresa de Jesús, 2008b: 32).

Hasta que levanta la cabeza y ve a Cristo que la salva. De nuevo podemos ver el fuerte contraste entre el momento apacible de su alma “en oración en un gran campo a solas”, con la beligerancia que muestran las gentes que la rodean armadas con multitud de artilugios, como muestra esta acumulación enumerativa: “lanzas”, “espadas”, “dagas”, “estoques”. Sin duda es una alegoría de la redención del alma a través de la oración y la contemplación de Dios, símbolos de la experiencia mística del encuentro con lo absoluto.

4. LA BÚSQUEDA DE UNA PALABRA LIBERADORA EN *LA TUMBA DE MARÍA ZAMBRANO*, DE NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

En el caso de *La tumba de María Zambrano* (2018), de Nieves Rodríguez Rodríguez, los símbolos están puestos al servicio de representar escénicamente la conciencia de esta filósofa del siglo XX, de manera que el limonero⁴, los gatos, la tumba, el epitafio y hasta los personajes —María Niña, Araceli, su Padre y el Niño Hambriento— representan facetas del pensamiento zambraniano. Este se caracteriza, fundamentalmente, por la búsqueda de una palabra —motivo recurrente a lo largo de todo el texto de Rodríguez Rodríguez— como modo de comunicación liberador de los sentimientos más hondos y auténticos del alma humana. En este aspecto, el humanismo de María Zambrano tiene mucho que ver con el de Teresa de Jesús en cuanto a su interés por dignificar el interior del Ser.

La obsesión de Zambrano es encontrar una palabra que traspase el tiempo y el espacio como un mensaje esperanzador para la humanidad: “Si yo encontrara una palabra... / Si yo encontrara una última palabra...” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 29), líneas que aluden a su discurso de entrega del Premio Cervantes (1988): “Voy a seguir buscando la palabra perdida, la palabra única, secreto del amor divino-humano. La palabra tal vez señalada por aquellas otras palabras pri-

⁴ “Es el paisaje de la memoria malagueña, aquel limonero temprano de la infancia; los juegos y cuidados de María con Araceli, la hermana querida; la presencia de ese Padre, padre de letras y dictados” (Pascual, 2018: 10).

vilegiadas, escasamente audibles, casi como murmullo de paloma” (Zambrano, 1994: 264). En este sentido, cobra especial relevancia el cuaderno que siempre porta consigo María Niña, símbolo de la eterna investigación y búsqueda por encontrar la esencia de la realidad, la luz interior, de ahí las perpetuas preguntas y divagaciones de este personaje: “¿Sabías que las palabras se esconden como las semillas? (Rodríguez Rodríguez, 2018: 66). La *semilla* es otro motivo recurrente que alude a la función de la palabra poética como reveladora del origen, de la esencia: “María Zambrano.- Al modo de la semilla se esconde la palabra” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 62).

Esta búsqueda continua de *la palabra*, el ansia de conocimiento como experiencia que guíe la existencia nos lleva al acto de *pensar*, otro símbolo de la obsesión zambraniana recurrente en la obra y relacionado con su concepción de la filosofía: “Porque yo tengo que pensar” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 47). La citada expresión extraída de sus propios escritos (Ferrer Echávarri, 2018: 91) significa la única actividad a la que se reduce la vida de Zambrano dada la precariedad material en la que vivía y la discriminación intelectual por ser mujer: “No podía ser lo que quería porque era mujer; sus deseos iban más allá de lo que les estaba permitido a las mujeres en aquel momento” (Ferrer Echávarri, 2018: 92).

Paralelamente a la búsqueda de Zambrano, Nieves Rodríguez persigue un modo de expresión poético que dé cuenta del pensamiento de su filósofa, pero a partir de la propia experiencia del texto dramático, de ahí que lo conciba como una “Pieza poética en un sueño”, subtítulo de la obra, que pone de relieve que la acción dramática es interior, poética, onírica. El mejor portavoz para esta expresión poética es el personaje fantasmal de la protagonista, que ha traspasado el mundo racional y vive dentro de su conciencia, como si estuviera soñando: “El sueño es, por antonomasia en la escena y en la literatura dramática, descubrimiento, oportunidad de conciencia ampliada, de anagnórisis” (Pascual, 2018: 11). Por este sueño del fantasma de María Zambrano transitan María Niña, su hermana Araceli, su Padre y el Niño Hambriento, que son los otros fantasmas que van a buscar

a Zambrano —la invocan recitando su epitafio: “Levántate, amiga mía, y ven” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 22), una cita del *Cantar de los Cantares* (Ferrer Echávarri, 2018: 83): “Levántate, amiga mía, galana mía, y vente” (León, 2008: 256), otro elemento que uniría a Zambrano con Teresa de Jesús— con cuyo diálogo se nos irán revelando las eternas preocupaciones de la filósofa, fundamentalmente “su compasión por las personas marginadas y su sed de saber” (Ferrer Echávarri, 2018: 64).

Esta empatía esencial con los seres desvalidos no es más que la consecuencia de su filosofía humanista, basada en la búsqueda de una forma de expresión liberadora para el ser humano: “La filosofía como luz, deseo de transparencia, de hacer visible lo más humano de la realidad. Y de este afán de humanidad le viene su unidad con lo poético. Ambas, filosofía y poesía, se necesitan” (Sánchez-Gey Venegas, 1997: 212). El “afán de humanidad” aparece en la empatía esencial en su pensamiento filosófico⁵ que se representa en la preocupación por el Niño Hambriento y en su eterno y permanente interés por el bienestar de su hermana Araceli (Ferrer Echávarri, 2018: 63-81), torturada por los nazis y con graves secuelas psicológicas, dato extraído de su biografía. Araceli podría ser una de esas niñas que pueblan los dictados del Padre de María Niña y por las que esta siente una especial preocupación: “El dictado de hoy ha sido como siempre. Niñas que se pierden, niñas que se mueren, niñas que un día salen y no regresan. ¿Por qué papá me contará siempre esas historias?” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 28). Esta preocupación de María traspasa las fronteras temporales y se vuelve una inquietud sobre la violencia que se ha ejercido y se ejerce contra niñas y mujeres, hecho del que se hace eco la autora de la pieza dramática, erigiéndose así en portavoz del pensamiento de la filósofa a la que homenajea: “Cuando Nieves Rodríguez Rodríguez se interroga por las niñas perdidas, y pone en los labios de María, la búsqueda de la palabra paz, ¿no está enfrentándonos ante

⁵ “Una María adulta que es, antes que nada, comprensión del sufrimiento del otro. No hay filosofía sin empatía, sin la conciencia del corazón” (Pascual, 2018: 11).

el desafío de nuestro ahora? ¿No sería este el sueño anhelado por tantas sabias?” (Pascual, 2018: 12). De este modo, el humanismo de Zambrano conecta con nuestras preocupaciones y reivindicaciones actuales como mujeres, de las que Rodríguez Rodríguez se erige en portavoz.

5. CONCLUSIONES

Teresa de Jesús y María Zambrano son dos pensadoras que, aun separadas por cuatro siglos, tienen en común el problemático ejercicio de su intelectualidad en una sociedad patriarcal. Ambas persiguen un modo de expresión en la que el alma humana, el interior del ser pueda expresarse libremente y alcance, así, su dignidad. Se trata, sin duda, de dos figuras femeninas esenciales para la constitución de una genealogía feminista que sirva de referente a otras intelectuales. Teresa de Jesús encuentra en la retórica del exceso la forma de transmitir su gozo excesivo del alma y la intensidad de su fe vivida como un viaje interior. Del mismo modo, María Zambrano traduce al lenguaje poético su atribulada vida a la que trata de dar sentido buscando esa palabra con la que se identifique el ser y pueda experimentar la catarsis liberadora.

María Folguera y Nieves Rodríguez Rodríguez se insertan en la corriente de dramaturgia femenina contemporánea al recuperar a estas pensadoras y utilizarlas como molde para expresar sus propias preocupaciones como mujeres y seres humanos. A través de los textos de estas filósofas, ambas dramaturgas vertebran cuestiones filosóficas acerca del ejercicio de su libertad, de su destino, su existencia e incluso de la búsqueda de un modo de expresión artístico que pueda revelar sus más profundos sentimientos⁶.

⁶ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d131003a3eeb01b298b4567> [10/09/2019].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, S. (2018). *El segundo sexo*. Prólogo de T. López Pardina. Madrid: Cátedra.
- BUENO, L. (2018). *(des)Aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Murcia: Universidad / Editum.
- DÍAZ MARCOS, A. M. (ed.) (2018). *Escenarios de crisis. Dramaturgas españolas en el nuevo milenio*. Sevilla: Benilde Ediciones (también en: <http://editorial.benilde.org/download/1256/> [24/04/2019]).
- FERRER ECHÁVARRI, M. J. (2018). *El feminismo implícito de María Zambrano en su obra “La tumba de Antígona”*. Tesis doctoral, dirigida por E. González de Sande. Sevilla: Universidad.
- FOLGUERA, M. (2018). *El amor y el trabajo. La guerra según Santa Teresa*. Madrid: Continta Me Tienes.
- GARCÍA PASCUAL, R. (ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- HERRERA GUEVARA, A. (2017). “Filosofía y literatura: dos herramientas necesarias ante los retos de una nueva Ilustración”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 38, 25-47 (también en <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/2846/3440> [28/04/2019]).
- IZQUIERDO SORLÍ, M. (2014). “El simbolismo en las obras de Santa Teresa de Jesús”. *Salamanca. Revista de Estudios. La huella de Teresa de Jesús. Perspectivas multidisciplinares en el V Centenario* 59, 83-101 (también en <http://www.lasalina.es/revistadeestudios/Revista/0212-7105-718.pdf> [19/05/2019]).
- JÓDAR PEINADO, P. (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral, dirigida por Emilio de Miguel Martínez. Salamanca: Universidad (también en: <http://hdl.handle.net/10366/128346> [22/04/2019]).
- _____. (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Prólogo de César Oliva. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (también en <http://acade->

miadelasartesescenicass.es/revista/13/ii-premio-de-investigacion-de-la-academia-metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi/ [01/05/2019]).

____ (2017). “El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI”. En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 338-350. Madrid: Verbum.

____ (2018). “Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 617-645 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18338> [13/05/2019]).

LAÍN CORONA, G. y SANTIAGO NOGALES, R. (eds.) (2018). *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, tomo I. Madrid: Visor Libros.

____ (2019a). *Cartografía teatral. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, tomo II. Madrid: Visor Libros.

____ (2019b). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, tomo III. Madrid: Visor Libros.

LEÓN, L. (2008). *Traducción literal y declaración del libro de los cantares de Salomón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7w5> [23/05/2019]. Publicación original en Madrid: M. Rivadeneyra, 1855.

LUQUE, D. I. (2014). “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)”. En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, J. Romera Castillo (ed.), 34-43. Madrid: Verbum.

MANCHO DUQUE, M. J. (2014). “Claves de la escritura tere-siana”. *Salamanca. Revista de Estudios. La huella de Teresa de Jesús. Perspectivas multidisciplinares en el V Centenario* 59, 103-122 (también en <http://www.lasalina.es/revistadeestudios/Revista/0212-7105-718.pdf> [19/05/2019]).

MAÑAS GARCÍA, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. Tesis doctoral, dirigida por N. Navalón Blesa, con codirección de I. Husillos Ta-

marit. Valencia: Universitat Politècnica de València (también en <https://riunet.upv.es/handle/10251/90530> [19/05/2019]).

OLIVA, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

PASCUAL, I. (pról.) (2018). “Aurora de una infancia recobrada”. En *La tumba de María Zambrano*, N. Rodríguez Rodríguez, 9-13. Madrid: CDN / Autores en el Centro.

RODRÍGUEZ, J. V. (2014). “Santa Teresa de Jesús y su capacidad de admiración”. *Salamanca. Revista de Estudios. La huella de Teresa de Jesús. Perspectivas multidisciplinares en el V Centenario* 59, 65-82 (también en <http://www.lasalina.es/revistadeestudios/Revista/0212-7105-718.pdf> [19/05/2019]).

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N. (2018). *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*. Madrid: CDN / Autores en el Centro.

ROMERA CASTILLO, J. (2007). “A tantas y a locas... de amar. (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)”. En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, E. Garnier / Roswita (eds.), 21-36. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur (también en: http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL [28/04/2019]).

____ (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2015). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.

____ (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, J. (1997). “María Zambrano: La filosofía de los años 40”. *Cuadernos salmantinos de filosofía* 24, 209-219 (también en <https://summa.upsa.es/pdf.vm?id=0000001063&page=1&search=&lang=es> [13/05/2019]).

SANCHO FERMÍN, J. (2014). “La experiencia mística como vía de descubrimiento de la dignidad humana: el humanismo de Teresa de Jesús”. *Salamanca. Revista de Estudios. La huella de Teresa de Jesús. Perspectivas multidisciplinares en el V Centenario* 59, 183-202 (también en <http://www.lasalina.es/revistadeestudios/Revista/0212-7105-718.pdf> [19/05/2019]).

SURBEZY, A. (2005). “Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas: ¿continuidad, alternancia o transgresión?”. En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, J. Romera Castillo (ed.), 161-173. Madrid: Visor Libros.

TERESA DE JESÚS, S. (2000). *Las Moradas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb418> [19/05/2019]. Publicación original en Argentina: Espasa-Calpe, 1943.

____ (2007). *Poesías de Santa Teresa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn453> [19/05/2019]. Publicación original en Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

____ (2008a). *Conceptos del amor de Dios: sobre algunas palabras de los cantares de Salomón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6c0> [21/05/2019]. Publicación original en Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

____ (2008b). *La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por ella misma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc736r9> [21/05/2019]. Publicación original en Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

VIEITES, M. F. (2019). “Historia literaria y creación dramática. Tres textos de Laura Rubio Galletero”. En *Cartografía teatral. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 537-552. Madrid: Visor Libros.

ZAMBRANO, M. (1994). “Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1988”. En *Premios Cervantes. Una literatura en dos continentes*, AA. VV., 253-264. Madrid: Ministerio de Cultura.

Nieves Rodríguez Rodríguez, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño* (2016).
Ecos de la filosofía zambraniana en el teatro español actual

Nieves Rodríguez Rodríguez, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño* (2016).
Echos of Zambrano’s philosophy
In contemporary spanish drama

Veronica ORAZI
Università di Torino
veronica.orazi@unito.it

Resumen: Análisis de *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez, a la luz de la filosofía zambraniana, al fin de detectar los reflejos de la *razón poética* y de la *fenomenología del sueño* de la pensadora española en la pieza estudiada. Se hará hincapié en el simbolismo de la obra, en la construcción y dinámicas entre los personajes, en el mecanismo de metaforización (tanto de ellos como de otros elementos, hasta los escénicos y audiovisuales) para destacar el legado de la filosofía de Zambrano, que combina perfectamente con la estética de la dramaturga.

Palabras clave: Nieves Rodríguez Rodríguez. *La tumba de María Zambrano*. María Zambrano. Razón poética. Fenomenología del sueño.

Abstract: Analysis of *La tumba de María Zambrano*, by Nieves Rodríguez Rodríguez, according to María Zambrano’s philosophy,

to detect the reflections of her *razón poética* and *fenomenología del sueño* in the work studied. Emphasis will be placed on the symbolism of the play, on the construction and the dynamics between the characters, on the mechanism of metaphorization (both of the characters and of other elements, up to the scenic and audiovisual ones), in order to highlight the legacy of Zambrano's philosophy, which combines perfectly with the aesthetics of the playwright.

Key Words: Nieves Rodríguez Rodríguez. *La tumba de María Zambrano*. María Zambrano. *Razón poética*. *Fenomenología del sueño*.

Nieves Rodríguez Rodríguez (Madrid 1983) es licenciada en Dramaturgia por la RESAD, Máster en Escritura creativa por la UCM y en Filosofía teórica y práctica en la UNED y Doctorado en la UCM¹. Ha escrito *a (alguien) b (bucea) c (contigo) –breve pieza isotópica–* (2013)², *La araña del cerebro* (2014)³, *Semillas bajo las uñas* (2015)⁴, *Pigmento (La mujer del monstruo)* (Frinje 2015), *María Zambrano [La hora de España]* (2016)⁵ junto con Itziar Pascual y Blanca Doménech, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño* (2016)⁶, *Por toda la hermosura* (2017)⁷, *Lo que vuelve a casa (y otros árboles)* (2017) y, finalmente *Libro de la utopía* (2019).

¹ Con una tesis sobre *La palabra como revelación. La influencia del pensamiento de María Zambrano en la dramaturgia femenina contemporánea – Itziar Pascual y Laila Ripoll*.

² V Premio de Dramaturgia La Jarra Azul de Barcelona.

³ V Premio de Textos Teatrales Jesús Domínguez, publicada en 2014 (Rodríguez Rodríguez, 2014) y estrenada en 2016 en el TNT en el marco del I Festival CINTA – Cita de Innovadores Teatrales Andaluces por la compañía TXANKA KUA.

⁴ IV Programa de *Desarrollo de Dramaturgias Actuales* del INAEM.

⁵ Ciclo *Los lunes con voz* del CDN.

⁶ Publicada en 2016 (Rodríguez Rodríguez, 2016a) y en 2018 (Rodríguez Rodríguez, 2018), estrenada en 2018 en el Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva, del CDN.

⁷ Seleccionada en el marco de *Escritos en la Escena* del CDN para la temporada 2016-2017.

La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño, transcurre en un lugar aparentemente frío y oscuro; un cementerio donde acude Un Niño Hambriento, quien lee en voz alta el epitafio en la tumba de Zambrano⁸ y convoca a la filósofa difunta (el personaje María Zambrano mayor), igual que a su doble infantil (María Niña), pero también a su padre y a su hermana Araceli. Estas *entidades*, con sus recuerdos que se mezclan, concretan escenas *soñadas* que rememoran momentos de la niñez de la filósofa, su relación con el padre y la hermana, su sufrimiento durante la guerra y el exilio, el miedo, la angustia por la lejanía y la precariedad. La tumba de Zambrano, por tanto, es el lugar y el objeto simbólico alrededor del cual gira la pieza, que podría definirse como un acercamiento onírico a su figura.

La obra alude también a la *La tumba de Antígona* (1967), el único texto dramático de Zambrano, escrito para su hermana Araceli. Como ésta, también *La tumba de María Zambrano* es un sueño, donde pasado y presente se juntan y el tiempo se funde y multiplica, reflejo de la filosofía y la herencia zambranianas, concretamente de su *razón poética* y su *fenomenología del sueño*, recreadas en una representación cargada de imágenes, casi una elegía onírica, en que la protagonista sigue buscando la palabra única con que se cierra la representación: *Paz*.

Como es sabido, Zambrano elabora su *razón poética* rescatando el papel de la poesía –y del arte en general– como instrumento de conocimiento y búsqueda de la verdad a través del enigma y el misterio, que empuñan la misma creación artística. Su pensamiento aúna razón y poesía, plasmándolos en su *razón poética*, y reconcilia la filosofía con las antiguas formas del saber y posibilidades de conocimiento, muy próximas a la manera en que la poesía trata de captar y expresar la esencia de las cosas y de la vida (*El pensamiento*, 1983; Maillard, 1992b; Ortega Muñoz, 1994b). Todo ello culmina precisamente en su *fenomenología del sueño* (Aragunren, 1966; Muñoz Vitoria, 1983; Astey, 2017).

⁸ “Levántate, amiga mía, y ven” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 10), procedente del *Cantar de los cantares* (“surge [...] amica mea [...] et veni”).

Para enfocar la *razón poética* y la *fenomenología del sueño* zambranianas, igual que la pieza que nos ocupa, resulta imprescindible un estudio de la misma Nieves Rodríguez Rodríguez (2016b). En él se destaca cómo lo trágico para Zambrano corresponde al *sentir originario* –forma primordial de conocimiento–, a partir de la experiencia primigenia de la cual proceden los anhelos, que al quedar insatisfechos, se transforman en esperanzas que, chocando con la realidad, se vuelven tragedia. En el marco de esta dinámica, que arranca del sentimiento, Zambrano define al hombre como “un ser a medias nacido”, consciente de su insatisfacción, que le empuja a luchar para su realización.

Sin embargo, “esta imposible satisfacción, unida a su incapacidad de controlar su propio destino, le lleva” al hombre “a un sentimiento de tragedia, por un lado; y por otro, en la medida que tiene que dar respuesta a sus anhelos que siguen estando ahí, le induce a un sentimiento de esperanza, de trascendencia de su propia finitud”. Por ello, Zambrano, a este “ser a medias” le define “el ser que padece su propia trascendencia, que tiene que ir completando su nacimiento, su ser, en el ser que trasciende el sueño inicial” (Zambrano, 2011: 830).

Así pues, para la filósofa la investigación alrededor del sueño corresponde a la voluntad de buscar otra vía de conocimiento. Por eso en su pensamiento los sueños son importantes como *forma*, la forma en que se manifiestan y en que llegan a modificar la percepción de quien los tiene, hasta volverse todo un *método* de conocimiento (Zambrano, 2011: 990), sintetizado en su “fenomenología de la forma-sueño”, expresión del “intento de comprender los sueños desde su pura forma y no desde la interpretación de su contenido” (Aranguren, 1966: 209; Maillard, 1992a; Ortega Muñoz, 1994a).

Según la filósofa:

la forma-sueño se caracteriza por tres elementos: la pasividad del sujeto (los sueños se padecen y, de hecho, el sujeto, en sueños, no puede hacer otra cosa que despertar), la atemporalidad (paralela a

la pasividad del sujeto y contrapuesta tanto al tiempo físico como al tiempo de la persona) y la abespacialidad (en modo paralelo a la triple división de la temporalidad, Zambrano distingue entre el espacio homogéneo, el espacio del sueño y el espacio de la persona) (Martín Cabrero, 1998: 238)⁹.

Por consiguiente, el sujeto tratará de concretar sus sueños a través de la palabra¹⁰, es decir, de la creación, que Zambrano considera “la más plena actualización de la libertad”; y es precisamente por ello que “la creación poética y los géneros literarios [...] pueden ser considerados” como “la génesis de una especie de categorías poéticas del vivir humano”, puesto que en ellos “se encierra y se realiza la identificación del espontáneo trascender del ser humano en la vida y una obra creada por él” (Martín Cabrero, 1998: 240). Esta visión es compartida por Nieves Rodríguez, quien afirma que “la realización poética de quien sueña se alcanza a través de la palabra” (Rodríguez Rodríguez, 2016b).

El estudio de Zambrano sobre los sueños, en particular su ensayo sobre *El sueño creador* (1965), “que podría considerarse el esquema matricial de la investigación de la filósofa sobre los sueños” (Neves, 2007: 37), se basa en el análisis literario (Sófocles, Fernando de Rojas, Cervantes, Kafka, Proust, etc.)¹¹, debido a la

⁹ “Zambrano distingue tres modos fundamentales de la temporalidad: el tiempo de la psique (la atemporalidad inicial o privación del tiempo propia del estado originario del hombre y, por tanto, de los sueños), el tiempo de la persona (el tiempo sucesivo establecido por la conciencia) y el tiempo de creación (el estado de lucidez propio de la creación y el pensamiento)”. En un momento sucesivo, la filósofa modificó tal tripartición de la temporalidad: “tiempo físico (el tiempo en su fluencia pasado-presente-futuro), tiempo de la persona (que presentifica en una suerte de detención del tiempo que permite aún la percepción de su flujo) y la atemporalidad de los sueños” (cf. Martín Cabrero, 1998: 238, nota 28).

¹⁰ Según Zambrano, “la palabra se da en la realidad y ante ella como un acto, el más real del sujeto, situado plenamente, por tanto, en el tiempo y en la libertad” (Zambrano, 1986: 71).

¹¹ Según Zambrano, el espíritu de los géneros literarios, entendidos como forma de vida, se concreta en Edipo y *Antígona* (tragedia), *La Celestina* (semi-tragedia), *El*

constante y estrecha relación entre filosofía y poesía en toda su obra y debido también a la relación entre sueño y creación de la palabra (Valente, 1994).

Según esta perspectiva, los sueños tienden a realizarse, es decir a pasar el umbral que los separa de la vigilia, de la realidad –esa “línea divisoria casi invisible” mencionada a menudo en la pieza– y pueden hacerlo de dos maneras: sin sufrir transformación, pasando el umbral del sueño a la vigilia y ocupando el tiempo con su atemporalidad (como las obsesiones que atormentan); o bien metamorfoseándose, “desentrañándose”¹², porque “realizarse poéticamente es entrar en el reino de la libertad y del tiempo donde, sin violencia, el ser humano se reconoce a sí mismo y se rescata, dejando, al transformarse, la oscuridad de las entrañas y conservando su secreto sentido ya en la claridad” (Zambrano, 2011: 1043). La revelación poética, el sueño creador, por tanto, habitan en quien crea la fábula y en quien la vive, autor o individuo común.

Pues bien, es desde esta perspectiva que es preciso emprender el análisis de *La tumba de María Zambrano*, de los sueños que concreta, de las formas de éstos y de su mensaje. El subtítulo de la obra (*pieza poética en un sueño*) es toda una declaración de intenciones: la acción se desarrolla en una dimensión en que poesía y sueño se mezclan, rechazando tanto la idea de autobiografía (la autora no quiere “crear un biopic culto”; Hernández Garrido, 2018) como la de realismo, para perfilar una serie de figuras e imágenes simbólicas que dibujan más que la figura de Zambrano su legado y una estampa de la España de su época, evocando un tiempo en suspensión en que todos los personajes conviven.

Todo ello no se consigue con el ahondamiento en la figura histórica de Zambrano ni en su contexto socio-político, sino amplificando la poética y la carga metafórica de las escenas pobladas de símbolos, como el limonero colgante sobre su sepulcro –que repre-

Quijote (novela), *El castillo* (novela-tragedia) (cf. Martín Cabrero, 1998: 241).

¹² Zambrano, remitiendo a Empédocles, recuerda que el *logos* nace de las entrañas (Rodríguez Rodríguez, 2016b: nota 7).

senta la memoria, cuyos frutos nos alimentan y justifican, dando sentido a nuestra misma existencia–, o bien las demás tumbas del cementerio, la caja de música que emite vals y nanas durante el desarrollo de la acción, evocando una peculiar atmósfera visionaria que activa una danza incensante, y hasta las imágenes de los gatos que se proyectan en la escena.

De hecho, el símbolo y la metáfora adquieren especial relieve en la escritura de Nieves Rodríguez, basada en las que podrían definirse “imágenes textuales”. Como la del Niño Hambriento, por ejemplo, quien simboliza a todos los *hambrientos* de todos los tiempos, empujados por todo tipo de *hambre*, y que desea que acabe pronto el verano¹³ (Rodríguez Rodríguez, 2018: 52, 53); el mismo personaje de María Zambrano precisa: “siento que hay cientos de amenazas con cientos de niños ahí fuera” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 72) y añade “hay un niño hambriento en el cementerio, como sigue habiendo una Europa en agonía. ¿Cuántos niños crees que habrá ahí fuera?” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 72). Es esta una figura que posibilita la metáfora de la relación que la dramaturga establece entre la España de Zambrano y la suya propia, la España contemporánea en la Europa actual¹⁴. De la misma manera, María Niña es una figura constantemente enferma; Araceli es una sombra que se arrastra, cargada de un dolor del que no logra desprenderse, como un espectro enlutado que representa el sufrimiento, perseguida por un SS que la fuerza; la hermana hasta parece la bailarina de la caja de música que acompaña el desarrollo de la acción, cuando queda atrapada en el vals con el oficial nazi, quien a su vez es metáfora de la guerra y la tortura.

Todas estas imágenes simbólicas –desarrolladas como tales y no como historias definidas y correlatas– se aprovechan para refle-

¹³ “Quiero que acabe el verano para ir a la escuela. Allí comemos todos los días” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 53); durante una entrevista, la dramaturga ha afirmado: “no hace mucho escuché una noticia que me impactó. Los colegios tenían que abrir los comedores escolares para asegurarse de que los niños y niñas comieran en período de vacaciones” (entrevista, 2018).

¹⁴ “Ese niño es un niño de hoy, pero también es alegoría de todas personas hambrientas” (entrevista, 2018).

jar metafóricamente las circunstancias en que vivió Zambrano, lo que explica la falta de referencias explícitas a la guerra y a la dictadura, a pesar de que estén ahí, como un telón de fondo ineludible; porque, según recuerda Nieves Rodríguez:

acabada la Guerra Civil, María se exilió en Chile con su marido y Araceli se fue a Francia con su madre. María comenzó su periplo, le concedieron una cátedra en México y no se reencontraron hasta acabada la Segunda Guerra Mundial, en 1946, en París. Para entonces Araceli ya ha vivido la tortura de la Gestapo, la muerte de su prometido, la muerte de la madre y se halla en un estado muy delicado [...]. Desde ese momento María ya no se separó de su hermana hasta la muerte de ésta, en 1972. La figura del padre, por su parte, fue de gran importancia en María, desde una perspectiva intelectual (entrevista, 2018).

Así, la dramaturga lo concreta todo a través de su peculiar imaginario alimentado por la poesía plástica, que destaca por las sensaciones que produce en el público. De esta manera, se consigue realizar un acercamiento abstracto a Zambrano y las mismas acotaciones le confieren a la pieza el perfil de pintura viviente. El público se enfrenta, entonces, con una estampa poética marcada por una acusada atmósfera de ensoñación, que vacila entre recuerdo infantil y quimérico sueño retrospectivo, como una fantasmagórica visión del pasado de la protagonista y de su deseo de amor, conciliación y paz, proyectados más allá de ella misma.

La tumba de María Zambrano, se entiende de inmediato, expresa una voluntad poética, performativa y plástica, además de teatral, visualmente sugerente, que combina texto, coreografía, música y expresionismo, y genera una cadencia irreal aprovechando una escenografía en bloques, recursos audiovisuales, secuencias de danza, todo ello emanación de la peculiar estética de la autora. Los personajes evocados danzan al ritmo de la caja de música, como suspendidos en el tiempo y en el espacio, y “se configuran como una única persona”, tanto que podrían considerarse “reminiscencias de seres que existieron en la vida

de María Zambrano” y, sin embargo, “son todos ellos María” (Henrández Garrido, 2018).

En la pieza, pues, se subsiguen estampas a medias entre realidad y fantasía, recuerdo y sueño, que hacen que los diferentes planos narrativos –María desde la vejez, María desde la niñez, junto con su Padre o con su hermana Araceli– coexistan produciendo un todo expresionista, en el que predominan las sensaciones suscitadas por las imágenes que el espectador ve en las tablas. Entonces, “el tiempo cronológico se anula, porque realmente estamos viviendo el tiempo de la persona, de María. Pero no sólo de María” (Henrández Garrido, 2018) y esto hace que “lo que se representa” acabe siendo “la misma cuestión del yo, del ser en el mundo de cada uno de nosotros” (Henrández Garrido, 2018).

Esta mezcla de lo poético, lo metafórico y lo simbólico se concreta también a través del decorado, que delata una honda investigación alrededor de la concepción del espacio escénico y su construcción: las tumbas del cementerio, por ejemplo, se transforman en mesas y casas, gracias a una peculiar configuración, visualmente impactante.

Además, en la representación, que, según se decía, aprovecha varios lenguajes (la danza, la música, los elementos audiovisuales), también resultan decisivas la iluminación (que transforma los elementos escénicos, como las cajas que se metamorfosean en casas de colores vivaces o bien en tumbas frías), la vídeo-creación y la proyección de imágenes (como las siluetas de los gatos, tan importantes para Zambrano: “uno blanco y uno negro”, reflejo de “la dicotomía sobre la que se mueve la obra; infancia/vejez; hambre/alimento; vida/muerte, etc.”; entrevista, 2018). Estos animales son sombras capaces de interactuar con los personajes, y todos habitan un mundo onírico donde pasado, presente, memoria y sueño se juntan, a través de la combinación de palabra, poesía, coreografía y simbolismo.

Es esta, evidentemente, una propuesta no convencional, fundada en la dramaturgia audiovisual, que empuja al público a supe-

rar los códigos asentados y adentrarse en una dimensión mágica, en una poética y una estética basadas en la expresión de las emociones mediante el lenguaje metafórico.

De hecho, *La tumba de María Zambrano* cuenta poco, pero expresa y evoca mucho e incita al espectador a ir más allá de lo que se representa –como si se tratara de una pintura simbólica en escena– para completar a través de la imaginación el universo creado por la autora, quien recurre a la dramaturgia de los sueños y utiliza el expresionismo como lenguaje, declinándolo en situaciones y personajes que remiten a tiempos y espacios diferentes y que sin embargo coexisten en la representación. La obra, por tanto, se aleja de la narrativa y de la estructura dramática articuladas a través del desarrollo cronológico lineal de la acción y crea un espacio inédito poblado de emociones, heridas, recuerdos y una palabra, la palabra definitiva que permita apaciguar cuerpo y espíritu.

La estructura dramática “circula por dos mundos y dos tiempos diferentes” (Pacheco, 2018), donde filosofía y poesía convergen en el sueño creador que Nieves Rodríguez concreta en una ficción poética de los posibles sueños de Zambrano desde su peculiar visión de dramaturga, una visión metafórica y onírica que sustenta una pieza a modo de evocación de un pasado que vuelve a aflorar porque se resiste a desaparecer, haciendo de Zambrano también un instrumento para rescatar del olvido a muchos hombres y mujeres.

Cuando el personaje María Zambrano vuelve a su tumba, por ejemplo, convocada por el Niño Hambriento, presente y pasado conectan y se diversifican en las ensoñaciones y los recuerdos de otras figuras y experiencias, todas emanación de la protagonista, para quien la muerte es umbral de toda vida y es precisamente en ese umbral, en esa “línea divisoria casi invisible”, a la que se alude constantemente en el texto, que se coloca la acción, anulando el límite entre estas dos dimensiones.

Todo ello remite a una peculiar idea del sueño y del tiempo inspirada en la *razón poética* y en la *fenomenología del sueño* zambranianas, concretada en la estética de Nieves Rodríguez, para quien

“el uso del tiempo en la obra dramática parte del estudio de la fenomenología del sueño” de Zambrano, “que estudia los sueños desde su forma” y “descubre que el tiempo de los sueños es atemporal. Una suerte de tiempo circular, de Tiempo-Todo” (entrevista, 2018).

Por ello la dramaturga ha recreado este tiempo intemporal a partir de su misma multiplicidad, ha escindido la identidad de Zambrano en dos momentos, el de su infancia y el de su vejez; así como el escenario, que está dividido en tiempo de la vida y de la muerte. El Niño Hambriento, el personaje del presente, evoca a la filósofa difunta y ella, a su vez, a otros tiempos y personajes, a través de la memoria y la representación onírica.

Se decía que todas las figuras que aparecen en escena son emanación del mismo personaje María Zambrano (incluso los gatos, portadores de símbolos ambivalentes) y contribuyen a plasmar unos sueños que adquieren la forma de diferentes reflejos de la misma protagonista.

El Niño Hambriento, por ejemplo, es el sujeto *real* –y, sin embargo, hondamente simbólico– que habita el presente de la actuación; a pesar de ello, por ser un símbolo, su carga real resulta atenuada; y, no obstante, esta figura tan compleja, debido al simbolismo que la caracteriza, logra convocar a la filósofa difunta y concretar la expresión de sus *sueños*.

El personaje María Zambrano, en cambio, corporeiza una serie de proyecciones: se desdobra en María Niña, expresión de otros sueños de la protagonista en su fase infantil, acompañada por otras figuras, como su Padre, reflejo de la primeras experiencias intelectuales de la protagonista, y de más reminiscencias personales y colectivas; o igual que su hermana Araceli, concreción de otras facetas de María (una vez más, subjetivas y colectivas, como la guerra, el exilio, la tortura y la muerte).

Todo ello desemboca en un ensartado de anhelos potentes, por ser individuales y también compartidos. Así, de una ensoñación se pasa a otra, en el flujo ininterrumpido de las manifestaciones onírico-poéticas de la protagonista que se desdobra y multiplica.

Cuando el Niño Hambriento convoca a Zambrano leyendo en voz alta el epitafio de su tumba, ésta aparece como María Niña, con su cuaderno, junto con su Padre: así pues, la primera imagen onírica de la protagonista revivifica su infancia y su relación con él, evocando las ilusiones y la expectación de la niñez, un futuro todavía potencial, cargado de posibilidades aunque ya atormentado (la niña está constantemente enferma).

Luego, aparece el personaje de María Zambrano, que inicialmente convive y dialoga con su doble infantil; entonces, María Niña “cruza la línea divisoria, casi invisible” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 28), que aparece cuando la protagonista se desdobra, dándole voz y cuerpo a su *alter ego* infantil, quien traspasa el límite (entre pasado y presente, vida y muerte, recuerdos y lugares diferentes): es en este momento que el tiempo anula la segmentación que se le ha impuesto y manifiesta su multiplicidad en la coexistencia y diálogo entre las dos Marías:

María Zambrano: me has llamado tú? [...] he oído la voz de un niño

(Rodríguez Rodríguez, 2018: 28).

María Niña: tú siempre oyes voces. Me oyes a mí. [...] Para qué volvemos?

María Zambrano: Yo nunca me he ido

(Rodríguez Rodríguez, 2018: 29).

De hecho, María ha anulado el límite entre vida y muerte, nunca se ha ido, como sus proyecciones y sus sueños, que permanecen más allá de su espacio y de su tiempo vitales, de su muerte. Cuando desentierra la cajita de música que simboliza a su hermana Araceli, otro símbolo a su vez, la abre y se queda escuchando (Rodríguez Rodríguez, 2018: 30); entonces, vuelve a aparecer el Niño Hambriento (el presente simbólico de la actuación), quien interpela a María:

Un Niño Hambriento: tú vives en esta casita? [la tumba en forma de casita]

María Zambrano: yo vivo, sí
(Rodríguez Rodríguez, 2018: 31).

De esta manera, la protagonista reafirma su permanencia, más allá de la propia existencia, volviéndose ella misma sueño y símbolo de anhelos individuales y colectivos. De repente Araceli cruza la escena corriendo como si huyese de sí misma y franquea ella también la línea casi invisible (Rodríguez Rodríguez, 2018: 32), concretando otra subproyección de la proyección principal (la protagonista).

Efectivamente, cada vez que aparece una *emanación* más de María, se vence la línea invisible, el límite –siempre franqueado– que separa dimensiones diferentes (cronológicas, espaciales, capas de memoria, situaciones emocionales y vivencias distintas) y María se persona en la escena. La hermana de la protagonista, por ejemplo, –símbolo de la guerra, el dolor, la tortura, el asesinato y la congoja insoslayable suscitada por estas experiencias– alude a su tragedia, a un trauma imborrable (Rodríguez Rodríguez, 2018: 38), mientras María trata inútilmente de tranquilizarla (“–María Zambrano: todo eso pasó, Araceli”, Rodríguez Rodríguez, 2018: 38), “–María Zambrano: ya pasó Araceli”, Rodríguez Rodríguez, 2018: 39), consciente de que estos traumas son difíciles de elaborar y persisten agobiantes en la esencia misma del individuo, como demuestra la anulación del tiempo y el espacio, del límite entre vida y muerte, en una polarización entre anhelo insatisfecho, ansia de satisfacción, tragedia y esperanza eterna (“–María Zambrano: [...] entre el miedo y la esperanza nos inventamos a los dioses”, Rodríguez Rodríguez, 2018: 39); porque, como dice Araceli, “sólo nos enterraron el cuerpo” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 41), mientras lo demás, la tragedia y la esperanza, sigue vivo.

El Padre también, en una escena muda, visibiliza “la línea divisoria casi invisible” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 44), cruza el umbral y materializa el momento de contacto de lo que parecía fragmentado y alejado y que en cambio coexiste, remitiendo a una

única dimensión compartida y fluida (los dos, María y su Padre son definidos en una acotación “presencia latente”, Rodríguez Rodríguez, 2018: 45), mientras María Niña, “está escribiendo en su viejo cuaderno” y “su boca va de sílaba en sílaba como nombrando el mundo por vez primera” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 46), porque “la realización poética de quien sueña se alcanza a través de la palabra” según afirma la autora (Rodríguez Rodríguez, 2016b).

Otra escena de desdoblamiento, protagonizada por María y María Niña (Rodríguez Rodríguez, 2018: 61-63), vuelve a hacer patente “la línea divisoria, casi invisible”, que María Niña cruza (Rodríguez Rodríguez, 2018: 77, 78) para irle al encuentro al Niño Hambriento: la línea ya no marca la separación ilusoria entre María Zambrano y sus múltiples proyecciones (María Niña, su padre, su hermana Araceli), sino también entre el doble infantil de la protagonista y el niño *real* del presente escénico, símbolo de muchos otros y del sufrimiento y el hambre metafórica, arraigando lo ideal (los sueños, las proyecciones, los anhelos de la protagonista) en lo real (en la España de hoy, en el presente actual).

La pieza culmina cuando María afirma “cuánta vida en mi muerte [...] (Rodríguez Rodríguez, 2018: 78) cuánta hambre de nacer del todo” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 79), anulando una vez más el límite entre vida y muerte, pasado y presente, subrayando el brote incontenible de la existencia, del legado individual, y la tendencia del ser humano a realizar sus *sueños* y concretar sus anhelos, superando la insatisfacción y frustración de percibirse como “un ser a medias nacido”, como decía la filósofa.

En el final, todos los personajes, proyección de María, la apremian para que por fin encuentre su palabra, la palabra única, con que termina la obra “Paz”:

ahora sus voces se funden en una sola voz

María Niña / Araceli / el Padre / un Niño Hambriento: - María, ven vamos, vamos [...]

María Niña / Araceli / el Padre / un Niño Hambriento: - nos vamos con tu palabra [...]

María Niña / Araceli / el Padre / un Niño Hambriento: - ven, vamos María, tu palabra

María Zambrano: (eleva sus ojos al cielo y en su rostro una sonrisa como un claro en el bosque) - Ah sí. Sí. Paz. Paz. Tierra prometida (Rodríguez Rodríguez, 2018: 79-80).

Nieves Rodríguez Rodríguez, (2016b) ha afirmado: “creemos que la *fenomenología de los sueños* de Zambrano y su aplicación literaria [...] abre un nuevo horizonte desde el que repensar la tragedia, el valor de la palabra en la dramaturgia y en la interpretación y, sobre todo, en la posibilidad de repensar la historia, la íntima y la colectiva. Pues a fin de cuentas todo sueño pide despertar”. Y es precisamente esto lo que la dramaturga realiza en *La tumba de María Zambrano*, en esta sorprendente *Pieza poética en un sueño*¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, F. J. (2018). “*La tumba de María Zambrano*”. Zaragoza. Buenas noticias. 20/03. <https://zaragozabuenasnoticias.com/2018/03/20/la-tumba-de-maria-zambrano/> [23/12/2018].

ARTÍCULO NO FIRMADO (2018). “*La tumba de María Zambrano: la Zambrano en clave poética*”. *La Razón*, 16/01. <https://www.larazon.es/cultura/teatro/la-tumba-de-maria-zambrano--la-zambrano-en-clave-poetica-MG17449454> [14/12/2018].

ARANGUREN, J. L. (1966). “Los sueños de María Zambrano”. *Revista de Occidente* 35, 207-212.

ASTEY, G. (2017). *Nacer desde el sueño. Fenomenología del onirismo en el pensamiento de María Zambrano*. Bern: Peter Lang.

AYANZ, M. (2018). “El espíritu de las palabras”. *Volodia. Teatro. Crítica. Cambio*. 11/01. <http://volodia.es/critica/tumba-maria-zambrano> [28/11/2018].

CASTRO, J. (2018). “Recuerdos para un futuro en *La tumba de Ma-*

¹⁵ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d1310f1a3eeb0ee298b4567> [10/09/2019].

ría Zambrano”. *La República Cultural*. 25/02. <https://larepublicacultural.es/article/12288> [11/12/2018].

El pensamiento de María Zambrano. Papeles de Almagro: El camino recibido (1983). Madrid: Zero.

ENTREVISTA NO FIRMADA (2018). “Entrevista a Nieves Rodríguez Rodríguez, autora de *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*”. *Blog Ovejas Muertas* [de Raúl Hernández Garrido]. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/09/la-tumba-de-maria-zambrano-de-nieves-rodriguez-rodriguez-en-el-cdn/> [03/12/2018].

GARCÍA, R. e INTXUASTI, A. (2018). “El debate filosófico de traslada a las tablas en el siglo XXI. Voltaire y Rousseau y María Zambrano protagonizan dos montajes teatrales en el Centro Dramático Nacional”. *El País. Cultura*, 12/01. https://elpais.com/cultura/2018/01/10/actualidad/1515604867_873850.html [18/11/2018].

GARCÍA GARZÓN, J. I. (2018). “*La tumba de María Zambrano: la última palabra*”. *ABC Cultura*. 21/01. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-tumba-maria-zambrano-ultima-palabra-201801210046_noticia.html [24/03/2019].

H.A. (2018). “*La tumba de María Zambrano o estampas expresionistas*”. *Butaca en Anfiteatro*. 22/01. <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2018/01/22/la-tumba-de-maria-zambrano-o-estampas-expresionistas/> [02/12/2018].

HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2018). “Sucesos de ser. María Zambrano / Nieves Rodríguez Rodríguez”. *Blog Ovejas Muertas*. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/11/sucesos-del-ser-maria-zambrano-nieves-rodriguez-rodriguez/> [08/12/2018].

MAILLARD, C. (1992a). “La forma-sueño”. En *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, C. Maillard, 78-90. Barcelona: Anthropos.

____ (1992b). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.

MARTÍN CABRERO, F. J. (1998). “El sueño creador de María Zambrano (razón poética y hermenéutica literaria)”. En *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI*, 231-242. Roma: Bulzoni.

MUÑOZ VITORIA, F. (1983). “Sueño y revelación”. En *El pensamiento de María Zambrano. Papeles de Almagro: El camino recibido*, 83-99. Madrid: Zero.

NEVES, M. J. (2007). “Al encuentro del ser recibido. La fenomenología del sueño de María Zambrano en el Asesoramiento Ético y Filosófico”. *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano* 8, 37-54.

ORTEGA MUÑOZ, J. F. (1994a). “La fenomenología de la forma-sueño en María Zambrano”. *Anthropos* 70-71, 1987, 103-113. [Posteriormente en J. F. Ortega Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: F.C.E., 82-102.]

____ (1994b). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: F.C.E.

PACHECO, J. (2018). “*La tumba de María Zambrano* recuerda y reivindica la ‘mejor filósofa española del siglo XX con Ortega’”. *ABC Cultura*, 08/01. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-tumba-maria-zambrano-recuerda-y-reivindica-mejor-filosofo-espanola-siglo-ortega-201801070057_noticia.html [21/12/2018].

PASCUAL, I. (2018). “Aurora de una infancia recobrada”. En *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*, N. Rodríguez Rodríguez, 9-13. Madrid: Centro Dramático Nacional.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N. (2014). “*La araña del cerebro*”. *Primer Acto* 347, 116-153.

____ (2016a). *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*. Madrid: Ediciones Antígona.

____ (2016b). “De sueños y esperanzas. La tragedia según María Zambrano”. *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras* (extra 1). <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/de-suenos-y-esperanzas-la-tragedia-segun-maria-zambrano/> [28/12/2018].

____ (2018). *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

SANTIAGO BOLAÑOS, M. (2018). “*La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez y dirección de Jana Pacheco”. *Clásicas y Modernas*. 15/01. <http://www.clasicasymodernas.org/la-tumba-maria-zambrano-nieves-rodriguez-direccion-jana-pacheco/> [18/12/2018]. Pos-

teriormente en *Tribuna Feminista*, 23/01. <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/01/la-tumba-de-maria-zambrano-de-nieves-rodriguez-y-direccion-de-jana-pacheco/> [19/12/2018].

VALENTE, J. Á. (1994). “El sueño creador”. En su obra, *Las palabras de la tribu. Obras Completas II*, 193-200. Barcelona: Tusquets. [Publicado inicialmente bajo el título de “María Zambrano y el ‘sueño creador’”. *Ínsula* 238 (1966), 1 y 10.]

VICENTE, Á. (2018). “Nieves Rodríguez: ‘La palabra de María Zambrano alimenta, su filosofía pasa por el cuerpo’”. *Godot*, 12/01. <http://www.revistagodot.com/nieves-rodriguez-la-palabra-de-maria-zambrano-alimenta-su-filosofia-pasa-por-el-cuerpo/> [09/12/2018].

ZAMBRANO, M. (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.

____ (2011). *Los sueños y el tiempo*. En *Obras Completas*, María Zambrano. Dir. José Moreno Sanz. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, vol. 3. [Originariamente en *Diogène* (Paris) 19 (julio de 1957), 42-53 y *Diógenes* (Buenos Aires) 19 (septiembre de 1957), 43-58, junto con *El sueño creador*, con sucesivas ampliaciones y revisiones, y *La tumba de Antígona*.]

Walter Benjamin y subjetividad histórica en *Los hijos de las nubes*, de Lola Blasco

Walter Benjamin and historical subjectivity *Los hijos de las nubes*, of Lola Blasco

Cristina ROS BERENGUER
Universidad de Alicante
Cristina.ros@ua.es

Resumen: Lola Blasco escribe *Los hijos de las nubes* a raíz del viaje que realizó en el año 2011 a los campos de refugiados saharauis en Tindouf, Argelia. El material documental que esa experiencia le proporciona la lleva a escribir un texto que está a mitad de camino entre el documento y la ficción, pero que en cualquier caso construye a partir de su compromiso personal con un pueblo hermano olvidado y con su derecho a la justicia. Próxima a la filosofía de Walter Benjamin, en la obra subyace un concepto de la historia como un proceso vivo que requiere la constante restitución de todos aquellos cuerpos y proyectos que murieron durante el camino. La protagonista del relato, autoficción de la dramaturga, se busca a sí misma en ese viaje, y se confiesa testigo sufriente de la historia, asumiendo sobre las tablas su posible redención.

Palabras clave: Lola Blasco. *Los hijos de las nubes*. Walter Benjamin. Filosofía de la Historia. Posmodernidad.

Abstract: Lola Blasco writes *Los hijos de las nubes* in the wake of the trip she made in 2011 to the Sahrawi refugee camps in Tindouf, Algeria. The documentary material that this experience provides her leads her to write a text that is halfway between the document and

the fiction, but that in any case she builds it from her personal commitment to a forgotten fraternal people and to their right to justice. Justice. Next to the philosophy of Walter Benjamin, the work underlies a concept of history as a living process that requires the constant restitution of all those bodies and projects that died along the way. The protagonist of the story, self-fiction of the playwright, looks for herself in that journey, and confesses herself a suffering witness of history, assuming on the tables her possible redemption.

Key Words: Lola Blasco. *Los hijos de las nubes*. Walter Benjamin. Philosophy of history. Posmodernity.

En una conferencia, titulada “Teatro y cartografía”, el dramaturgo Juan Mayorga reflexionaba de este modo sobre las relaciones entre la filosofía y el teatro:

Pareciera que entre la filosofía y el teatro hay una distancia insalvable. Pareciera que la filosofía es el reino de lo abstracto y el teatro es el reino de lo concreto, de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, al menos desde la Antígona de Sófocles, si es que no desde antes, algunos maestros consiguieron hacer concreto lo abstracto. Así ocurre ante la pregunta de enterrar o no al hermano que al mismo tiempo es traidor a la ciudad. Ciertamente en ocasiones hay un rechazo a priori al pensamiento en el teatro [...], yo creo por el contrario que el teatro no solo es un lugar en que cabe el pensamiento, sino que creo que el teatro es un lugar especialmente hospitalario para el pensamiento (Mayorga, 2011).

El carácter dialéctico propio del arte teatral y la capacidad de este por hacer visible la contradicción, y, en consecuencia, por dejar al espectador suspenso ante la paradoja, pensando aquello para lo que todavía no hay palabra, es -continúa Mayorga- lo que hace del teatro un espacio sensible y acogedor al pensamiento. Tan sensible y tan acogedor, opinamos, que siguiendo la estela de Mayorga podríamos afirmar que si el terreno de la filosofía es el pensamiento, el teatro podría considerarse su co-

laborador más *en-carnizado*, en el sentido de que en su caso son personas de carne y hueso quienes actúan, deciden, hablan y lanzan preguntas sobre el escenario a las que un espectador debe enfrentarse solo, y “lo que debe hacer el teatro es, precisamente, buenas preguntas y en esto coincide con la misión fundamental de la filosofía” (Mayorga, 2011).

¿Cuál es la pregunta que nos lanza Antígona? Una de las cuestiones a las que nos obliga es precisamente la de qué hacemos con nuestros muertos. Antígona “es la apelación al perdón, a la flexibilidad, a los riesgos a los que aboca la intransigencia”, responderá Ernesto Caballero cuando monte la obra de Sófocles en 2011; “Pues así es como comienza todo/así es como comienza esta historia/con la pérdida del ritual/con la falta de respeto/hacia los cuerpos./ Es entonces cuando/en mi opinión/se produce/el horror”, dirán los versos de Lola Blasco cuando ese mismo año acometa la escritura de su texto *Los hijos de las nubes*¹:

*El vídeo en el que una multitud
zarandea el cuerpo sin vida de Baby
está colgado en la red
con dos comentarios:
“cara de condón usado” y
“jódete Polisario”.
A mí, esta historia
y la imposibilidad del entierro
me hace pensar en Antígona (8).*

El mito de Antígona está presente en esos versos iniciales de la obra de Lola Blasco para mostrar de nuevo ante la asamblea pública el ejercicio flagrante del abuso de poder y, como veremos, para proponer a través de la historia de un pueblo olvidado, la necesidad de redención de los cuerpos y de los pueblos con los que existe una deuda histórica. Se trata de una exigencia

¹ Las citas del texto de Lola Blasco se harán según la paginación que aparece en la edición de Caos Editorial de 2013.

de justicia bajo la que subyacen cuestiones de carácter filosófico tales como el papel y la utilidad de la historia, el sujeto que la protagoniza y la importancia de la memoria en la construcción del hombre moderno.

Recordemos en este punto por qué y en qué circunstancias escribe Lola Blasco *Los hijos de las nubes*. Como hemos visto, la obra comienza con la referencia a la muerte denigrante de un saharauí, Baby Hamday Buyema, ocurrida el 8 de noviembre de 2010. Este hombre, que conservaba la nacionalidad española –nació en El Aaiún en 1975, cuando esta era la provincia 53 de nuestro país–, es víctima de las actuaciones represivas del ejército marroquí contra las protestas saharauis iniciadas en el campamento de Gdeim Izik, a 15 kilómetros de la ciudad de El Aaiún, en el Sáhara ocupado². Los acontecimientos que rodean su muerte, los intentos de recuperación del cadáver que realiza su familia desde España y los enfrentamientos ocurridos a posteriori que pronto se extenderán a otros territorios vecinos, es la situación que lleva a Lola Blasco a emprender un viaje a los campamentos de refugiados saharauis en Tindouf, Argelia, para después dirigirse a la zona del Sáhara libre y visitar allí el muro que lo separa de Marruecos, uno más de esos “Muros de la Vergüenza” con que se limitan algunos de los espacios más conflictivos del planeta³. Con el material que recopile allí

² La prensa nacional española pronto se hace eco de esta muerte cruenta y gratuita y de la situación represiva de registros y detenciones masivas de las fuerzas marroquíes contra la población saharauí, denunciando un número indeterminado de muertos, que en un primer momento se contabiliza entre cuatro y trece víctimas saharauis. Acerca de la muerte de Baby Hamday Buyema pueden consultarse en línea las crónicas de *El Mundo* (<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/11/internacional/1289473133.html> [02/02/2019]), *Antena 3* (https://www.antena3.com/noticias/espana/ciudadano-espanol_20101111574790de6584a8f86269f559.html [02/02/2019]) y *El imparcial* (<https://www.elimparcial.es/tag/baby-hamday-buyema> [02/02/2019]).

³ Recordemos que en 1980 Marruecos empieza la construcción del muro para proteger toda la zona del Sáhara Occidental que el reino alauí consiguió anexionar a su territorio entre 1976 y 1979, tras la Marcha Verde y conforme a lo dispuesto en los Acuerdos de Madrid de 1975. Marruecos controla desde entonces las áreas al oeste del muro, incluyendo los ricos yacimientos de fosfatos y las ciudades con una mayoría de

in situ (fotografías, vídeos, entrevistas) y con la ayuda de una beca de investigación ETC de la Cuarta Pared⁴, la dramaturga inicia el proceso de escritura de la obra (Blasco, 2012).

Su viaje a Tindouf es, pues, un viaje “obligado” que responde a una necesidad de Lola Blasco por dar testimonio de la situación de injusticia, olvido, marginación y destierro con que sobrevive el pueblo saharauí desde 1976. La autora, siempre del lado de los oprimidos (así será igualmente en el resto de su producción dramática)⁵, pretende crear a partir de ahí un texto sobre un pueblo hermano que se ha visto forzado a sobrevivir en un conflicto político en el que España ha tenido y sigue teniendo una gran responsabilidad. Su obra da cuenta, así, del compromiso que unía a nuestro país con el futuro de un Sáhara independiente y con él, de las vidas de miles de personas que en determinado momento dejaron de ser interesantes para la historia, quedaron olvidadas, tanto sus raíces como su porvenir. Sobre estas personas proyecta Lola Blasco su mirada, dándoles de nuevo categoría de existencia y haciendo que ellos y su pasado vuelvan a formar parte de la realidad que habitamos⁶.

población saharauí. La descolonización del Sáhara fue iniciada por España en 1974 con el compromiso de realizar un referéndum entre su población durante la primavera del 75, pero tras la muerte de Franco y la intervención de Marruecos y Mauritania, se convirtió en un conflicto irresoluto hasta el día de hoy. Obligada a ser desde entonces una nación en el exilio, el Frente Polisario proclamó la constitución de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) en febrero de 1976 y su capital *de facto* en El Aaiún, que en esa época ya era territorio ocupado. Debido a las condiciones de inhabitabilidad del Sáhara libre, el pueblo saharauí del otro lado del muro vive en su mayoría en los campos de refugiados de Argelia, donde la RASD ha situado su capital administrativa en Rabouni, y donde se encuentran también los servicios de protocolo, la presidencia, los ministerios y las administraciones de los servicios públicos.

⁴ Tal y como aparece publicado en su página web, Espacio Teatro Contemporáneo es un ámbito de investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos que, en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura, facilita a los profesionales de las artes escénicas realizar experiencias dramáticas que no son posibles en las producciones habituales.

⁵ Véase Cristina Ros Berenguer (2017), “Hacia el horizonte de lo colectivo: la “generación en red” y el teatro político de Lola Blasco”.

⁶ Recordemos que en el año 2011 ese mismo conflicto será tratado en el

Acerca de los propósitos concretos de la obra, comenta la autora:

En esa pieza pretendía señalar no solo la mala colonización que hizo España en el terreno, sino la peor descolonización que llevó a cabo. La situación de los saharauis es tremendamente injusta. Una sociedad decente no puede permitir la indignidad de sus pueblos y nosotros, como españoles, tenemos una responsabilidad con nuestros hermanos, los saharauis. Cuando me enteré de la matanza de El Aaiún me di cuenta de lo poco que sabía de aquellos que habían tenido pasaporte español, como yo. Decidí viajar para dar testimonio. Al final fue un viaje a mis raíces. La escritura es mi herramienta, me considero obrera de la palabra, me parecía que no utilizar mi palabra para hablar de este tema era faltar a mi trabajo. Yo simplemente di cuenta de mi experiencia pues eso era cuanto podía hacer (Montero, 2015).

Esas palabras aparecerán publicadas en una entrevista, bajo el título de “Una vida sin examen no merece ser vivida”, sentencia que, como sabemos, es atribuida a Sócrates⁷ y con la que Lola Blasco incide en que solo una crítica y reflexión constantes sobre nuestros actos puede acercarnos a la verdad, puede desvelar la falsedad de nuestro pensamiento, de nuestras creencias, de las mentiras de las que nos rodeamos y en las que nos obligan a creer; un eterno examen que supone, en última instancia, la búsqueda de la propia identidad. “*Los hijos de las nubes* es la historia de un viaje pero, fundamentalmente, es una forma de caminar-ser-estar en el mundo” confiesa (Blasco, 2012), y con ello reconoce una actitud vital de querer ser partícipe y testigo de la historia, y de querer

documental *Hijos de las nubes, la última colonia*, realizado y dirigido por Álvaro Longoria y producido por el actor Javier Bardem. El examen de la situación política del norte de África y la responsabilidad en ella de las potencias occidentales por medio del ejercicio de la Realpolitik, le valdrá ser la película ganadora del X Festival Internacional de Cine del Sáhara en Fisahara en 2102 y el Premio Goya al mejor documental en el 2013.

⁷ Descrito en la obra *Apología de Sócrates*, escrita en el año 399 a. C. por su discípulo Platón, donde este transcribió los diálogos que Sócrates sostuvo ante el tribunal de Atenas durante el juicio que lo condenaba a muerte.

desvelar a través del teatro, su medio de expresión, esos secretos a los que aludía María Zambrano, aquellos que, por ser demasiado verdad, no pueden decirse con la voz, sino con la escritura (1934: 321); secretos de la vida, de nosotros y del mundo en que vivimos, que para salir a la luz requieren de una larga conversación con uno mismo y con los demás, tal y como Lola Blasco concibe su teatro.

De hecho, en *Los hijos de las nubes* la dramaturga desarrollará una autoficción dramática a través de la protagonista, YO, la cual, desdoblada en narradora y en personaje a lo largo de las cinco escenas y el Epílogo que conforman el texto, comienza la obra con un primer y largo monólogo titulado “Ser testigo”, en el que la narradora apela a la necesidad de esa figura testimonial y voluntaria que decide posicionarse al lado de la verdad para “contar aquello que nunca se debe decir”:

*Un testigo
debe gritar aquello que jamás se debiera decir,
aquello que resulta políticamente incorrecto,
aquello que hace sangrar.
Ha de hacer públicas sus palabras,
esto es un acto de franqueza.
El momento del Juicio (6).*

Ese testigo al que Lola Blasco recurre y que recuerda también al *parresiastés* de Michael Foucault -figura asidua en otros de sus textos posteriores-⁸ clama por una verdad: la de hacer pública la injusticia, la ignominia y la de recuperar del olvido a los pueblos oprimidos. Pero, además, es una posición, la del sujeto testimonial de la historia en búsqueda de la verdad, que nos permite hacer referencia a la vida y la obra de uno de los filósofos alemanes más admirados por Lola Blasco, Walter Benjamin, quien encarnará en su propia persona un ejemplo de “el testigo que escogió estar ahí” (Mate, 2006: 11), de aquel que, pudiendo huir del fascismo que invadía Europa a finales de los años treinta, decidió quedarse en

⁸ Ver Cristina Ros Berenguer (2017), “*Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco”.

confrontación con el mundo que le tocó vivir y por el cual acabaría muriendo. Benjamin, quien, marcado por esa función testimonial de “avisador del fuego” (Mate, 2006: 11), desarrolló una propuesta filosófica en la que planteaba una nueva interpretación de la historia, es decir, de la realidad, de la verdad, sustentada no solo en los hechos que ocurrieron, sino en todas las posibilidades que se frustraron en el camino. El filósofo nos habla, así, de un pasado que pudo haber sido y no fue como parte integrante de la realidad, cuya nueva naturaleza requeriría precisamente de la mediación del testigo para ser verificada. En palabras de Reyes Mate: “Aquí se estaría insinuando una teoría de la verdad necesitada de testimonio porque sin él no habría noticia de lo que se ha perdido” (2006: 22). Solo cabría añadir que tal reconocimiento de la verdad tendría que estar refrendada por ese individuo, el testigo, pero entendido este como de tal condición y sensibilidad que le permitiera ver lo que otros no ven y contar lo que debe ser contado.

Volviendo a la imagen inicial que aparece en la obra, la de un cuerpo sin vida zarandeado por una multitud, esta llevará a la autora a realizar la siguiente reflexión: “La historia finalmente es la historia de los cuerpos”, afirma, y continúa:

*Y nuestra historia es la historia de las fosas comunes.
¡Las primeras fosas no se abrieron en España, se abrieron en el Sáhara!
Eso es lo que me gustaría gritar.
No podemos dejar la historia enterrada por los siglos de los siglos.
Yo no creo en los comienzos desde cero,
en las páginas en blanco,
yo
persevero en la misma historia (7-8).*

Son esos primeros versos los que sitúan desde el comienzo el sentido general de la obra: el Sáhara abandonado por España, las víctimas del franquismo tanto entre el pueblo saharauí como entre el español, el concepto de una historia viva, abierta, pendiente de

las deudas del pasado y un *Yo* que se reconoce como parte de la historia.

¿Qué es lo que busca la viajera comprometida, Lola Blasco, cuando viaja a Tindouf? La narradora que relata la experiencia sobre el escenario nos dice:

*Esperaba encontrar la verdad.
Apoyar documentalmente mi historia.
Y al presentarme con mi cámara
ejercí la violencia.
Y con mi forma de vestir,
y con mi forma de fumar,
y
con cada una de mis preguntas
ejercí la violencia.
La entrevista es una práctica colonial (12).*

No obstante, *Los hijos de las nubes* no es una obra sobre la verdad. En efecto, cuando la dramaturga comenta el proceso de creación del texto explica muy bien sus intenciones de crear con él una nueva forma de teatro documento que no tiene como fin llegar a una verdad objetiva:

Para el desarrollo del trabajo parto de la confrontación de universos (real-ficcional), según la cual, todo elemento ficcional, verosímil o inverosímil, contamina irremediablemente los hechos procedentes del mundo real, es decir, del mundo documental objetivo. En consecuencia, mi interés se centra en desmontar la noción de documento sobre las fuentes documentales y convertir todo relato, documental o no, en un relato ficcional (Blasco, 2012: 7).

En ese intento de reflexionar acerca de cómo relatar sobre la escena acontecimientos cuyo peso documental recaen en un sujeto dramático y, por tanto, sobre una determinada actitud ética y estética, surge la narradora de la obra, YO, que es la mirada desde la cual se dramatiza todo sobre la escena. Es ella quien hace un relato versificado de los acontecimientos y de la experiencia tanto en Tindouf como en su regreso a España, rompiendo desde el mismo

uso del verso la noción documental, es decir, realista, de los hechos que relata. La obra es YO, que es la que está presente durante toda la representación, la que informa con sus versos, la que recuerda, la que tamiza todo lo vivido a través de sus deseos, de sus miedos, de sus dudas y de sí misma. Incluso cuando en la escena tercera se proyecte sobre el escenario parte del material fotográfico que tomó Lola Blasco durante el viaje, este irá acompañado de unos pies de fotos cuya descripción telegráfica ahonda en la mirada subjetiva del ojo de la cámara: “Un hombre saharauí es alcanzado por un disparo fotográfico” / “Cuatro cabras van a ser sacrificadas en un banquete” / “Una fila de jaimas se ríe del sol” / “Una muralla se sostiene a lo lejos” / “Un obús me interpela de cerca” / “Un grupo de jóvenes juega al fútbol, alrededor una reja” / “Yo tengo miedo por las cabras” / “Yo tengo miedo por las cabras” (30).

Pero el viaje es real, tanto los hechos que lo provocaron como los motivos que llevaron a Lola Blasco a encontrarse con un pueblo con el que comparte –compartimos- buena parte de la historia, y a apoyarlo en su lucha contra una situación injusta. En cuanto a la “verdad”, ya desde el primer momento esta no parece encajar con la realidad que encuentra en los campamentos:

*Cuando llego al campamento de Smara
me sorprende la cantidad de muros.
Alrededor de cada una de las jaimas;
un muro.
[...] Y me entristezco al enterarme más tarde
que los muros,
los candados en las puertas,
son producto del cese de la guerra y las incipientes desigualdades sociales. (12-13).*

*Y me duele
denunciar que en los campamentos de refugiados saharauís
he encontrado una fotografía falsa en cada esquina,
en cada muro (15).*

*¿Pero qué mierda esperaba encontrar con mi idea romántica de la lucha?
¿Un pueblo que no se da por vencido?
¿Un pueblo que se alimenta de la batalla?
Lo que encuentro es un pueblo que hace teatro.
Que representa una batalla (17).*

La realidad que encuentra en Tindouf es, pues, decepcionante. De hecho, sus versos hablarán también de que los campamentos de refugiados saharauís en Argelia se han convertido en una especie de “urbanización de extrarradio tercermundista” (13); de que se han adaptado a vivir con la ayuda humanitaria y consienten la especulación argelina (11) y de que han acallado el espíritu de lucha en pos de una permanente quietud (16). Son críticas que responden a ese compromiso de Lola Blasco de decir siempre la verdad, pero ante las cuales la propia narradora reacciona reivindicando que con su testimonio no pretende enjuiciar cómo sobrevive un pueblo olvidado, sino recordar la dignidad de un pueblo oprimido: “Yo no quiero hacer crítica/hacer juicios/de aquellos que todavía conservan / la dignidad / Porque si hay algo entre los saharauís es un profundo sentimiento de dignidad” (16). Entonces, finalmente, ¿cuál es su propósito? Solo unos versos más allá parece que encontramos la verdadera intención de su viaje. Cuando la viajera le hace una entrevista a NAJAM, el excombatiente saharauí, YO confiesa lo que en verdad quiere que este le responda: “Quiero que me confirme que lo que hago tiene/sentido./¿Por qué esperaba que, en los campamentos de Tindouf, me dieran la solución?” (18).

El viaje que emprende Lola Blasco es, pues, un viaje personal, es una búsqueda de sentido que parte de su propia concepción de la vida y del significado de la historia. Si, tal y como sostenía Benjamin, el nómada, el beduino, el saharauí obligado a vagar sin tierra, el exiliado, forman parte de ese cúmulo de ruinas que deja tras sí un concepto equivocado de progreso (Benjamin, 2008: 45-46), ¿qué significado tiene para la narradora que ese mismo sujeto oprimido, la víctima, el que sufre, se haya quedado varado, que ya

no vea sentido en el pasado, en las muertes que le precedieron? Sin el hálito de la lucha, ¿cómo encuentra el testigo su sentido? ¿Cómo pretende cumplir en esas circunstancias la misión del *parresiaístés*? En ese caso, el viaje, la verdad, el testigo carecerían de significado.

Sin embargo, la misma Lola Blasco nos advertía al comienzo de la obra: “Cuerpo, persona, personaje y mito/así es como funciona” (6), como si este fuera el orden obligado para poder encontrar una explicación, una “verdad” que dé significado y solución a cualquier hecho. Acerca del mito, recordemos que Ortega y Gasset pensaba que este era el método de pensamiento alternativo a la razón y que, a diferencia de esta, era él el que aportaba en verdad el sentido de lo humano, conformado no tanto por la racionalidad, sino por la imaginación y la memoria: “El hombre [...] puede a veces retirarse del mundo y meterse dentro de sí mismo. [...] Allí dentro el hombre puede ser futuro, imaginar el personaje que va a ser. El pensamiento es imaginación porque la vida es imaginación, un “género literario” y el hombre “novelista de sí mismo” (Ruiz Fernández, 2015: 63). De este modo, a través del mito sí podríamos dotar de significado al viaje, a esa búsqueda de la verdad y de uno mismo a través de la historia: todo existe en la medida en que es ficcionalizado, en que se relata y se recuerda.

Llegado este punto de la obra, es cuando el personaje toma las riendas del drama para escenificar otro breve diálogo de la supuesta entrevista a NAJAM:

*YO ¿Qué es peor, el combate o la espera?
[...]
NAJAM Es peor el combate.*

*Dice,
y eso yo no lo
esperaba.
Y dice:*

NAJAM La espera me ha dado la oportunidad de hacer una batalla (19-20).

La batalla no es más que una larga lucha en la que entra en escena la espera y, con ella, la posibilidad de ficcionalizar el conflicto:

*Y entonces
pienso
que Najam tiene razón.
Que la espera les ha dado
la posibilidad
de la ficción.
Un camino para la supervivencia.
Un camino para la
pervivencia.
Y que es a través de la ficción que yo puedo mirar su suceder
y que yo me puedo
mirar (20).*

¿Y qué es la ficción sino una representación de la realidad? Y representar la realidad no es sino vivirla de nuevo, darle una nueva oportunidad, tanto para ser recordada como para ser redimida. Así lo expresa Lola Blasco:

*Que a través de la representación,
quizás,
podamos llegar a un
acuerdo,
quizás podamos
redimirnos (21).*

Recordemos que ese concepto de redención al que hace referencia nuestra dramaturga se ha situado siempre en el centro de su propuesta dramática. Cuando reflexione sobre el conjunto de su producción, comentará: “...desde el principio he querido contar historias que hablaran de las injusticias, que tuvieran ese sentido casi de redención “benjaminiana” de volver a recuperar esas injusticias para redimir las de alguna forma, y que [...] también denunciaran aspectos del presente” (Blasco, 2017).

Este concepto, además, asoma de nuevo en *Los hijos de las nubes* cuando la narradora, en la cuarta escena, decide visitar el muro que separa el Sáhara ocupado del Sáhara libre, y nos relata la historia cruenta de ese espacio minado cuya última víctima mortal ha sido un niño saharauí de catorce años:

*Y fui incapaz de imaginar aquello.
Y decidí
representarlo.
Decidí caminar hasta allí para redimir su muerte a través de mi
representación.
Siete pasos,
sobre las huellas de otro (41).*

La redención de los muertos que murieron oprimidos, víctimas de la historia, forma parte del concepto filosófico benjaminiano, el cual reconoce para todos los seres la necesidad de dotarse de sentido, incluyendo en ese “todos” también a los muertos (Mate, 2006: 25). Precisamente, cuando Lola Blasco habla del tratamiento del tiempo en su dramaturgia, ella explica que también pretende:

[...] concebirlo en la línea de Benjamin como un pasado abierto que nos interpela de forma directa negando el tiempo como algo progresivo, puesto que la historia la han hecho los vencedores, no los vencidos, y por tanto nuestra historia está manchada con la sangre de todos los que perecieron. Creo que existe la posibilidad de redención en el presente, y que el futuro está también ahora en nuestras manos (Blasco, 2017).

El pasado que nos interpela en *Los hijos de las nubes* es la pésima actuación de España en el proceso de descolonización del Sáhara, tanto en la época de la dictadura como en la democracia actual.

La narradora que apuntó en un primer verso que “Las primeras fosas no se abrieron en España, se abrieron en el Sáhara” (7), en la escena segunda se transforma en el personaje que dialoga con HOUSSEIN, un saharauí para el que el tiempo parece haberse detenido, que está a la espera, y que ilustra la situación de los pueblos

oprimidos a través de un cuento. Su relato de las tres cabras, versión de la fábula de Esopo de “El león y los tres bueyes”, tiene una moraleja: si permites que te desunan, más fácil les será dañarte. Pero el personaje de YO, conforme a su carácter dialéctico, no quiere entender sus palabras, le molestan los acertijos y la cultura de la ocultación que esconden, y parece saber asomarse a las palabras de HOUSSEIN solo dentro de sus propias coordenadas, culturales, morales y temporales. YO tiene prisa y siente que la sombra de Franco la persigue. “Me pides que me mire en el espejo de una generación pasada”, le reprocha a HOUSSEIN, y este le responde: “Yo no te he pedido nada” (29). Y es cierto: YO no es más que la víctima de sí misma, y eso lo entenderemos también en otros momentos de la obra.

En cuanto al viaje a Tindouf, este se termina en la cuarta escena, cuando YO visita el muro. Entonces la narradora retoma el relato y en tono evangélico nos dice:

*Un día,
metí mi romanticismo en una mochila,
y me fui a buscar la verdad,
pero en verdad os digo,
que era un problema de fe.
La búsqueda
de una misión (43).*

Si la falta de fe en uno mismo nos hace buscar la verdad fuera de nosotros, quizá la única misión posible sea la de reconocer que somos nosotros el objeto de la búsqueda, que solo conociéndonos, viviendo en ese eterno examen socrático, podemos llegar a entender al otro. A este respecto reproducimos una de las reflexiones de la autora tras escribir la obra:

En el punto de encuentro entre objetividad y subjetividad absolutas es donde se encuentra la verdad relativa que reconocemos como nuestra. Poco a poco descubrí que solo a través de la comprensión de mi yo, soy capaz de mantener un diálogo, de compartir un espacio, de trascender la mismidad y acercarme al otro (Blasco, 2012: 7).

De ahí la afirmación de Lola Blasco de que lo que empezó como un viaje para acercarse a un pueblo hermano termine como una indagación sobre sus propias raíces.

En cuanto a los últimos monólogos de la obra, ya de regreso a España, en ellos YO cuestiona los orígenes de nuestra democracia, la historia sobre la que se asienta nuestro presente, al tiempo que nos relata la agonía miserable que acompañó los últimos días de la vida de Franco y cómo fue honrado su cuerpo hasta encontrar memoria eterna en su sepultura. Mientras:

*Los republicanos que mueren
en la construcción de la basílica
se revuelven en sus tumbas.
Y sus cadáveres
violetas
florece.
De nuevo me acuerdo de Baby Hamday,
de su cuerpo sin vida,
zarandeado.
De su falta de
sepultura (51).*

Al final de la obra la protagonista continúa mostrándose a través de sus versos: habla de sí misma en un breve diálogo con su madre y con unos amigos, y su conversación gira en torno a su viaje, a los cadáveres que hay amontonados bajo la historia y al dolor que existe más allá de las imágenes de sus fotografías tristes. Reproducimos las acotaciones que aparecen entre esos diálogos:

Acerca del día que murió Franco:

(Y mi madre habla de alegría pero hay rabia en las palabras de mi madre. Y hay rabia en mis palabras. Pienso en la democracia y en los cadáveres. Pienso en los cimientos de la democracia) (37).

Acerca de los jóvenes que mueren en el Sáhara víctimas de las minas:

(Y yo pienso en cómo hacer un texto para un paisaje de cuerpos que me ha hecho llorar. Y pienso que no tengo ni puta idea de lo que son las minas antipersona, que he estado allí, que las he visto, pero ahora que me preguntan por las minas, no tengo ni puta idea de lo que es una mina. Solo tengo fotografías de las minas) (38).

De este modo llegamos a la conclusión de que las imágenes que tomó Lola Blasco no hablan de la verdadera historia, porque esta solo se conoce cuando se nombra a las personas: todos los cadáveres tienen un nombre y cada mina la puso una persona, o cientos, y mató a una persona o a cientos con nombres y apellidos (recordemos que el Epílogo Lola Blasco lo dedica a dos saharauis víctimas de las minas: Brahim Houssein Labeid y Salek Mahmoud). No hay justicia en el mundo para los cadáveres sin nombre, mientras el nombre y la tumba del dictador siguen presentes.

Esta reflexión nos invita a adentrarnos de nuevo en la filosofía de Walter Benjamin, a profundizar en esa interpretación de la historia en la que entra en juego algo más que la identificación entre el pasado y los hechos, el pasado y la realidad, pues esta última, más que concebirse como algo inerte, se piensa como un proceso vivo. La teoría del conocimiento de Benjamin, tal y como explica Reyes Mate en sus *Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin*, saca el pasado frustrado de su sopor al descubrir vida en las muertes de los perdedores que quedaron fuera del desarrollo histórico, de forma que en su concepto de redención “los proyectos frustrados de los que quedaron aplastados por la historia están vivos en su fracaso como posibilidad o como exigencia de justicia” (2006: 21). Con ello inferimos, en cualquier caso, que la idea de realidad no solo estaría vinculada a la facticidad, sino a la posibilidad, pues el presente en el que vivimos no solo se compone de esta realidad, sino también de todos los proyectos y las posibilidades que pudieron haber sido y no fueron, y de todas las personas que quedaron en el camino, pues ellos, en su misma ausencia, cuestionan la legitimidad de los hechos presentes al mismo tiempo que reclaman ahora su justicia: “Porque el pasado pudo ser de otra manera, lo que

ahora existe no debe ser visto como una fatalidad que no se pueda cambiar. Y si el presente tiene una posibilidad latente, que viene de un pasado que no pudo ser, entonces podemos imaginar un futuro que no sea proyección del presente dado, sino del presente posible” (Mate, 2006: 22).

Si el pasado nos interpela, y si todo lo que se frustró en el pasado sigue estando presente, entonces la esperanza existe, pues existe la redención, el recuerdo, la memoria y con ello, existe la posibilidad. Por esta razón, a pesar de todo, la protagonista exclama al final: “¡Este no es un texto apocalíptico! / Porque como dijeron unos sabios: / El día de Occidente es la noche de Oriente. / El día de Occidente es la noche de Oriente” (54), y pensamos que esos versos no se deben solo a que en esos momentos precisamente se gestara el inicio de lo que después llamaríamos la “primavera árabe” (“Y en los campamentos de Tindouf, / he visto la caída de Moubarak / por la televisión. / Y he visto el anhelo, / la esperanza de un pueblo / por la libertad” (54)), sino porque el trabajo está hecho, la misión del *parresíastés* está cumplida. Así rezan las últimas palabras del texto:

*La confesión es algo físico;
la desnudez verbal.
Y mírame como corro
y corro
y corro.
Siento tanto amor... (55).*

Tal y como Lola Blasco consiguió redimir la muerte de un niño de catorce años a través de sus pasos, “Aquel que estaba muerto / está ahora viviendo” (41), ha logrado redimirse a sí misma haciendo que vivamos con ella a través de la representación un tiempo que se toma en serio las ausencias, que corrobora, como en el caso de Antígona, que “la historia es finalmente la historia de los cuerpos”, de todos los cuerpos, incluidos aquellos vencidos que parecen haber vivido doblemente enterrados, tanto en la vida como en la muerte. No obstan-

te, eso no significa que el sujeto protagonista haya quedado indemne a lo largo de todo el proceso, es decir, de todo el viaje.

Para finalizar, nos detenemos, pues, en la figura de YO y en el papel que ejerce como sujeto responsable y partícipe de la Historia. En determinado momento la definimos como una víctima de sí misma, y lo hicimos pensando precisamente en la idea del sujeto benjaminiano. En el momento en que el filósofo alemán se interroga sobre lo que significa la realidad, también reflexiona sobre la naturaleza del sujeto que quiere conocer esa realidad. Para él un sujeto capaz de comprender lo que debe ser comprendido no es el sujeto que hace uso público, crítico y autocrítico de la razón, “sino alguien que asume conscientemente su experiencia de sufrimiento y lucha contra sus causas” (Mate, 2006: 20). El sujeto benjaminiano tiene una mirada de tal agudeza y sensibilidad “que conmueve las seguridades establecidas que sirven de fundamento a la vida en común, incluso en democracia” (Mate, 2006: 21), pero sobre todo es un sujeto débil porque sufre. La carga de su sufrimiento se convierte en una misión, y esta es la lucha, la protesta y la indignación. ¿Y quién es el sujeto Lola Blasco en la historia de *Los hijos de las nubes*? Cuando la narradora confiesa “Me llamo María Dolores Blasco / y llevo mi nombre como una cruz” (43), se presenta como un sujeto sufriente, y continúa: “Ahora / que tengo veintiocho / una espada me atraviesa / el corazón” (43). También lo hace cuando reitera el cansancio que se produce en el camino: “Y de tanto caminar/ una se hace pequeña/que de tanto caminar/se desgasta el cuerpo” (44-45). Es cierto que la mochila puede ser muy pesada cuando uno se convierte en testigo voluntario de la historia, cuando esta se concibe como un viaje de ida y vuelta que nos involucra a todos; cuando la persona se arroga a su pesar el papel del *parresíastés* que debe proclamar las verdades porque, como sujeto sufriente, ha sido dotado de ese “don de lágrimas” del que nos hablaba Michelet:

“Quien no llora no ve”, dice Victor Hugo, y Michelet precisa de un modo sustancial: quien no llora no ve más que los grandes singulares colectivos de los Tiempos modernos, es decir, de la época

del movimiento: la Historia, el Progreso, la Revolución. Sin embargo, al pensar la Humanidad como un sujeto se olvida el hecho ontológico de la pluralidad humana. Al percibirla como un todo, no se hace gran caso a la muerte. Ahora bien, la muerte existe. Dicho de otro modo, la Razón, que se niega a detenerse junto a las heridas infligidas, gana tal vez en comprensión, aunque pierde al mismo tiempo la noción de lo irreparable (Alain Finkielkraut, 2006: 49).

Si aceptamos que lo irreparable existe y que la Historia, liberada de la Razón que solo considera el destino de los fines superiores, debe llorar ante el espectáculo de los hechos terribles, aludimos a que el único interés del conocimiento histórico no puede ser el mero regodearse en sí mismo, sino el de centrarse en las penurias y necesidades que vive el hombre moderno. Era Nietzsche quien señalaba que necesitamos la Historia de una manera distinta, “Es decir, necesitamos la Historia para la vida y para la acción, no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción o para venerar la vida egoísta, la acción cobarde y malversada. Solo serviremos a la Historia en tanto ella sirva a la vida.” (Nietzsche, 2006: 10). En cualquier caso, todo ello abriga, como sabemos, una perspectiva filosófica de la historia absolutamente posmoderna⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición de Bolívar Echeverría. México: Ítaca.

BLASCO, L. (2012). Dossier sobre *Los hijos de las nubes*. En línea: <https://docplayer.es/10426882-Los-hijos-de-las-nubes.html> [20/01/2019].

_____ (2013). *Los hijos de las nubes*. Madrid: Caos Editorial.

_____ (2016) Entrevista concedida a *UC3M Magazine*. En línea: <http://uc3m-magazine.uc3m.es/index.php/2016/12/19/entrevista-a-lola-blasco/tp> [20/01/2017].

⁹ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d145d96a3eeb0cc6a8b4567> [10/09/2019].

_____ (2017). “Lola Blasco dialoga con José Romera Castillo”. Entrevista emitida en TVE-2. Puede verse en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-06-10-17/4249916/> [01/04/2019].

CABALLERO, E. (2011). Entrevista concedida a *El imparcial.es*. En línea: <https://www.elimparcial.es/noticia/87970/cultura/ernesto-caballero:-antigona-se-rebela-contra-el-relativismo-.html> [06/02/2019].

FINKIELKRAUT, A. (2006). *Nosotros, los modernos*. Madrid: Encuentro.

MONTERO, P. (2015). *Revista digital RITMOS XXI de información cultural*. <https://www.ritmos21.com/13579/una-vida-sin-examen-no-me-rece-ser-vivida.html> [28/03/2019].

MAYORGA, J. (2011). “Teatro y cartografía”. Conferencia leída en la Fundación Juan March de Madrid. En línea: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22728> [08/01/2019].

MATE, R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin. Sobre el concepto de historia*. Madrid: Trotta.

NIETZSCHE, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

ROS BERENGUER, C. (2017). “Hacia el horizonte de lo colectivo: la “generación en red” y el teatro político de Lola Blasco”. En *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*, E. García Ferrón y C. Ros Berenguer (eds.), 361-376. Alicante: IUIEG de la Universidad de Alicante.

_____ (2017). “*Siglo mío, bestia mía*, de Lola Blasco”. En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. José Romera Castillo (ed.), 363-376. Madrid: Verbum.

RUIZ FERNÁNDEZ, J. (2015). “La filosofía como pensamiento en Ortega y Gasset”. *Factótum* 14, 61-72.

ZAMBRANO, M. (1934). “Por qué se escribe”. *Revista de Occidente* XLIV.132, junio, 318-238.

El proyecto comunitario *Rebomboris*:
La ética del cuidado a escena¹

The community project *Rebomboris*:
The ethics of care on stage

Ana PRIETO NADAL
Grupo de investigación del SELITEN@T
apriet22@gmail.com

Resumen: El proyecto escénico *Rebomboris* (2018), de índole comunitaria y participativa, apunta hacia una desapropiación o deslocalización de la cultura que posibilita una nueva experiencia del nosotros, mediante prácticas que generan lo común y haciéndose eco de la necesidad, asumida por el feminismo, de universalizar las obligaciones del cuidado y de la asistencia.

Palabras clave: Teatro comunitario. Ética del cuidado. *Rebomboris*. Marta Galán. Marta Vergonyós. La Bonne.

Abstract: The scenic project *Rebomboris* (2018), of a communitarian and participatory nature, points towards a reappropriation or relocation of culture that allows a new experience of the us, through practices that generate the common and echoing the need, assumed by feminism, to universalize the obligations of care and assistance.

¹ Este trabajo se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, en el que se ha trabajado sobre los discursos (auto)biográficos, en general, y la relación de estos con el teatro, en particular, como puede verse en Romera Castillo, ed. (1993, 1998, 2003), así como en el apartado de la web del Centro: http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html [15/05/2019].

Key Words: Community Theater. Ethics of Care. *Rebomboris*. Marta Galán. Marta Vergonyós. La Bonne.

De acuerdo con la creciente preocupación ética en torno a los colectivos invisibilizados, una serie de proyectos escénicos se están afirmando con fuerza y personalidad, gracias también al apoyo de entidades culturales y programas municipales. En este contexto, el 26 de julio de 2018, en el Espacio Francesca Bonnemaison / CCD La Bonne de Barcelona —en el marco del Festival Grec 2018—, se pudo ver *Rebomboris*, la propuesta escénica resultante del proyecto artístico-comunitario *Xarxa de cures, ahir i avui*, vinculado al programa Art i Part e impulsado por Barcelona Districte Cultural. Se trata de una creación participativa de las vecinas del barrio de Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera con el Antic Teatre, Translab, la Bonne, Sindillar/Sindihogar, Mescladís y Tudanzas.

Este proyecto escénico comunitario y participativo, liderado desde la dramaturgia y la dirección por Marta Vergonyós y Marta Galán, presenta muchas conexiones con *La bellesa*, también dirigida por Galán dentro del proyecto del Antic Teatre y presentada en el marco del Festival Grec 2017. De hecho, las cuatro vecinas de Ciutat Vella que participaron —Graciela Alonso, María Isabel Gutiérrez, Emilia Martín y Aurora Rojo— repiten en el escenario y actúan ahora, en *Rebomboris*, con mucha más gente: Rocío Echevarría, Norma Falconi, Lissette Fernández, Patricia Hernández, Enrique Ibáñez, Mercè Martínez, María Muñoz, Rose Odiase, María Ojo, Gracias Roaga, Anselmo Rojas, Elisabeth Romero, Laia Santaularia y Erika Yáñez. Si entonces se partía del concepto de belleza desvinculado de los cánones de juventud —su propósito era explorar una belleza preñada de tiempo y hacerla emerger mediante diferentes textos, imágenes y acciones—, ahora se amplía el foco y se explora la ética del cuidado desde una perspectiva de género, a través de la reivindicación de la memoria colectiva de las mujeres, que los relatos oficiales nos escamotean.

*Rebomboris*² apunta hacia aquello que Marina Garcés (2013: 77) denomina como “desapropiación de la cultura”, esto es, una deslocalización de la cultura para implicarla de lleno en la realidad en la que está inscrita y hacer posible otra experiencia del nosotros, mediante prácticas que generen lo común. Este proyecto escénico se hace eco de la necesidad, asumida por el feminismo, de universalizar las obligaciones del cuidado y de la asistencia. El carácter comunitario del espectáculo presupone la generación de redes sociales. Su contenido, aquello sobre lo que versa, está en estrecha interdependencia con las formas que adopta el espectáculo y su propia génesis.

Marta Vergonyós, directora de La Bonne, se caracteriza por un activismo feminista de raigambre social, mientras que la creadora escénica Marta Galán se ha implicado, en los últimos años, con colectivos minorizados y ha llevado su voz a centros de representación privilegiados como son los teatros. Ambas directoras entienden la práctica teatral como reacción o, por decirlo con palabras de Óscar Cornago (2008: 22), “como testimonio físico de un acto de resistencia escénico —es decir, social— en el que la política y el cuerpo, lo público y lo privado, se recuperan como las dos caras de un mismo debate”. Se plantea, pues, lo social desde el yo; la política desde el cuerpo. La vida real es expuesta a partir de material vivo —a la vez sujeto y objeto del proceso creativo— y desde posturas vitales y creativas profundamente personales, con una finalidad ética y, también, poética.

Señala Alasdair MacIntyre (2001: 16) que en la historia de la filosofía solo hay, con raras excepciones, referencias de paso a la vulnerabilidad y aflicción humanas, así como a la interdependencia. Los hábitos de pensamiento perseveran en una actitud de

² El espectáculo se puede consultar, previa petición de contraseña, en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/285259917>. Por otra parte, se recogen algunos momentos del montaje en el documental *Art i part*, de Raimon Fransoy y Xavier Puig (2018), disponible en el siguiente enlace: <https://www.cma.cat/tv3/alacarta/documental-art-i-part/documental-art-i-part-capitol-1/video/5819235/> [15/05/2019].

negación de la discapacidad y la dependencia que demuestra que ignoran la importancia de la dimensión corporal de la existencia, aquella *zoé* —simple vida animal o sin atributos, nuda vida—, tan a menudo omitida o despreciada por el *bíos* como forma de vida articulada y regulada por la política. Tal como apunta Asun Pié Balaguer (2019: 40), la “ocultación de la vulnerabilidad tiene que ver, sin duda, con la negación del cuerpo como instancia productora de significados”: el valor del cuerpo y la vulnerabilidad están en permanente peligro de ser eliminados o modificados en su potencia productora de nuevos significados. Para Judith Butler (2017: 72), la interdependencia —o “red social de manos”— sería una especie de resistencia a la precariedad, que está repartida de manera muy desigual en nuestra sociedad.

El espectáculo comienza con una evocación de la infancia a través de canciones apenas murmuradas pero reverberada con gran efectismo y chapoteos de agua —Àlex Polls está al frente de la composición musical y el espacio sonoro—. En primer término, ocho mujeres reunidas alrededor de un rayo de luz y un polvillo que produce un efecto casi sobrenatural —el diseño de iluminación es de Ana Rovira y Conrado Parodi— cantan a la vez diferentes nanas, pero sus voces y las distintas melodías armonizan como si se tratara de una misma canción, porque hay una misma direccionalidad o carga emocional. Después, partiendo de una cita de María-Milagros Rivera Garretas (2003: 69), aluden a la obra civilizadora que inicia cada mujer que decide ser madre, y defienden la libertad relacional, orientada a la convivencia con los demás.

Históricamente, el valor del cuidado no se ha considerado importante porque solo se desarrolla en la vida privada y doméstica protagonizada por las mujeres. En los años setenta, Silvia Federici, dedicada a la campaña Salario para el Trabajo Doméstico (*Wages for Housework*), quiso “demostrar las diferencias fundamentales entre el trabajo reproductivo y otras clases de trabajo; desenmascarar el proceso de naturalización al que, debido a su condición de no remunerado, se le había sometido; mostrar la específica función

y naturaleza capitalista del salario” (Federici, 2013: 25). Carol Gilligan, en su estudio *In a Different Voice* (1982), apuntó hacia una relación entre feminismo y ética del cuidado que no ha dejado de ser productiva; en esta obra, señala que se ha confundido “el patriarcado con la naturaleza mediante la naturalización de su modelo binario y jerárquico del género, el refuerzo de sus leyes del amor y la vigilancia de sus fronteras” (Gilligan, 2013: 30).

La tesis subyacente y el mensaje político de esta propuesta escénica podrían cifrarse en la necesidad de universalizar las obligaciones del cuidado, que no son un asunto de mujeres sino intereses humanos. El proyecto comunitario reúne a personas —mayoritariamente mujeres— de distintos ámbitos que, en escena, abogarán por la responsabilidad hacia los demás entendida como una acción en forma de ayuda. Subyace a esta actitud la comprensión o concepción del mundo como una red de relaciones en la cual todo ser humano se insiere y tiene una responsabilidad para con los demás. No hay ningún idealismo en este manifiesto, sino que, al contrario, se explicita la dificultad y la dureza que a menudo conlleva el cuidado; aun así, todos los participantes reivindican que esta práctica fomenta el autoconocimiento y el conocimiento del otro. En un momento de altísima temperatura emocional, algunas de las intérpretes —de espaldas al público, pero ofreciendo en pantalla, en virtud de la filmación en tiempo real, primerísimos primeros planos— darán gracias a las personas que ellas mismas han cuidado, conceptuando la acción de cuidar como una experiencia enriquecedora, un viaje o “un reto entre el enfado y la ternura, la aceptación y el rechazo”. Dos hombres intervienen también, uno como cuidador y otro como cuidado: “Nunca pensé que tú fueses a ser mis ojos”. Y es que, al final, la ética del cuidado consiste también en dejarse cuidar y en saber estar en deuda con los demás.

Por otra parte, en *Rebomboris* se evidencia también que la conciencia de la propia vulnerabilidad ha venido propiciada, como apunta Pié Balaguer (2019: 18), por “la fuerte erosión generada por el neoliberalismo, el retroceso en materia de derechos y el des-

mantelamiento del estado del bienestar”. Todo ello ha producido una precarización generalizada y la experiencia de un precariado común. Acaso lo más relevante de la propuesta es que en ella participan también trabajadoras del hogar que son, en su mayoría, inmigrantes y cargan con muchos más estigmas. Hay un conglomerado de reivindicaciones en escena, y tienen en común el hecho de reclamar la dignidad del cuidado. En los últimos años hemos visto cómo se incrementaban las manifestaciones convocadas por trabajadores sin papeles, y también las protagonizadas por quienes han sido abandonados a su suerte en ciertos procesos políticos y económicos. Como señala Butler (2017: 42), en el campo de la aparición pública, muy regulado, no se admite a todas las personas y se imponen zonas de las que muchos están excluidos o directamente vetados desde el punto de vista legal. Por ello, el acceso de estos grupos a la esfera de aparición está haciendo visibles ciertas reclamaciones sobre el derecho a ser reconocido y a poder llevar una vida vivible. Para participar en la política, para formar parte de una acción conjunta y colectiva, es preciso que las personas actúen y hagan reivindicaciones en ese mismo marco de igualdad, como actores que se encuentran en la misma posición que los demás (Butler, 2017: 58).

Los ejes que atraviesan las posiciones en el cuidado son y han sido siempre el género y la clase. A nadie se le escapa que hay una creciente tendencia global a “la importación del amor y el cuidado de los países pobres por parte de los países ricos” (Hochschild, 2008: 271), donde cada vez se produce menos cuidado familiar y cada vez se consume más. Así, una gran cantidad de trabajadoras —es de destacar la creciente feminización de las migraciones— emigran para realizar trabajos domésticos y desempeñarse en el sector del cuidado. Su trabajo está impregnado de la cultura familista, que lo concibe como una obligación. Como señala Arlie Russell Hochschild (2008: 276), “Algunas niñeras inmigrantes, aisladas en la casa de sus empleadores y debiendo enfrentar un trabajo que suele ser deprimente, hallan consuelo en prodigar a los niños ricos a su

cargo todo el amor que desearían brindar a sus propios hijos”. Cristina Vega Solís, que ha analizado este tipo de relaciones en España, afirma que “Las carencias afectivas que esta evocación genera se vuelcan en las personas cuidadas a modo de compensación dando lugar al conocido fenómeno de las cadenas mundiales de afecto. El resultado es una combinación globalizada de vocación, altruismo y sentimiento de culpa” (Vega Solís, 2009: 159). Por todo ello, la nueva división sexual y étnica del trabajo reproductivo vuelve a habilitar, aunque bajo otras claves, la desigualdad femenina y el neoservilismo en casa.

Hay en el espectáculo momentos de gran recogimiento y emoción, como los apuntes testimoniales sobre cuidados o el duro relato de supervivencia de Sofia Richard, que llegó en patera a Fuerteventura, embarazada de ocho meses. Con todo, se impone la fuerza, el vitalismo y el empoderamiento de este grupo de mujeres reunidas en escena para hacerse oír, visibilizarse y reivindicarse. Tras una mesa, algunas de ellas tocan música de percusión con elementos humildes, extraídos de la cotidianidad de las cocinas y los almacenes, y esparcen harina como si fueran brujas buenas que preparan pociones sanadoras —hay una conexión entre algunas de estas acciones y el proyecto colaborativo Madremanya de La Bonne, donde el proceso y la relación son en sí mismas la creación—. Incluso la sonidista tiene una función de cuidado, atenta como está al movimiento de las intérpretes y sus necesidades. La inclusión de todas las voces, el diálogo igualitario, es la base de un feminismo dialógico que pretende unir los esfuerzos de todas las mujeres para superar las desigualdades.

Por otra parte, la propuesta escénica cuenta también con el refuerzo documental procurado por varias grabaciones de vídeo, en la primera de las cuales la historiadora Isabel Segura habla del Hospital de la Flor del Lliri, del siglo XV, que tenía una sección destinada a alojar a las nodrizas que venían de fuera de la ciudad, y eso le da pie a denunciar cómo la historia, contada únicamente desde el eje de la violencia y la exaltación de los guerreros, invisibiliza todo lo

que tiene que ver con los gestos cotidianos que sostienen la vida. Contrasta fuertemente el valor, no solo social sino también económico, que se le daba a la labor de las nodrizas, con la explotación a la que se somete hoy a las trabajadoras del hogar. “Es el momento de cuidar a los que cuidan”, dice Norma Falconi. Ella y Aurora Rojo —en un dúo cómico impagable— nos hablarán también de la fábrica Vilumara, construida en torno a 1860, donde la segunda trabajó como costurera, para remontarse luego a hechos históricos más antiguos y desconocidos, como los *Rebombris del Pa*, que, según el relato de Ramon Cornet, cronista del siglo XVIII, tuvieron lugar en Barcelona el 28 de febrero de 1789, cuando un grupo de mujeres sublevadas contra la subida del precio del pan protestaron quemando hornos y barracas en el Pla de la Boqueria y en la plaza de Sant Agustí el Vell. Como señala Mercè Renom (2007: 11), en el siglo XVIII se acabaron en Europa las grandes movilizaciones campesinas y adquirió mayor protagonismo la protesta alimentaria urbana. Del grito “Vaya fuera el hambre”, que corean las intérpretes, se pasa, por asociación de ideas, a referenciar otras protestas anteriores, como la de las hilanderas que en 1624 saquearon y calaron fuego a las herramientas de navegación y pesca para rebelarse contra las prácticas extorsionadoras de sus propietarios, o como la de las menestralas sederas que en 1636 se opusieron públicamente a la rígida organización de los gremios, que las excluían. Se nos explica asimismo que, en 1835, a causa de la carestía y de la crisis del sector textil, se iniciaron las bullangas, donde las mujeres tuvieron también un papel destacado.

Salvo contadas excepciones, las intérpretes no dicen sus nombres ni sus circunstancias. Aunque la personalidad de cada una de ellas se manifiesta de manera inevitable, no es su individualidad lo que se quiere destacar aquí, sino la red de cuidados que conforman. Con la intención de poner de manifiesto la interdependencia de las personas, realizan acciones consistentes en pintarse las unas a las otras determinadas partes del cuerpo, allí donde se localizan sus dolencias, al tiempo que escenifican visitas médicas donde los

profesionales minimizan estos achaques físicos, que son resultado de unas tareas muy duras y exigentes. También rapean nombres de medicamentos para denunciar la lógica de un sistema mercantilista y medicalizado que, en vez de buscar el origen social del dolor, silencia el malestar de las cuidadoras con sedantes y antidepresivos. En este sentido, resulta de gran relevancia la aportación teórica de Carme Valls, endocrinóloga especializada en perspectiva de género, cuyas declaraciones nos llegan en soporte videográfico.

La performatividad va en aumento en este espectáculo vitalista, desinhibido, rebelde y heterodoxo. El componente de protesta está presente desde el principio y culmina con una suerte de manifestación sobre el escenario, con pancartas y consignas que enarbolan varios colectivos de trabajadoras del hogar precarizadas y en lucha. Lejos de esteticismos vacuos, el hecho escénico se convierte en ocasión de apertura y encuentro, y desemboca en una fiesta reivindicativa y revolucionaria donde, entre otras acciones, se rechaza con contundencia la enmienda 6777, que, introducida por el Partido Popular a los Presupuestos Generales de 2018, supone posponer hasta enero de 2024 la equiparación del sistema de cotización de las trabajadoras del hogar en el régimen general de la Seguridad Social.

A partir de materiales muy íntimos, personales y cotidianos, *Rebomboris* quiere visibilizar a las cuidadoras y sus demandas, así como poner de manifiesto que nuestras vidas están interrelacionadas y que el ejercicio de la libertad depende de la forma en que nos reconocemos. Todo lo presentado en escena viene a mostrar y demostrar que el cuidado, esa actividad atemporal y universal, “nos confronta diariamente y en el curso de la vida al hecho de que somos cuerpos, cuerpos que importan, y que estos son vulnerables, frágiles, mudables, pero también potentes, plenos de posibilidades cuando se sienten alegres, acompañados o sencillamente estimulados” (Vega Solís, 2009: 61). Proclamar la vulnerabilidad y la enfermedad, así como la necesidad de ser cuidados, viene a ser una afirmación de lo humano, de la vida. De ahí la reivindicación de los cuerpos achacosos y enfermos, pero felices, de mujeres como Ma-

ría Isabel Gutiérrez —Mary—, que baila entusiasmada en el centro del escenario, a pesar de su espondilitis anquilosante y su prótesis de cadera. Y es que la negación del sufrimiento, la enfermedad y la muerte produce el efecto paradójico de enajenarnos de la vida.

Rebomboris no solo aborda en primera persona las vivencias del cuidado, sino que también denuncia la precariedad del sector. La crisis y organización del ámbito de los cuidados se expresa en distintos niveles: el de las cuidadoras, el de los regímenes familiares y públicos bajo los que se desarrolla esta actividad, y el del valor social que recibe y que podría recibir el cuidado si se pusiera en el centro como elemento constitutivo de la ciudadanía. Lo que se combate es la precariedad, no la interdependencia ni la vulnerabilidad, que deberían poderse experimentar como algo vivible, constitutivamente humano. La acción performativa adopta una forma plural y corporeizada, y pone el foco en las condiciones en que los cuerpos sobreviven, persisten y se desarrollan. Presentarse como vulnerables supone forzar el propio reconocimiento como sujetos y, al mismo tiempo, reconocer una responsabilidad colectiva por las vidas de los otros. La vulnerabilidad es una condición humana que dispone para la relación social, y la dependencia es —por decirlo con palabras de Zygmunt Bauman (2005: 12)—, la base de la responsabilidad moral hacia el otro. En este sentido, cabría recuperar la noción de rostro introducida por Emmanuel Lévinas (2000:71) —mirar el rostro el otro es dejarse afectar y asumir la interpelación ética que conlleva la mirada y el reconocimiento— y revisitada por Butler como demanda ética primordial. La aceptación y valoración de nuestro ser en exposición podría funcionar, por su potencialidad relacional, como instrumento político de transformación (Pié Ba-laguer, 2019: 42).

María Jesús Izquierdo (2003: en línea) afirma que “el cuidado, más que una actividad o grupo de actividades particulares, es una forma de abordar las actividades que surge de la conciencia de vulnerabilidad de uno mismo o de los demás”. *Rebomboris* cuestiona e incluso refuta los tres principios que sustentan la visión tradicional

de los cuidados y remiten a una concepción de la sociedad como conjunto de individuos autosuficientes: a saber, que los cuidados son una cuestión individual; que se basan en la dependencia de unos con respecto a otros, y que se prestan de forma unidireccional (Vega Solís, 2009: 31). Como dice Josep María Esquirol (2015: 165), somos articulación, reunión, coyuntura, tan precaria como admirable. Nuestra existencia es producida a través de las actividades cotidianas, y es a través de ellas que se puede empezar a cooperar y, tal vez, “aprender a reconstruir el mundo como un espacio de crianza, creatividad y cuidado” (Federici, 2013: 20). Con esta filosofía moral como estandarte, pero también con una determinación y una energía auténticamente subversivas y movilizadoras, este grupo de mujeres valientes llenaron el escenario de La Bonne de alegres disturbios o *rebomboris*³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: FCE.

BUTLER, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

CORNAGO, Óscar (2008). *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ESQUIROL, Josep Maria (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.

FREDERICI, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.

GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

GILLIGAN, Carol (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona: Fundació Víctor Grífols i Lucas.

³ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11dc75a3eeb0e3178b4567> [10/09/2019].

HOCHSCHILD, Arlie Russell (2008). *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo*. Buenos Aires: Katz Editores.

IZQUIERDO, María Jesús (2003). “El cuidado de los individuos y de los grupos: ¿quién cuida a quién? Organización social y género”. Ponencia presentada en el *Congreso Catalán de Salud Mental. Grupo de trabajo sobre identidad, género y salud mental*. Disponible en el siguiente enlace: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/030_08.pdf [15/05/2019].

LÉVINAS, Emmanuel (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros.

MACINTYRE, Alasdair (2001). *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

PIÉ BALAGUER, Asun (2019). *La insurrección de la vulnerabilidad. Para una pedagogía de los cuidados y la resistencia*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

RENOM, Mercè (2007). “Les formes i el lèxic de la protesta a la fi de l’Antic Règim”. *Recerques* 55, 5-33.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros (2003). “La tradición multicultural de las mujeres”. *Mot so razo* 2, 64-70.

La filosofía del *Teatro Invisible* de Matarile Teatro

The *Invisible Theatre*'s philosophy of Matarile Teatro

Ana María FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
 Universidad de Vigo
 Anamariafernandezfernandez90@gmail.com

Resumen: El espectáculo *Teatro Invisible* de la compañía gallega Matarile Teatro alberga una oportunidad de encuentro del público con el rito de filosofar a través de la acción sutil. Ana Vallés y Baltasar Patiño construyen paisajes escénicos en los que las ideas de la mano del acto artesanal transportan emociones. Vallés nos guía con sus relatos filosóficos y existenciales, a través del pensamiento de los filósofos franceses Gilles Deleuze o Georges Didi-Huberman, por momentos en alas de su danza del silencio, como lo hacía Kazuo Ohno. Sostenida por las atmósferas lumínicas de Baltasar Patiño, oficia una ceremonia escénica en la que el público es invitado a acompañar con su mirada, e incluso con su presencia en escena.

Palabras clave: Matarile Teatro. *Teatro Invisible*. Filosofía. Asombro. Rizoma. Mirada. Luciérnagas. Resistencia. Gilles Deleuze. Didi-Huberman. Kazuo Ohno. Tadeusz Kantor.

Abstract: The *Teatro Invisible* show by the Galician company Matarile Teatro hosts an opportunity for the public to meet with the rite of philosophizing through subtle action. Ana Vallés and Baltasar Patiño build scenic landscapes in which the ideas of the artisan hand transport emotions. Vallés guides us with his philosophical and existential stories through the thought of the French philosophers Gilles Deleuze or Georges Didi Huberman, at times in the wings of his dance of silence, as Kazuo Ohno did. Held by

the luminous atmospheres of Baltasar Patiño, he performs a scenic ceremony in which the public is invited to accompany with his gaze and even with his presence on stage.

Key Words: Matarile Teatro. *Teatro Invisible*. Philosophy. Astonishment. Rhizome. Gaze. Fireflies. Resistance. Gilles Deleuze. Didi-Huberman. Kazuo Ohno. Tadeusz Kantor.

1. INTRODUCCIÓN

El espectáculo *Teatro Invisible* de la compañía gallega Matarile Teatro nació de un encuentro. Un 12 de diciembre del año 2012, en pleno periodo “sabático”¹, Ana Vallés acudió a compartir unas horas con el alumnado de Dirección de la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, invitada para hablar sobre las formas teatrales de Matarile. El encuentro se desarrolló a modo de conferencia “de apariencia teatral”² y culminó en un coloquio. Esta experiencia fue el origen del espectáculo *Teatro Invisible*. A partir de un contexto de diálogo, que rememora los encuentros propiciados por Sócrates en busca de la reflexión colectiva, germina la semilla de la reflexión sobre el teatro como pretexto para reflexionar también sobre la vida, sobre la realidad y la búsqueda de un sentido al obrar humano, principio general de la Filosofía³.

Amor a la sabiduría, como reza el significado de esta palabra griega, palpita en *Teatro Invisible*, que se alimenta de nuestra capacidad de asombrarnos ante lo que percibimos de la existencia. En aras de la transmisión oral del conocimiento y de la experiencia

¹ La compañía Matarile estrena *Cerrado por aburrimiento* en 2009, espectáculo con el que se despide del público, y vuelve en 2013 con *Staying alive*.

² Expresado así en el dossier de *Teatro Invisible* en la página web de Matarile Teatro: https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_1c34d7696d214bb1808f1ddbaca86b5b.pdf [20/03/2019].

³ Véase la definición de la palabra Filosofía, en su primera acepción, en el *Diccionario de la Real Academia Española*. La mayúscula utilizada en esta palabra intenta subrayar su importancia y su valor.

que inició Ana Vallés en el encuentro de la ESAD de Galicia fue construyéndose el espectáculo, donde resuena ese afán atemporal de la humanidad (Ávila Small, 2015: 1)⁴.

El espectáculo toma un título que podríamos relacionar a primera vista con la propuesta de teatro inmerso en la realidad del director brasileño Augusto Boal, pero no es así. Matarile pretende con este título dar visibilidad a lo invisible, a lo sutil e intangible, a través del acto escénico, como perseguía también el mimo francés Étienne Décroux. Según observa Afonso Becerra (2014a: 1)⁵, el título implica la contradicción entre la propia etimología de *teatro*, que es el lugar de la mirada, y el término *invisible*, alumbrando así “una metáfora de carácter artístico y político”. *Teatro Invisible* se convierte en “la encarnación escénica del oxímoron” (Pérez-Rasilla, 2016a: 87).

2. EL ENCUENTRO COMO LLAVE

El 13 de marzo de 2014, Matarile Teatro⁶ estrena *Teatro Invisible*, en el marco del XIII Festival Alternativo de Artes Escénicas ALT de Vigo⁷. Se encuentra con el público en la Casa das Artes, edificio acabado en plena Guerra Civil y cargado de memorias, en un espacio atípico, irregular, de tránsito, con varias entradas y salidas. Ana Vallés se anuncia en el programa:

Como mujer de teatro, que leyó y relejó a los teóricos – incluidos conceptuales, dogmáticos e intransigentes – decidí asumir la fatalidad y el encadenamiento de sucesos como el elemento substancial de mis actos pasados y presentes y concluí en verificar el sinsentido de manuales y doctrinas a la hora de comprender el funcionamiento de las cosas en general y de las personas en particular⁸.

⁴ https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_32b70d73ca1e41b9848926b5214be098.pdf [19/03/2019].

⁵ <http://www.artezblai.com/artezblai/teatro-invisible.html> [17/03/2019].

⁶ Entonces compañía residente de la sala Vidal Bolaño de la USC.

⁷ En 2017, el Festival tuvo su última edición por falta de apoyos públicos.

⁸ Texto obtenido de la reseña del FestivALT en <http://www.vigocultura.org/es/>

Ya en 2002 Ana Vallés se había iniciado con *Sin sombra de duda* en el “ritual” (Soria, 2007: 546-547; Pérez-Rasilla, 2009: 407) de plantear en solitario sus reflexiones existenciales. En esta ocasión, en primera fila, rememora su primer “encuentro” con Kazuo Ohno⁹, arropada por una luz cálida y el espacio vacío pero íntimo a su vez. Sus movimientos lentos y las “manos de Kazuo” en sus manos evocan un paisaje propicio en el imaginario del espectador, a modo de iniciación en el “rito de filosofar”. El binomio Ana Vallés-Baltasar Patiño construye paisajes escénicos en los que las ideas, de la mano del acto artesanal, transportan emociones (Soria, 2007: 542). Ana Vallés coge una rosa y la luz la acompaña tenue mientras arrastra una mesa-escritorio. La acción física y el simbolismo de los objetos corporeizan y proporcionan una nueva magnitud al texto.

3. LA ACCIÓN EXTRACOTIDIANA COMO GUÍA DE FILOSOFAR

Siempre mirando al público, cambia la trayectoria de la mesa y genera un contexto extraordinariamente extracotidiano. Sentada en la mesa, colocada de costado, con la espalda en el suelo, a modo de universo escheriano¹⁰ sostenido por un cuadro de luz, usa la palabra desde ese estado de alerta. Plantea que “no hemos aprendido nada, nunca aprendemos nada, y cada siglo, cada generación reaprende lo que otros a su vez ya antes reaprendieron. Olvidamos”, asevera Vallés (2017: 50-51). Aún así anuncia, tal vez como *paliativo* o como *antídoto*, que “existe otro teatro que es el teatro invisible”. Al igual que la realidad, que también existe más allá de lo que nuestros ojos pueden ver, como ocurre con la bioluminiscencia. Vallés con-

content/ana-vallés-“teatro-invisible”---13º-festival-alternativo-das-artes-escénicas-de-vigo-alt-14- [28/03/2019].

⁹ Kazuo Ohno creó junto a Tatsumi Hijikata la danza Butoh en Japón después de la Segunda Guerra Mundial. Es la danza del “aquí y el ahora”, según las palabras de Ohno en 2001 escuchadas por mí en su estudio de Yokohama.

¹⁰ Marutis Cornelis Escher, artista plástico neerlandés, que en sus dibujos crea espacios imaginarios imposibles dentro de la dimensión tridimensional.

tinúa con ese teatro “que no se ve” *desgranando* las acciones con una mesa y sus cajones. Se tira sobre la mesa boca abajo para abrir un cajón y ponerse guantes negros y gafas. Se sienta con los pies en el cajón de lo “invisible” y, arropada por la música y una linterna, danza. Segmenta. Invita a una mujer del público a bailar con ella y a ser movida como si de una marioneta se tratara, para hablarnos de la invisibilidad del manipulador, que incumple el *bunraku* japonés, y también quebranta Matarile. Ana Vallés y Baltasar Patiño van tejiendo una estructura rizomática (Fernández Peláez, 2017: 511) con sus palabras, acciones extracotidianas y atmósferas, y nos colocan en un espacio-tiempo que propicia la manifestación de lo inconsciente, de eso que tal vez es imposible de olvidar, aunque parezca esfumado, que nos hace comulgar unidos por la fragilidad que compartimos, que precisa de nuestra voluntad de querer ver, y que reivindica el filósofo francés Didi-Huberman como un atisbo de esperanza (2012: 103-106, 119-120).

4. EN TORNO A LO INVISIBLE CON HUBERMAN

Tras despedir a la espectadora, Vallés introduce un antiguo reloj de mesa con un cuadro de luz azul al fondo a la izquierda anunciando que “también uno puede volverse invisible”. Los focos deslumbran al público mientras dobla, corta y enrolla un papel para hablarnos de la invisibilidad, de Pasolini y Didi Huberman. A juicio de Julio Fernández Peláez, Matarile se adentra en la reflexión que expone este filósofo francés sobre la invisibilidad en el ensayo *Supervivencia de las luciérnagas*, citado como fuente para la reflexión, “mediante la experiencia, y la creación de una pieza que tiene como materia primordial la sensibilidad misma, es decir, la propiedad de ser sensible a lo que acontece, para finalmente sobrepasar la muerte en la que vivimos” (Fernández Peláez, 2015: 1)¹¹.

¹¹ https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_3650e4039e914ac38062181463da7465.pdf [20/03/2019].

Matarile despliega esa sensibilidad para estimularla también en el público, para despertar las *imágenes-luciérnagas* reducto de la esperanza (Didi-Huberman, 2012: 120). En el ensayo de Huberman, al que Ana Vallés hace referencia, el filósofo recupera la carta que escribió Pasolini a un amigo en 1941 en la Italia ocupada por los nazis hablando de la *danza de las luciérnagas*, en aquel momento expresión de gracia “que resiste al mundo del terror” (2012: 18), y “El artículo de las luciérnagas”, que publicó en 1975 poco antes de su muerte. En este, Pasolini observa un “movimiento general de marchitamiento cultural” (Didi-Huberman, 2012: 20-22) que también podría ser nombrado como “genocidio cultural”, una forma de fascismo más profundo que el mussoliniano asociado a la actual sociedad de consumo. Didi-Huberman afirma que Pasolini ve en el resplandor de las luciérnagas una metáfora de la humanidad y la invisibilidad o desaparición de las mismas, una consecuencia de “la cegadora claridad de los ‘feroces reflectores’: reflectores de los miradores y torres de observación, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de televisión” (Didi-Huberman, 2012: 22).

Ana Vallés toma de Huberman la reflexión sobre la invisibilidad, que radica en realidad en la “ceguera” del que mira, ocasionada por el exceso o defecto de foco de luz sobre lo mirado:

Creemos que podemos verlo todo pero por un lado se produce una censura de ciertas imágenes y por otro una sobreexposición o saturación de otras, con lo que se invisibilizan las cosas. Pero fuera de esa luz deslumbrante de los grandes focos, existen pequeñas lucécitas propias, las luciérnagas, en las que podemos fijarnos, y también en lo que alumbran. Huberman dice que mirar es un trabajo, largo y duro, y que cada nueva imagen requiere un esfuerzo nuevo, reaprender a ver y a hablar [...] (Vallés, 2017: 51).

Construyendo las piernas del muñeco de papel plantea que Huberman duda de si Pasolini había perdido la capacidad de ver las luciérnagas (Vallés, 2017: 52; Didi Huberman, 2012: 50), porque el filósofo defiende que toda experiencia –un sueño, una palabra, una imagen– es indestructible, aunque quede reducida a la supervi-

vencia, y es nuestra capacidad de verla lo que determina su invisibilidad. Matarile a lo largo de su trayectoria ha experimentado esa supervivencia, esa existencia de *luciérnaga*, y en *Teatro invisible* intenta materializar esa fragilidad del artista, del público, del ser humano-luciérnaga, su saber-luciérnaga¹² y su territorio. Ana Vallés recuerda que alguna vez ha afirmado “que la experiencia no sirve para nada” (2017: 53), frente a Huberman:

que se empeña en decir que toda experiencia es indestructible, aunque se vea reducida a la supervivencia o la clandestinidad, y puede ser iluminadora si encuentra la forma apropiada para ser transmitida. ¡Sólo de nosotros depende no dejar de ver las luciérnagas! Yo me considero resistente optimista, pero Huberman es mucho peor (Vallés, 2017: 53).

Didi-Huberman se resiste a actuar como vencido y por tanto apuesta por el “principio esperanza” (2012: 46, 120), por “ver el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*” (2012: 39).

El optimismo del filósofo contagia a Ana Vallés y da cuerda al reloj colocando el muñeco en su aguja. Este gira, compañero de escena, frágil pero presente, arropado por una luz azul. De nuevo, busca la proximidad mirando al público y acercándose a él para evocar un supuesto encuentro con Huberman en un restaurante de Compostela.

5. DELEUZE CON PENSADORA DE GORRO CÓNICO

Vallés, en el espectáculo, dice que una relectura de Gilles Deleuze, “otro filósofo francés, que empezaba así, haciendo preguntas, en

¹² Didi-Huberman (2012: 105) afirma que “una experiencia interior, la más “subjetiva”, la más “oscura”, puede aparecer como un *resplandor para otro* a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión... Saber-luciérnaga. Saber clandestino, jeroglífico, de las realidades constantemente sometidas a la censura”.

una conferencia: ¿Qué es el acto de creación?” (Vallés, 2017: 54) le sugirió comenzar de la misma manera *Teatro invisible*. Evoca un supuesto encuentro con Deleuze, sostenida por una luz tenue y la sombra del muñeco girando en la pared del fondo. En silencio, Ana toca al público dando la mano en un espacio *catedral* con una puerta entreabierta por la que se cuela un rayo de luz, mientras baila recordando a la *danza* de Kazuo Ohno Oficia una ceremonia escénica, un *acto de creación*, arropada por las atmósferas lumínicas de Baltasar Patiño. Fernández Peláez (2017: 511) entiende que Deleuze¹³ es “una referencia filosófica permanente en la poética” de Matarile, y, en consecuencia, también en *Teatro Invisible*, por la desjerarquización de los lenguajes que emplean y por la “estructura rizomática (que) implica”:

Una relación compleja e indirecta entre significante y significado, y a su vez una indisimulada aparición del inconsciente [...] Un inconsciente que en Teatro Invisible se presenta a través de los actos escénicos y las narraciones que los circundan, mediante la presencia de una Ana Vallés que se deja llevar por los impulsos del instante (Fernández Peláez, 2017: 511).

Ese inconsciente, al que también apelaba Didi-Huberman (2012: 105), que se manifiesta como una *luz menor* (2012: 39), con las mismas características que la “literatura menor”, estudiadas por Gilles Deleuze y Félix Guattari¹⁴. Sus características filosóficas son las mismas: un fuerte coeficiente de desterritorialización, todo en ella es político, todo adquiere un valor colectivo, de manera que todo en ella habla del pueblo y de las “condiciones revolucionarias” inmanentes a su propia marginalización (Didi-Huberman, 2012: 39). Características que también podemos pulsar en la trayectoria de Matarile.

Entre pregunta y pregunta Ana y Baltasar destilan las acciones *extracotidianas* a modo de espacio *intersticial*. Ana Vallés sale por la puerta, entra con un gran cono de papel y manifiesta:

¹³ Deleuze es padre del modelo epistemológico del rizoma –junto con Guattari– (Fernández Peláez, 2017: 511).

¹⁴ Referencia citada por Didi Huberman (2012: 39).

El teatro no sirve para nada. Pero no importa, seguiremos haciendo teatro y yendo al teatro. (Coloca el reloj en suelo) de la misma manera que seguimos viviendo sin plantearnos la utilidad del amor, la utilidad de la amistad, la utilidad de la escritura, de la música, el canto o la danza, la utilidad del mundo, del azul (Vallés, 2017: 55).

Se sienta, reposa en la silla *como un papel que descansa* mientras el espectador escancia la inmensidad de sus palabras, las del pensador de gorro cónico como maestro derviche. Saca una copa de cristal del cajón y una imagen sobre un cartón. Interrumpe la acción y comenta: “Dice nuestro fotógrafo, Rubén Vilanova: ‘cuanto más enfoco menos veo’. Y con razón, no lo olvidéis: de lejos se ve mejor”¹⁵ (Vallés, 2017: 56). Suena la música, se quita el gorro y desabrocha la cremallera de su vestido dejando la espalda desnuda. Belleza, vulnerabilidad, intimidad, contemplada por el público desde la distancia cauta del respeto. Saca del cajón la foto de Kantor que se queda con nosotros mientras ella se va al fondo abrochándose el vestido y calzándose unos zapatos blancos (que recuerdan a los de su espectáculo *31*¹⁶, al igual que el cono). Coloca una cabeza-busto de muñeco con pie de madera (presencia también del pasado)¹⁷. Poco a poco, va consolidando un *paisaje* vivo, con voz propia, lleno de memorias. A la luz de una bombilla, con la música de fondo, se coloca una peluca y pinta los labios de forma grotesca.

6. LA MIRADA

Ana Vallés con acciones precisas, serenas y limpias va colocando los *objetos-presencia* sobre la mesa a modo de *paisaje de*

¹⁵ La mirada es tan importante para Ana Vallés que ha realizado varios talleres de creación escénica relacionados con ella llamados “El vicio de mirar” (2006-2013) o “De lejos se ve mejor” (2014-2015).

¹⁶ Espectáculo de Matarile de 1994.

¹⁷ Concretamente, remite al espectáculo *Andante* (Matarile, 1991).

encuentro, “bodegón”¹⁸ al que invita por su nombre a una persona del público. Y se dirige a ella sentada al otro lado de la mesa:

Recuerdo que la otra noche, después de cenar, Baltasar me comentó algo acerca de la teoría de Kantor sobre la creación de un actor, sobre el momento exacto en que una persona cualquiera se convierte en un actor [...] Ese momento concreto sería cuando una de ellas, temerariamente, decide separarse del grupo y situarse frente a los demás. Es en ese preciso instante cuando cambia la mirada del espectador, y se produce una dualidad (o dicotomía) extraña: por una parte el espectador lo sigue viendo como una imagen de sí mismo, como uno más del grupo pero, al mismo tiempo, lo ve ya completamente lejano, con una distancia infranqueable, como si estuviera muerto. Yo muerta lo que se dice muerta no estoy [...] No estoy muerta pero no tengo prisa [...] (Entonces estás viva, interviene Baltasar desde la mesa de luces) [...] (Vallés, 2017: 56-57).

Revivimos la música del inicio con la conversación en la mesa de fondo antes de que despida a la comensal. Y nos despide recordando el funeral de Kantor, a quien dedica una nana, mientras baila para conducirnos al momento final a través de un oscuro, la música de un violín, su mano estrujando un tomate, su cara oculta tras una peluca. Nos obsequia con el valor de estar, realmente estar.

Así, para finalizar este encuentro, “la muerte y la mirada aportan el punto de convergencia dramático en este espectáculo entre la teoría teatral de Kantor y el pensamiento de Didi Huberman” (Pérez-Rasilla, 2016a: 90). Eduardo Pérez Rasilla señala cómo “la precariedad de los cuerpos que ocupan un espacio necesariamente transitorio invita, inevitablemente, a pensar en la muerte, con el teatro de Kantor como fondo” (2016b). También Fernández Peláez considera que “es en este *nuevo teatro de la muerte* donde reaparece con fuerza el Teatro de la Emoción, aquello que, quizá, venía buscando Ana Vallés desde siempre” (2017: 6). En esta misma línea,

¹⁸ Matarile desarrolla por primera vez un “bodegón” muy parecido en su espectáculo *Acto seguido* (2004).

Afonso Becerra subraya que *Teatro invisible* “excita el pensamiento empático y despierta la emoción estética” en un feliz encuentro “con la espectadora y con el espectador, desde una proximidad no exenta de magia y de la distancia necesaria para permitir ese espacio en el que lo personal cede a lo colectivo, a lo trascendental, a los destellos del arte” (2018)¹⁹.

7. CONCLUSIONES

Matarile Teatro oficia en *Teatro Invisible* un encuentro con el público en aras de nuestra capacidad de ver, de asombrarnos ante la existencia. La sutilidad de las acciones escénicas, actorales, textuales, lumínicas, sonoras o espaciales nos ayudan a destilar los conceptos claves de esta reflexión filosófica. Esta forma de *hacer* de la compañía Matarile es una constante que podemos explorar en otros muchos espectáculos de su trayectoria (Becerra, 2014, 2015; Cornago, 2006; López Silva, 2008; Pérez-Rasilla, 2008: 24, 2009: 409; Vallejo, 2008). El acto de creación y recepción se convierten en el acto de resistencia del que hablan Deleuze y Didi-Huberman, fruto de la emoción que compartimos actantes y espectadores.

Teatro Invisible es un acto de resistencia, de celebración de la vida, afirma certeramente Pérez-Rasilla (2016b: 24); un encuentro en el que Ana Vallés y Baltasar Patiño reflexionan sobre la mirada; una metáfora de la fragilidad y de la invisibilidad. Constituye además, como tan bien expresa Fernández Peláez, “un teatro de la memoria, una revelación de material sensible, un intento desesperado por hacer aflorar lo invisible, para que como invisible perdure en la memoria de quienes lo recibimos” (2015: 1)²⁰. Y lo consigue, estableciendo “un insoslayable lazo emocional entre actante y público” (Peláez, 2015: 1). Afonso Becerra, concordando con lo anterior, concluye que “[*Teatro Invisible*] é unha declaración de principios, un encontro ar-

¹⁹ <http://www.artezblai.com/artezblai/humores-y-comicidades-en-la-xxv-mitcf-de-cangas-do-morrazo.html> [20/03/2019].

²⁰ https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_3650e4039e914ac38062181463da7465.pdf [20/03/2019].

tístico directo co público, no que prima a función fática e a dicción filosófica en amalgama de accións escénicas sutís. As ideas corren pola escena mentres as emocións estouran” (2014b: 1)²¹. Matarile condensa en este espectáculo las claves que fueron dando cuerpo a su *hacer* a lo largo de su trayectoria, apostando “por una comunicación más directa, quizá menos paisaje y más retrato” (Sesma, 2016: 117).

En suma, *Teatro Invisible* es un acto de resistencia, que asume en sí lo *menor* del que hablan Deleuze y Guattary en su ensayo *Por una literatura menor* (Didi-Huberman, 2012: 39; López Silva, 2012: 1). Aquí se expresa en forma de *luz menor* o *luciérnaga* (Didi-Huberman, 2012: 50, 119-120), que manifiesta lo revolucionario de lo disidente, de lo sutil y marginal²² de la existencia, de la esencia de la vida. Ana Vallés es una *luciérnaga* que evoca esta inmanencia sostenida por la tenue luz de Baltasar Patiño. Y, como recuerda Gilles Deleuze:

solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa [...] No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía (1987: 6)²³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA SMALL, Daniele (2015). “De la incuestionable utilidad del azul”. *Questão de Crítica*, Festival Internacional CENA Contemporânea de Brasília, en https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_32b70d73ca1e41b9848926b5214be098.pdf [19/03/2019].

²¹ “es una declaración de principios, un encuentro artístico directo con el público, en el que prima la declaración fática y la dicción filosófica en amalgama de acciones estéticas sutiles. Las ideas corren por la escena mientras las emociones estallan” (traducción mía). <https://erreguete.gal/2014/10/14/teatro-invisible/> [17/03/2019].

²² El concepto de *menor* entra también dentro de la reflexión de la filosofía y estética de la posmodernidad, vinculadas con la visión de lo posdramático en la escena contemporánea (López Silva, 2012: 2). Esta visión ha abierto una corriente de renovación teatral que protagoniza también Matarile (Fernández Peláez, 2018: 132, 140).

²³ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d13167ba3eeb0ef2e8b4567> [10/09/2019].

BECERRA, Afonso (2014a). “Teatro invisible”. *Artezblai*, 17 marzo, en <http://www.artezblai.com/artezblai/teatro-invisible.html> [17/03/2019].

_____ (2014b). “Teatro invisible. Teatro da teoría do teatro”. *RGT. Blog Teatro Crítico Universal*, 14 octubre, en <https://erreguete.gal/2014/10/14/teatro-invisible/> [17/03/2019].

_____ (2014c). “El crisol del teatro postdramático gallego”. En <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/2014/07/07/3-feria-gayega-el-crisol-del-teatro-posdramatico-gallego/> [21/02/2019].

_____ (2015). “Dramaturgia de relación en Matarile Teatro”. En <http://www.artezblai.com/artezblai/dramaturgia-de-relacion-en-matarile-teatro.html> [21/02/2019].

_____ (2018). “Humores y comichades en la XXXV MITCF de Cangas do Morrazo”. *Artezblai*, 7 julio, en <http://www.artezblai.com/artezblai/humores-y-comichades-en-la-xxxv-mitcf-de-cangas-do-morrazo.html> [20/03/2019].

CORNAGO, Óscar (2006). “Morir con las tristezas en los bolsillos”. Disponible en <http://artesescenicas.uclm.es/textos/morir-con-las-tristezas-en-los-bolsillos/> [14/02/2019].

DELEUZE, Gilles (1987). *¿Qué es el acto de creación?*. <https://gwp21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf> [21/03/2019].

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2015). “Teatro Invisible de Matarile. La muerte de las luciérnagas”. En *Escenas para el cambio* (Santiago de Compostela), 5 febrero, en https://docs.wixstatic.com/ugd/3a8ab7_3650e4039e914ac38062181463da7465.pdf [20/03/2019].

_____ (2017). “Teatro Invisible de Matarile. La obra como documento artístico”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. José Romera Castillo (ed.), 510-520. Madrid: Verbum.

_____ (2018). “El yo no ficcional en la escena contemporánea española: de la autobiografía a la exposición”. En *Jóvenes plumas del hispanismo: nuevos retos y enfoques de la investigación filológica*, Juan Pedro Cabanilles Gomar (ed.), 131-143. Madrid: Universidad Complutense.

HENRÍQUEZ, José (2008). “Ana Vallés y Matarile en Festival de Málaga. ‘Vamos hacia un teatro desnudo, creado en el escenario con el actor’”. *Primer Acto* 322, 110-118.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2008). “Teatro para non mentir”. *RGT* 56. 99-100.

_____ (2012). “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad”. *Don Galán 2*, en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_5&pag=1 [29/04/2019].

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2008). “Estudio introductorio”. En *Illa reunión*, Ana Vallés, 13-31. Santiago de Compostela: Escena Aberta / Laiovento.

_____ (2009). “La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés”. En *El teatro del género. El género del teatro*, Alfonso Ceballos, Ramón Espejo y Bernardo Muñoz (eds.), 393-415. Madrid: Fundamentos.

_____ (2016a). “Los últimos espectáculos de Matarile. *Teatro Invisible*”. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 21, 81-94.

_____ (2016b). “Notas para un panorama del teatro español actual”. *Cuadernos AISPI* 7, 13-28.

SESMA, Manuel (2016). “Con Ana Vallés. Matarile teatro: El centro del mundo puede estar en cualquier lugar”. *Primer Acto* 350, 113-119.

SORIA TOMÁS, Guadalupe (2007). “Últimas propuestas escénicas de Matarile Teatro”. En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. José Romera Castillo (ed.), 541-554. Madrid: Visor Libros.

VALLEJO, Javier (2008). “Filosofías sin drama”. *El País*, en https://elpais.com/diario/2008/05/11/madrid/1210505063_850215.html.

VALLÉS, Ana (2017). *Cerrado por aburrimiento. Staying Alive. Teatro Invisible. El cuello de la jirafa*. Vigo: Ediciones Invasoras Teatro (para *Teatro Invisible*, 49-59).

3. DRAMATURGIAS MASCULINAS

Filosofía y teatro en las últimas obras de Juan
Mayorga: *El mago e Intensamente azules*

Philosophy and theater in the last works of Juan
Mayorga: *El mago and Intensamente azules*

Miguel Ángel JIMÉNEZ AGUILAR
Academia de las Artes Escénica de España - SELITEN@T
majmagu@gmail.com

Resumen: Juan Mayorga, uno de los dramaturgos españoles de mayor proyección internacional actualmente, concibe la filosofía y el teatro como dos manifestaciones de la cultura humana directamente relacionadas. *El mago e Intensamente azules* son dos de sus últimas obras en las que podemos apreciarlo. En *El mago* plantea, en concreto, la imposibilidad de discernir entre la realidad y la ficción, y en *Intensamente azules*, la relación entre la realidad objetiva y la subjetiva percepción que el hombre hace de ella.

Palabras clave: Juan Mayorga. *El mago. Intensamente azules*. Teatro. Filosofía.

Abstract: Juan Mayorga, one of the Spanish dramatists with a greatest international projection at the moment, conceives philosophy and theater as two directly related manifestations of human culture. *El mago* and *Intensamente azules* are two of his last works in which we can appreciate it. In *El mago* he raises, in particular, the impossibility of discerning between reality and fiction, and in *Intensamente azules*, the relationship between objective reality and the subjective perception that man makes of it.

Key Words: Juan Mayorga. *El mago. Intensamente azules*. Theater. Philosophy.

1. FILOSOFÍA Y TEATRO EN LA OBRA DE JUAN MAYORGA

Seguidor confeso de Walter Benjamin -su concepción de la filosofía de la historia y su mirada elíptica y dialéctica del teatro-, Juan Mayorga¹ ha manifestado que entiende la filosofía “como un plan de vida al que todos estamos llamados. Un frágil muro sobre el que se sostiene lo demás” (Mayorga, 2016: 13). Muro que en su caso soporta igualmente las leyes de las matemáticas, el peso de la historia y las “insistencias, desviaciones y contradicciones” de su propio discurso dialógico (Mayorga, 2016: 14). Una relación entre filosofía y teatro que ha sido constante a lo largo de su producción dramática. De hecho, en una entrevista reciente el autor ha declarado que “el teatro es inmediatamente filosofía en la medida en que es examen de las posibilidades de la vida humana y examen del lenguaje”. Y añade: “Creo que todo lo que yo voy recibiendo de la filosofía busca su concreción teatral, y muchos asuntos ante los que el teatro me pone me llevan a la necesidad de la reflexión filosófica” (Fernández Mosquera, 2019).

En las obras de Juan Mayorga podemos reconocer a menudo lo que Michel Onfray denominó la “permanencia del platonismo” o “tropismo platónico hacia la idea, el concepto, lo inteligible”, es decir, una forma de crear arte en la que “la idea supera su encarnación sensible y su aspecto concreto y material” (Onfray, 2008: 155-156), la palabra y la escena en este caso; una concepción de

la creación artística además que, según Onfray, ha perdurado incluso después de la revolución emprendida por Marcel Duchamp. En este sentido, como el propio Mayorga ha manifestado en múltiples ocasiones, a menudo parte de un concepto o una reflexión determinada, y especula luego diferentes posibilidades y soluciones dramáticas en el desarrollo del conflicto, de modo que su teatro privilegia el fondo del texto teatral, lo dialéctico y discursivo, por encima de cualquier otro aspecto como la forma dramática o los componentes espectaculares. En su primera obra, *Siete hombres buenos* (1989), por ejemplo, probó qué podría ocurrir si reunía a varios miembros del Gobierno de la República en el exilio; no fue otra, al menos, su intención primera. Y algo similar ocurre con *El mago e Intensamente azules*, las obras que nos ocupan, cuyos planteamientos dramáticos no son más que un modo de responder, de distintas maneras, al problema del *theatrum mundi*, presente en tantos otros textos anteriores como *Himmelweg. Camino del cielo o Reikiavik* (Enríquez-Nistal, 2017; Fernández Mosquera, 2019; Francisco Rodó, 2017).

La dramaturgia de Juan Mayorga se basa, entre otros preceptos, en las ideas orteguianas de que “el placer estético tiene que ser un placer intelectual” (Ortega, 1983: 32), y de que “el escenario y el actor son la universal metáfora corporizada”, de manera que el teatro no es sino “la metáfora visible” (Ortega, 2005: 81). Y añadiríamos nosotros, audible, incluso silenciosa y silenciada, como el propio Mayorga explicó recientemente en su discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua (RAE), *Silencio*². Y si Ortega y Gasset escribió: “Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* -espectáculo-, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega θέατρον -teatro- no significa sino eso: *miradouro*, mirador” (Ortega, 2005: 76), Juan Mayorga ha escrito: “El teatro hace la vida humana visible, nos da a ver de qué está he-

¹ La producción dramática de Juan Mayorga ha sido ampliamente estudiada en los Seminarios internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), que dirige el prof. José Romera Castillo. Como puede apreciarse en las referencias bibliográficas de este mismo trabajo, se han ocupado de su teatro Julio E. Checa Puerta (2006), Ángela Cremonte Gilges-Raynié (2006), Fernando Doménech Rico (2006), Claire Spooner (2011), Simone Trecca (2011), Jereilyn Johnson (2016; 2019), F. Javier Bravo Ramón (2017), Rosa Avilés Castillo (2017), Emilie Lumière (2017) y Carmen Abizanda Losada (2017).

² El discurso de ingreso, pronunciado el 17 de mayo de 2019, puede verse en [http://www.rae.es/noticias/juan-mayorga-ingresa-en-la-rae-para-ocupar-la-silla-m\[05/06/2019\]](http://www.rae.es/noticias/juan-mayorga-ingresa-en-la-rae-para-ocupar-la-silla-m[05/06/2019]).

cha. Es un mirador a la existencia. Es, inmediatamente, filosofía” (Mayorga, 2016: 89).

En 1997 Giovanni Sartori creó el concepto de *homo videns* para definir al ser humano como un “animal vidente” (Sartori, 2018: 56), saturado de imágenes, después que Carlos Línneo lo definiera en 1785 como *homo sapiens* y Ernst Cassirer, en 1944, como “animal simbólico” y “animal loquaz”. Pues bien, desde los inicios de su producción dramática Juan Mayorga se ha situado en una perspectiva similar a la hora de abordar los personajes y la acción, como se aprecia, por ejemplo, en *La mala imagen*, una pieza breve ampliamente estudiada por Claire Spooner (2011), incluida en *Teatro para minutos* (2001), cuyo discurso dialéctico se desarrolla a través de la mirada de una fotógrafa y su modelo; en *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), que presenta la escena como un gran escaparate propagandístico del nazismo; o en *La paz perpetua* (2007), que reproduce un experimento antropológico, cuya evolución y cuyos resultados se han de ir observando. *El mago*, por su parte, plantea también un conflicto tanto ontológico como epistemológico, la imposibilidad de discernir entre la realidad y el sueño hipnótico; e *Intensamente azules*, con el mero recurso metonímico de las gafas de nadar, nos sumerge en una mirada primeriza y primigenia.

La dramaturgia de Juan Mayorga, *humanizada* en su totalidad, centra su interés, asimismo, en una concepción del ser humano como un sujeto postmoderno que no puede ni debe olvidar su pasado. Y ha de hacerlo a través de la palabra, a la que dota de una especial carga ética, compometida, y una polifonía siempre sugerente y sugestiva. Y para hacerlo posible, bebe de las innumerables fuentes del legado artístico y filosófico que nos precede históricamente, como él mismo reconoce cuando cita explícitamente desde autores como Heráclito y en general la preceptiva de la filosofía griega -su noción de *Logos*, por ejemplo, como designación triple del lenguaje, de la razón y del vínculo entre los hombres-, hasta artistas y pensadores contemporáneos como el pintor alemán nacido en Suiza Paul Klee, y su idea de que el arte, lejos de imitar la

realidad, la hace visible, o el filósofo, físico y poeta francés Gaston Bachelard, quien afirmó que nada es evidente ni dado, sino construido (Mayorga, 2016).

Para concluir esta introducción general a la vinculación de la filosofía y el teatro en la obra de Juan Mayorga, recordaremos, con María Zambrano, que el descubrimiento griego de la Razón, con mayúscula, supuso la creación de una noción liberadora, correlativa al ser y “depositaria” de la “esperanza”, según aparece en Platón; y que si bien “razón y esperanza iban entonces juntas” (Zambrano, 2013: 31), en Mayorga, a diferencia incluso de Buero Vallejo, no parecen estarlo en ningún momento. Baste recordar dramas como *Cartas de amor a Stalin* -publicada en el número 9 de la revista *Signa*-, que gira en torno a un desesperado Mijail Bulgákov, condenado al silencio durante el régimen estalinista, o cualquiera de sus piezas sobre el holocausto. En el caso de *El mago* e *Intensamente azules*, la escena se tiñe de la incapacidad y la impotencia de los personajes para discernir la realidad de la ficción en el primer caso, y de cierto nihilismo en el segundo, que solo puede ser superado, según parece, mediante la libertad creadora, la imaginación y el sentido del humor del protagonista, convertido en un trasunto del *homo faber* de Caecus, generador de múltiples posibilidades de acción, y del *homo ludens* de Huizinga, para quien “el juego es concebido como fenómeno cultural y no, o por lo menos no en primer lugar, como función biológica” (Huizinga, 1972: 8).

2. EL MAGO

El mago, estrenada en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, el 23 de noviembre de 2018, con dirección del propio Mayorga e interpretación de María Galiana, José Luis García Pérez, Ivana Heredia, Julia Piera, Tomás Pozzi y Clara Sanchis, dramatiza el viaje hipnótico de una mujer, Nadia, que ha participado como voluntaria en el espectáculo de un mago que la ha hecho volar por los tejados de la ciudad, de los que no sabremos si ha logrado descender o no. Ante la duda constante de sus familiares, la mujer que ha vuelto a casa tras el espectáculo solo parece una versión extravagante de sí misma.

Según confesó el autor a César Oliva en una entrevista que mantuvieron para la revista *Artescénicas* de la Academia de las Artes Escénica de España (AAEE), editada en octubre de 2018, como posteriormente ha repetido en otros medios, la idea de crear una obra como *El mago* nació en un congreso mundial de magia que tuvo lugar en el Circo Price, después que un mago que hacía un número de hipnosis lo descartara a él, junto con otros aspirantes, como voluntario para desarrollar su próximo espectáculo, por no parecerle apto (Oliva, 2018: 12). Una especie de selección poco natural y sí muy intencionada, a su juicio, que parte del principio de cooperación en la comunicación interpersonal, puesta de manifiesto por la teoría del lenguaje y de la comunicación, que aquel ilusionista habría entendido imposible en su caso.

La obra crea todo un juego constante y polimorfo de espejos, un complejo entramado de perspectivas, de metateatralidad y de universos paralelos; también de dicotomías entre apariencia y realidad, ontología y epistemología, el fenómeno y el *noúmeno* kantianos; incluso la tríada conformada por los conceptos de esencia, existencia y representación, del más puro gusto de los racionalistas, los existencialistas y los empiristas, respectivamente; incluso plantea al público, entre otras muchas interrogantes, la pertinencia de la máxima nietzscheana que lo llevó a expresar que “hay muchas cosas que no quiero saber”, en la que afirmó que “la sabiduría marca unos límites incluso al conocimiento” (Nietzsche, 1993: 39). En este sentido, Aranza, madre de Nadia, sentencia casi al final de la obra: “Todos estamos más o menos hipnotizados, yendo de aquí para allá sin saber por qué” (Mayorga, 2018: 64), como aceptando una derrota, la del sueño de la vida y la incapacidad del ser humano para conocer la auténtica verdad de lo creado; también el absurdo de la existencia, identificada en parte con esa voluntad de la que hablaba Schopenhauer, permanentemente “hambrienta y, en último término, dolorosamente insatisfecha” (Sauer, 1992: 11-12), que veremos más ampliamente expresada en *Intesamente azules*.

En “La magia de la duda”, breve ensayo de obligada mención que acompaña a modo de epílogo el texto de *El mago* editado en 2018 por Ediciones La Uña Rota, el actor, escritor y crítico Pepe Viyuela establece un sinfín de referencias e interconexiones, de “reflejos y especulaciones”, como él los llama, entre la obra de Mayorga y los textos filosóficos y literarios de todos los tiempos, desde el mito de la caverna de Platón hasta “la nostalgia por las vidas no vividas, las identidades no exploradas y la sendas que nunca nos atrevimos a seguir” analizadas por Zygmunt Bauman; desde el tratado científico divulgativo *Magia naturalis* (1588), del napolitano Giovanni Battista della Porta, hasta el antimaterialismo intuido por Paul Dirac y demostrado por Carl David Anderson; pasando por otros filósofos como Michael Foucault y su reinterpretación de las relaciones de poder, de la historia y del cuerpo; o Schrödinger y su paradoja de la superposición de los estados “vivo y muerto”. En el terreno literario son reconocibles, añade Viyuela, las huellas de dramaturgos como Ramón M.^a del Valle-Inclán y sus espejos deformantes, incluidos en su teoría del esperpento; o Samuel Beckett y su enigmático e invisible Godot. Y aún podríamos añadir, por supuesto, otros referentes como Calderón, Unamuno o Pirandello, que han destacado críticos como Diego Doncel de *ABC* (Doncel, 2018) o Alberto Ojeda de *El Cultural* (Ojeda, 2018); el teatro del absurdo y el relato de terror y de crímenes, que apunta Manuel Hidalgo en el mismo diario *El Cultural* (Hidalgo, 2019); etc.

Como un resorte más de esa “seducción” de la que habla Lipovetsky, que lo ha impregnado todo a base de “multiplicar y diversificar la oferta” (2009: 19) en el mundo globalizado, hiperconsumista y paradójico en que vivimos, en esa “civilización del deseo” (2010: 7), como el propio Lipovetsky lo denomina en otro momento, el personaje del hipnotizador, siempre aludido, nunca presente en el escenario, se convierte en un ser seductor para el público, cuestionado sin embargo por la familia de la protagonista a lo largo de la obra desde las más diversas perspectivas, desde el escepticismo más absoluto de Víctor, marido de Nadia, hasta el magnetismo que sufre esta

hacia el poder del ilusionista. Y esto, a pesar incluso de que vivamos en un momento de la historia en que esa “seducción” de la que hablamos ha anulado gran parte del espíritu crítico que ha caracterizado nuestra cultura europea, ha eliminado en gran medida “las reglas disciplinarias” y ha vuelto aséptico cualquier código social, incluido el lenguaje (Lipovetsky, 2009: 22).

El deseo de “desrealización estimulante, eufórica o embriagante del mundo” (Lipovetsky, 2009: 23) es capaz de explicar por sí solo la búsqueda permanente de la magia y la predisposición a ceder el control de nuestras vidas a un ser enigmático y del que poco o nada sabemos, aunque solo sea por unos instantes. Existen, no obstante, de otras razones que lo justifican además como la insatisfacción, la soledad o la mera curiosidad, que actúan a menudo como lacras de nuestras sociedades actuales, junto con ese otro “deseo de aferrarnos a *verdades* en las que confiar”, que “suele arrojarlos en brazos de los *magos*” (Viyuela, 2018: 83).

Y como recuerda también Viyuela, “nuestro conocimiento depende del relato que nos llega”. He aquí otra de las incertidumbres que Juan Mayorga pretende poner de manifiesto con *El mago*, dónde situar los límites del control de la información y cómo regularlo. Y es que, como Gilles Lipovetsky vuelve a señalar, en un mundo invadido de forma abrumadora por los medios de comunicación, “esta omnipresencia mediática unida a una poderosa influencia sin precedentes es el origen del destacable regreso de la preocupación ética: cuando el poder se incrementa, el interrogante sobre los justos límites de ese poder se vuelve inevitable” (Lipovetsky, 2008: 235).

Por último, si para los griegos Morfeo, dios de los sueños, y Tánatos, dios de la muerte, eran hermanos e hijos de Hipno, que personificaba el sueño, y Nicté la noche, para la fenomenología de Husserl, Sartre y otros filósofos la pérdida de la consciencia es una respuesta a una situación difícil de ver o soportar que, en consecuencia, provoca que la mente tienda a olvidarla posteriormente por completo. “Perder la conciencia es entrar en el mundo de la muerte, del sueño y también de la hipnosis” leemos de nuevo

en Michel Onfray (Onfray, 2011: 224). Y eso es lo que le ocurre a la protagonista de *El mago*, la cual ha iniciado un viaje regresivo guiada por los predicados del hipnotizador. En cualquier caso, lo que desencadena el drama no es eso en definitiva, sino que el conflicto surge en el momento de la vuelta a la consciencia, que según parece no termina de completarse y afecta a todos y cada uno de los componentes de su familia.

3. INTENSAMENTE AZULES

Intensamente azules fue estrenada en Teatro de la Abadía, el 10 de enero de 2019, de nuevo con dirección del propio Juan Mayorga e interpretación de César Sarachu. La obra cuenta las vicisitudes de un hombre muy peculiar que una mañana decide ponerse sus gafas de nadar azules, después de encontrarse las normales rotas. A partir de ese momento, verá el mundo con una mirada renovada y tratará de explorar las infinitas posibilidades que le ofrece la reinventada realidad, de la que tratará de aprender y divertirse. La idea de crear esta obra, que sobre el escenario fue representada en forma de monólogo, le vino al dramaturgo tras un viaje familiar en el que, como el personaje, perdió sus gafas y tuvo que echar mano de las de nadar graduadas, las únicas que en ese momento le quedaban intactas.

Hablar de *Intensamente azules*, los fundamentos filosóficos que sustentan el texto, nos lleva directamente al referente de Schopenhauer. De hecho, podríamos afirmar que la obra es un mero juego de recreación del universo ideológico del autor de *El mundo como voluntad y representación*, sencillo, ingenuo, fresco y divertido, en el que el azar -el absurdo si se prefiere- cobra todo su sentido. Ningún resorte de la acción, por sorprendente que parezca, requiere de la más mínima explicación, ni siquiera sorprende al personaje, ni el público es apelado a entender por qué se desencadenan de ese modo los hechos narrados. Basta con una llamada para que el protagonista de esta disparatada historia sea invitado a una cena en honor del presidente de Islandia, que tendrá lugar en el Palacio Real (Mayorga, 2017: 25); que se vea compartiendo lecturas con el

Rey (Mayorga, 2017: 38-39); que este le regale un ejemplar de *El mundo como voluntad y representación* al presidente de los Estados Unidos de América y el libro encabece enseguida “la lista del *New York Times* de los libros más vendidos”, eso sí “en la categoría de Ficción” (Mayorga, 2017: 49); o que por supuesto use las gafas “en todo momento, salvo para nadar” (Mayorga, 2017: 60).

En la obra subyace igualmente la idea del filósofo de Gdansk de que la voluntad es un “esfuerzo ciego, como una impulsión oscura y vaga, desprovista de todo conocimiento” (Schopenhauer, 2007: 159), es decir, que no existe ninguna meta definitiva, como destaca E. Friedrich Sauer citando al propio Schopenhauer, sino que “cada meta alcanzada es a su vez el principio de una carrera nueva, y así hasta el infinito” (Sauer, 1992: 12). De ahí el pesimismo atribuido a la filosofía de Schopenhauer y, quizá de ahí también, el carácter episódico del texto de Mayorga, que lleva al personaje de un contexto a otro sin mayor sentido y que, como hiciera el propio filósofo en la práctica, vive su mezquina existencia rechazando “para sí mismo las exigencias de la filosofía del pesimismo” (Sauer, 1992: 13). De hecho, sabemos por boca del protagonista único de la historia que su mujer afirmó un día: “Se puede leer a Schopenhauer y tomar helado de fresa. Es un pesimismo bastante optimista” (Mayorga, 2017: 49).

El crítico de *La Razón* Raúl Losáñez considera que *Intensamente azules* plantea “la delicada relación entre la materia como posible realidad objetiva y la siempre subjetiva percepción que el hombre puede hacer de ella”, en la línea que acabamos de apuntar, y añade que lo consigue “haciendo un inteligente guiño al idealismo subjetivo y, muy especialmente, a los postulados de Schopenhauer”. Sobre todo en dos ideas concretas: la que afirma que “la voluntad no tiene razón porque no la necesita” y la de que “no puedo conocer el mundo porque al mundo lo rige una voluntad ciega de la que yo formo parte”. Y entre medias, junto con “una velada crítica al estado de la educación y al desprecio por el conocimiento” que también es sugerida en la obra de Mayorga, el crítico recoge otra

idea interesante: refiriéndose a la realidad, “la escasa capacidad del individuo para modificarla” (Losáñez, 2019).

Aún podemos reconocer muchas otras constantes filosóficas y literarias en *Intensamente azules*, como ocurría también con *El mago*. Porque esa es una de las características más reconocibles de la dramaturgia de Juan Mayorga, su capacidad para asimilar e ir añadiendo en sus obras uno tras otro numerosos rasgos culturales de signo muy diverso. Por ejemplo, la idea del absurdo, de índole tanto filosófica como literaria, como cuando el protagonista, ya con las gafas de nadar, coincide en el ascensor con el presidente de la comunidad, quien “llevaba puestas unas aletas carmesíes” (Mayorga, 2017: 11), o cuando se cruza con “una vieja simulando una cojera”, la cual “había cambiado de pierna” cuando la vuelve a ver de regreso a casa (Mayorga, 2017: 16). También subyacen referentes bíblicos, como la misma idea del diluvio con que comienza la obra. Los factores ambientales, ensalzados entre muchos otros por José Ortega y Gasset y los filósofos de la escuela rusa, son constantes en la obra, como esas miradas de asombro de la gente hacia el protagonista cuando va a comprar al supermercado con las gafas puestas, o el coche de la patrulla de la policía esperándolo a la salida.

La idea ancestral del eterno retorno, que recuperaron autores como Nietzsche y revisaron otros como Yuri M. Lotman, es reconocible en las reiteraciones, en forma de anáfora, con que comienzan distintos fragmentos, alusivas a menudo a su último cumpleaños, al despertar del día y a sus gafas de natación graduadas. Explícitas son las referencias a Kant y Schopenhauer, a través de la lectura de sus obras *Crítica de la razón pura* y *El mundo como voluntad y representación*, respectivamente, así como a la literatura, a través de *El Quijote* por ejemplo, la pintura de Velázquez y *Las meninas*, o el cine con la mención de *El ángel exterminador* de Buñuel. También están presentes el psicoanálisis y el mundo del inconsciente, como cuando el personaje piensa dormir un día con las gafas puestas, “a ver si también afecta a los sueños” (Mayorga, 2017: 16). Incluso de lo conceptual pasa a la praxis, como cuando comienza a pintar gafas de natación en sus fotos, “desde bebé” (Mayorga, 2017: 19), etc.

Con todo, es el mencionado Arthur Schopenhauer el que parece que más inspira a Mayorga para la creación de la obra. Y si bien para el filósofo alemán “la vida es sufrimiento y sería mejor no haber nacido” y, por eso mismo, “estamos todos atrapados en un ciclo sin esperanza” hasta la muerte, que nos lleva a un estado en el que “nunca estamos satisfechos” (Warbunton, 2017: 143), situación que pocas cosas son capaces de paliar como lo hace el arte, Juan Mayorga hará que su personaje observe la realidad como una gran obra plástica, en un divertido y original juego de interpretación que le llevará a comprender el mundo con otra mirada y reconocer la verdadera naturaleza de la realidad, a comportarse de un modo diferente y a evitar “algunos de los aspectos más sombríos de la condición humana” (Warbunton, 2017: 144). Como han señalado muchos estudiosos con respeto a las propuestas de Schopenhauer, el mensaje de este, como el de *Intensamente azules*, es muy cercano al de Buda. No en balde, sabemos que el pensador alemán leyó bastante filosofía oriental.

Y de nuevo como en *El mago*, el discurso de *Intensamente azules* se sustenta en la dicotomía entre el *mundo nouménico* y el *fenómeno* kantianos, o la voluntad y la representación equivalentes de Schopenhauer. Según Manuel Bermúdez, esa voluntad es absurda, dado que “no tiene personalidad, ningún tipo de mente o inteligencia, ni metas ni objetivos”, por lo que si Schopenhauer “hubiera vivido 150 años más, habría podido ver con satisfacción que los descubrimientos en la esfera de la física llevados a cabo durante el siglo XX, y que indican claramente que todos los contenidos del mundo físico son reductibles a energía y campos de fuerza que operan en un marco espacio-temporal, encajan perfectamente en su filosofía y en su concepción del mundo” (Bermúdez, 2013: 153-154), lo que, al fin y a la postre, podría tratar de desentrañar el personaje de Mayorga, pero, muy al contrario, se limita a observar y dejarse sorprender por una realidad quijotizada. Es por esto por lo que el dramaturgo ha afirmado tantas veces que con esta obra pretendía que “el espectador salga del teatro envidioso de libertad,

envidioso de imaginación, envidioso de alegría como las estima este personaje”, como si esta fuera en verdad la intención primera y última del espectáculo.

Por último, el componente culturalista con que Juan Mayorga despliega el humor en *Intensamente azules* emparenta su discurso con el de Woody Allen, mientras que el carácter bufo del personaje lo aproxima a Dario Fo. Y es aquí donde probablemente debamos ubicar las intertextualidades que conectan al dramaturgo madrileño con los filósofos mencionados con antelación, en lo externo, lo anecdótico, el mero juego intelectual, desligado de una ideología asumida con profundidad. De hecho, el trabajo de ilustración de Daniel Montero Galán para la edición impresa del texto, publicado igualmente por Ediciones La Uña Rota en 2017, así lo aconseja.

4. CONCLUSIÓN

“Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste” (Mayorga, 2016: 225). Así concluye un artículo de Juan Mayorga para *El Cultural*, en el que previamente recuerda que Nietzsche atribuyó a Eurípides la liquidación de la fuerza transformadora de lo dionisiaco, la cual Artaud trató de recuperar con su “teatro de la crueldad”, una forma de expresión dramática en el que “no habría escisión entre el lenguaje y la carne” (Mayorga, 2016: 224).

Sin embargo, lo que apreciamos en Mayorga es una vuelta al teatro de la palabra; una palabra, eso sí, con una fuerte carga filosófica, conceptual, de manera que tantos sus personajes como los conflictos a los que se enfrentan y las acciones que emprenden de cara a superarlos quedan a menudo subordinados a la ideología y la imaginaria que el dramaturgo despliega en el texto como en el escenario. Para observarlo, basta con pensar en *Famélica*, en cuya escritura partió del himno de “La internacional”, el cual afectó incluso al título. Teatro de ideas, repleto de ideas para el teatro: así podríamos definir la dramática del autor.

En fin, valga lo dicho hasta ahora para comprender hasta qué punto la filosofía y el teatro van de la mano en las obras de Juan Mayorga hasta el día de hoy. Y dejemos que sea el público/lector el que tome ahora la palabra, esa que el propio Mayorga le niega al dramaturgo, en el momento en el que afirma que, debido al traductor, el director y los actores, entre otras, “la suya jamás será la última palabra” (Mayorga, 2016: 119)³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIZANDA LOSADA, Carmen (2017). “Teatro político-social e histórico en la obra breve de Juan Mayorga”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 291-298. Madrid: Verbum.

AVILÉS CASTILLO, Rosa (2017). “Lope de Vega a la luz de Juan Mayorga: Fuente Ovejuna en el siglo XXI”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 264-275. Madrid: Verbum.

BERMÚDEZ VÁZQUEZ, Manuel (2013). *Breve historia de la Filosofía*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

BRAVO RAMÓN, F. Javier (2017). “El cartógrafo de Juan Mayorga: del tratamiento textual sobre el gueto de Varsovia a la plasmación espectacular de la marginalidad”. En *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 429-443. Madrid: Verbum.

CHECA PUERTA, Julio E. (2006). “Últimos estrenos de Juan Mayorga: ¿un punto de inflexión en la escena madrileña actual?”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 383-397. Madrid: Visor Libros.

CREMONTE GILGES-RAYNIÉ, Ángela (2006). “Identidad, lenguaje y traducción en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, de Juan Mayorga”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 413-426. Madrid: Visor Libros.

³ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d145e9ba3eeb0ad6b8b4567> [10/09/2019].

DOMÉNECH RICO, Fernando (2006). “El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero)”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 505-517. Madrid: Visor Libros.

DONCEL, Diego (2018). “*El Mago*, Mayorga y sus puntos de fuga”. *ABC*, 30/11. Puede verse en https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-mago-mayorga-y-puntos-fuga-201811300323_noticia.html [29/05/2019].

ENRÍQUEZ-NISTAL, Sergio (2017). “Juan Mayorga: ‘En España se caricaturiza al otro, no hay capacidad de escucha’”. *Elmundo.com*, 01/04. Puede verse en <https://www.elmundo.es/cronica/2017/04/01/58d64b06e5fdea5a8b45b0.html> [08/06/2019].

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Luis (2019). “Juan Mayorga: Todos estamos a ser llamados filósofos”. *Filosofía & Co.*, 24/04. Puede verse en <https://www.filco.es/juan-mayorga-todos-llamados-a-ser-filosofos/> [29/05/2019].

FRANCISCO RODÓ, Alicia (2017). “El tiempo de los vencidos en *Himmelweg* de Juan Mayorga. El teatro histórico como teatro político”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 16, 220-244. Puede verse en [http://anagnorisis.es/pdfs/n16/AliciaFrancisco\(220-244\)n16.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n16/AliciaFrancisco(220-244)n16.pdf) [08/06/2019].

HIDALGO, Manuel (2018). “*El Mago*, la verdad y la mentira”. *El Cultural*, 29/11. Puede verse en <https://www.elcultural.com/blogs/tengo-una-cita/2018/11/el-mago-la-verdad-y-la-mentira/> [29/05/2019].

HUIZINGA, Johan (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

JOHNSON, Jerelyn (2016). “La doble función de la canción de cuna de *Himmelweg* de Juan Mayorga”. En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 298-306. Madrid: Verbum.

____ (2019). “El teatro (no) biográfico de Juan Mayorga”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), tomo III, 665-676. Madrid: Visor Libros.

LIPOVETSKY, Gilles (2008). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.

____ (2009). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

____ (2010). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.

LOSÁNEZ, Raúl (2019). “Intensamente azules: Alta filosofía y puro cachondeo”. *La Razón*, 18/01. Puede verse en <https://www.larazon.es/cultura/teatro/intensamente-azules--alta-filosofia-y-puro-cachondeo-DO21494667> [29/05/2019].

LUMIÈRE, Emilie (2017). “Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga”. En *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 276-290. Madrid: Verbum.

MAYORGA, Juan (2016). *Elipses*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2017). *Intensamente azules*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

____ (2018). *El mago*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

NIETZSCHE, Friedrich (1993). *El ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. Editores.

OJEDA, Alberto (2018). “Mayorga, un ‘mago’ contra la hipnosis colectiva”. *El Cultural*, 16/11. Puede verse en <https://www.elcultural.com/revista/escenarios/Mayorga-un-mago-contra-la-hipnosis-colectiva/41629> [29/05/2019].

OLIVA, César (2018). “Juan Mayorga. En el sillón M de la RAE”. *Artescénicas* (Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España) 10, 10-19.

ONFRAY, Michel (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama.

____ (2011). *Antimanual de filosofía*. Madrid: EDAF.

ORTEGA Y GASSET, José (1983). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

____ (2005). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial.

SARTORI, Giovanni (2018). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

SAUER, Ernst Friedrich (1992). “Introducción”. En *El mundo como voluntad y representación*, 9-23. México: Editorial Porrúa.

SCHOPENHAUER, Arthur (2007). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Mestas ediciones.

SPOONER, Claire (2011). “Las obras breves de Juan Mayorga: ¿‘metáforas visibles’?” En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 315-331. Madrid: Visor Libros.

TRECCA, Simone (2011). “Buscando pasadizos: el *Teatro para minutos*, de Juan Mayorga”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 333-348. Madrid: Visor Libros.

VIYUELA, Pepe (2018). “La magia de la duda”. En *El mago*, Juan Mayorga, 73-89. Segovia: Ediciones La Uña Rota.

ZAMBRANO, María (2013). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

WARBURTON, Nigel (2017). *Una pequeña historia de la filosofía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Muerte del padre y duelo en *Inconsolable*, monólogo dramático de Javier Gomá¹

Death of the father and mourning in *Inconsolable*, Dramatic monologue by Javier Gomá

Rafael GONZÁLEZ-GOSÁLBEZ
 Universidad de Alicante
 rafael.gonzalez@ua.es

Resumen: El filósofo español Javier Gomá expuso en *Inconsolable* sus vivencias a partir de la muerte de su padre, presentando las distintas etapas de lo que denominó “itinerario del duelo”. En este artículo se analiza el monólogo de Gomá, se establecen conexiones con otras obras de la misma temática (*Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrente) y se alude a la puesta en escena del texto con producción del Centro Dramático Nacional, así como a la desigual acogida del montaje por parte de la crítica.

Palabras clave: Javier Gomá. *Inconsolable*. Ernesto Caballero. Centro Dramático Nacional. Teatro español. Filosofía. Muerte del padre.

Abstract: The Spanish philosopher Javier Gomá described in *Inconsolable* his experiences from the death of his father, showing the different stages of what he called “itinerary of mourning”. In this paper the monologue is examined, establishing connections

¹ Quiero expresar mi agradecimiento al Centro de Documentación Teatral (CDT) por su préstamo de la grabación de *Inconsolable* que realizó, el 4 de julio de 2017, la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo-INAEM.

with other works about the same subject (*Coplas a la muerte de su padre*, by Jorge Manrique, and *Tiempo de vida*, by Marcos Giralt Torrente) and we refer to the staging performed by the National Dramatic Center as well as the reception from the critics.

Key Words: Javier Gomá. *Inconsolable*. Ernesto Caballero. National Dramatic Center. Spanish theater. Philosophy. Death of the father.

1. INTRODUCCIÓN

El 30 de noviembre de 2015 falleció, a los ochenta y cinco años, José Enrique Gomá Salcedo, padre de Javier Gomá Lanzón (Bilbao, 1965). Según contó este último (doctor en Filosofía, Premio Nacional de Ensayo en 2004), en abril de 2016 sintió la pulsión para trasladar al papel su vivencia de aquella muerte (*Libros con uasabi*, RTVE, 07/05/2017), y entre mayo y junio del mismo año escribió el monólogo dramático que, con el título *Inconsolable*, vio la luz en el diario *El Mundo* el 24 de julio de 2016. El texto, “en la estela de las antiguas oraciones fúnebres” (Gomá, 2017: 11), se incluiría en el volumen *La imagen de tu vida*, publicado por Galaxia Gutenberg en febrero de 2017, y se representaría meses después con producción del Centro Dramático Nacional.

2. LA MUERTE DEL PADRE EN NUESTRA LITERATURA: DOS ANTECEDENTES

El primer gran referente sobre el tema de la muerte del progenitor en el ámbito de nuestras letras lo constituyen las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, a las que el propio Gomá alude en su monólogo (2017: 136). Como señaló Jesús-Manuel Alda Tesán, las *Coplas* se encuentran “dentro de una caudalosa corriente literaria que refleja la preocupación medieval por el tema de la muerte” (Manrique, 2012: 36), si bien el palentino procuró darle “una interpretación propia nacida de su vivencia individual” (Manrique, 2012: 36), hasta el extremo de que “su gran poema revitalizó el tema y, sin salirse apenas de los materiales que le proporcionaban sus

precedentes inmediatos o remotos, le infundió nuevos valores máximos” (Manrique, 2012: 42). Tal dualidad la empleó Pedro Salinas para subtítular su gran ensayo sobre Manrique y las *Coplas* publicado en 1947, *Tradición y originalidad*, en el que definía el texto del guerrero-poeta como “poesía a la mortalidad y poesía a un hombre mortal”, para apuntar seguidamente a una idea, la de la universalidad, que, como veremos, tendrá claro protagonismo en el monólogo dramático de Gomá: “Una muerte, la de don Rodrigo, bien puede representar a todas las muertes” (Salinas, 2003: 161-162).

También Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968) compuso su volumen de narrativa testimonial *Tiempo de vida* (2010)², aspirando a trascender con una perspectiva universal el carácter indudablemente íntimo de su relato, en el que daba cuenta de la conflictiva relación que mantuvo con su padre, el pintor Juan Giralt Ortiz (Madrid, 1940-2007). Casado este con María Luisa Torrente Malvido, galerista y periodista televisiva, hija de Gonzalo Torrente Ballester, la pareja se separó cuando su único hijo apenas era un niño. La primera parte del relato está marcada precisamente por esa ruptura que culminó un proceso de distanciamiento más o menos dilatado con origen en “la insatisfacción de mi padre, su tendencia a liberarse del peso que mi madre y yo representábamos en un ambiente, el de sus amigos pintores, en el que las responsabilidades familiares eran la excepción” (Giralt Torrente, 2010: 22). Mediado el libro, una grave enfermedad diagnosticada al padre actúa como punto de giro a partir del cual la relación padre-hijo cambia de rumbo al producirse un acercamiento entre ambos y una conclusión feliz del desencuentro lejano. El propio autor resumió la peripecia narrada como “Una historia [...] que parecía predestinada a acabar de una forma pero que sin embargo acabó de manera muy distinta. Una historia nada maniquea, tan compleja como es la vida, hecha de desencuentros y de dolor, pero también de amor y luz” (León Bar-

² El propio autor definió así el carácter de su libro: “El material proviene de mi vida y trato de reflejar mi visión sin manipularlo ni inventar, pero utilizo herramientas que son de escritor de ficción” (León Barga, 2010).

ga, 2010). En entrevista para el programa de televisión *Página 2*, Giralt recalca uno de los rasgos más interesantes de su obra, que lo aproxima tanto al hermoso poema de Manrique como al monólogo de Gomá:

Si solamente fuese un libro en el que yo exhibiera mi vida impúdicamente, no tendría sentido. Me atreví a escribirlo o me atreví, digamos, a darlo a mi editorial porque pensé que estaba contando sobre todo y más que nada una historia universal que trascendía la concreción de mi propia vida o de mi propia relación con mi padre. Eso nunca lo perdí de vista (RTVE, 11/05/2010)³.

3. FILOSOFÍA MUNDANA Y FILOSOFÍA EN ESCENA

Poesía, narrativa testimonial y, con Javier Gomá, teatro filosófico en torno al mismo tema, el de la muerte del padre, que en este último caso se articula a partir del camino que el hijo deudo ha de recorrer desde el momento de la desaparición del ser querido hasta “aprender a pensar en la pérdida de la persona amada sin pena y sin culpa” (Gomá, 2017: 123).

En el prólogo o aviso de *La imagen de tu vida*, Gomá explicó que, tras la publicación de los volúmenes que conformaron su tetralogía sobre la ejemplaridad⁴ y de sus microensayos completos, agrupados bajo el título *Filosofía mundana* (Gomá, 2016), había ido madurando el plan de una “filosofía en escena” precisamente como un intento de “radicalización de los presupuestos teóricos” de esa filosofía mundana (Gomá, 2017: 12) que había definido como la que “desea pensar *sobre* el mundo, *para* todo el mundo y, si la ocasión se muestra propicia, *con* un poco de mundo” (Gomá, 2016: 7), o, dicho de otro modo, la que “se desentiende de [los] problemas meramente filosóficos, divorciados de la experiencia compartida, que sólo pre-

³ En la misma entrevista, Giralt destacó que la ausencia de nombres y apellidos para mencionar a los personajes del relato “contribuye a ese efecto universal que quería contar, que quería subrayar” (*Página 2*, RTVE, 11/05/2010).

⁴ *Imitación y experiencia*, 2003; *Aquiles en el gineceo*, 2007; *Ejemplaridad pública*, 2009, y *Necesario pero imposible*, 2013.

ocupan a los profesionales de la disciplina si por ventura caen dentro de su especialidad académica, y, en cambio, elige como asunto cuanto mantiene en vilo al común de los mortales: la individualidad, la belleza, la fortuna, el amor, la felicidad, la dignidad, el anhelo, la civilización, el entusiasmo, el enigma de la vida, la paz, el arte, la justicia, la muerte y tantos otros” (Gomá, 2016: 7)⁵.

Gomá se aventuraba a pergeñar la mencionada “filosofía en escena”, convencido de que el escenario “pone a prueba la persuasión de las verdades filosóficas [...] al tener que contarlas ante una audiencia presencial que hace sentir sobre el orador el peso inmenso de las venerables leyes de la oralidad” (Gomá, 2017: 12). Ese proyecto contemplaba, en hipótesis, una producción teatral compuesta por tres piezas que desarrollarían, cada una de ellas, “un tema filosófico inducido por una situación dramática sencilla y asistido por una elemental escenografía” (Gomá, 2017: 12). Nuestro autor intuía que el “maridaje” entre escena y filosofía “sólo podía resultar naturalmente beneficioso: la filosofía proveería de profundidad y significación el hecho teatral y lo ayudaría quizá a escapar de algunos riesgos –banalidad o, al revés, pretenciosidad no reflexiva–, y la escena, por su parte, obligaría a la filosofía a abandonar su tendencia al hermetismo, la codificación y la erudición estéril, y la sometería al test de una representación escénica ante un público que espera, con todo derecho, ser retribuido por su préstamo de

⁵ En su “Ensayo de filosofía mundana”, incluido en *Ingenuidad aprendida*, Gomá retomó la distinción introducida por Immanuel Kant (tanto en *Crítica de la razón pura*, 1781, como en *Lecciones de lógica*, 1800) entre dos conceptos de filosofía: *Schulbegriff* (concepto de escuela) y *Weltbegriff* (concepto mundano). El primero se preocupaba “por la unidad sistemática del saber y la perfección lógica del conocimiento”, y su sede era la universidad, donde, según el prusiano, se enseñaba filosofía pero no a filosofar ni a pensar por uno mismo de un modo autónomo. Por su parte, el segundo de los conceptos, el de *filosofía mundana*, se encontraría mucho más próximo a lo que Gomá denominó “universalismo igualitario” y describió afirmando que “*lo que le ocurre a todos por igual es por fuerza universal*” (2011: 24-26; las cursivas son suyas). El filósofo vasco advirtió de que el de Königsberg no llegó a desarrollar “una auténtica filosofía mundana porque –hijo de su tiempo– permanece en el paradigma de la verdad científica, codificada y elitista...” (2011: 26).

atención” (Gomá, 2017: 12-13). Sin embargo, la muerte de su padre y el estreno de su orfandad desbarataron –según confesión del filósofo– el citado proyecto, pues la impresión de la experiencia le llevó a la escritura de *Inconsolable*, que él consideraba ajeno a su imaginada “filosofía en escena” y catalogable “limpiamente” en el género dramático (Gomá, 2017: 13)⁶.

4. EL ITINERARIO DEL DUELO

El personaje que protagoniza este monólogo es el HIJO, un hombre de cincuenta años que algún tiempo atrás ha perdido a su padre. Más que el trasunto del autor, este HIJO es el autor mismo, quien podría haber llamado perfectamente a su personaje JAVIER GOMÁ, pero, como concedía en una intervención radiofónica, lo había bautizado de ese modo “precisamente por las mismas razones que los actores griegos llevaban máscara: [...] para insistir en lo universal de lo que estaba aconteciendo en escena” (*Hoy por hoy*, Cadena SER, 29/08/2016).

Comienza el monólogo con la aparición en escena del personaje único, quien, tras tomar asiento en un sillón, rompe la cuarta pared observando al público para, a continuación, interpellarle directamente: “¡Cuánto bueno por aquí! No siempre tiene uno la oportunidad de hablar ante personas tan ilustres. Estoy gratamente impresionado. Sí, muy impresionado, queridos amigos. [...] Todos conocéis lo que ha ocurrido: mi padre ha muerto” (2017: 93-94)⁷.

⁶ El propio Ernesto Caballero, director del montaje de *Inconsolable*, abundaba en esta idea en conversación con Javier Gomá reproducida por este último: “Tú habrás querido escribir lo que te dé la gana, pero en realidad has escrito un monólogo, no has escrito ‘filosofía en escena’: has escrito un monólogo dramático” (*Forbes Daily*, Spainmedia Radio, 29/10/2016). No obstante, Gomá se resistía a abandonar de manera definitiva el proyecto: “Queda pendiente y sin intentar todavía esa ‘filosofía en escena’ que estaba preparando. Otra vez será” (2017: 13).

⁷ Para evitar reiteraciones, en las citas posteriores del monólogo solo mencionaremos entre paréntesis la página o las páginas del texto de Gomá incluido en la mencionada edición de Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017 de donde se hayan extraído los fragmentos reproducidos.

Estamos en la línea 25 de la pieza (poco más de un minuto de lectura) y el suceso seminal que ha motivado su creación, que de hecho la recorre desde el título hasta la última palabra como un río poderoso del que brotan algunos afluentes con más o menos relevancia, se presenta con la contundencia que su protagonismo requiere: “mi padre ha muerto” (94). Pese a tener cincuenta años, una “cierta veteranía en el oficio de vivir” (94), saber “cómo funciona la vida” (94) e incluso haber “meditado y escrito mucho sobre la muerte” (94), esa desaparición definitiva de su progenitor supone para el HIJO un choque emocional para el que confiesa no haber estado preparado (94), que le ha producido “una conmoción no prevista” (94) y que ha sido “una experiencia que ha atravesado mi vida como un ACONTECIMIENTO” (94) que ha sacudido sus “cimientos [vitales] hasta el fondo” (104).

Confesada la perturbación producida por la muerte del padre, el texto se presenta como el último estadio de un proceso que contó con las siguientes etapas: primeros momentos, embotamiento (95); días posteriores a la muerte, desbrozamiento del “alboroto sentimental” que el suceso produjo en el HIJO (95); a continuación, “lento trabajo de registro, catalogación y evaluación de las vivencias” (95); finalmente, elaboración de lo que se plantea como el “resultado de mis averiguaciones” (95) y que configura “el ITINERARIO de mi duelo” (95), subrayando el interés de que el relato o análisis que el monólogo dramático pretende ser tenga –como anticipamos más arriba, y entroncando con las obras de Manrique y Giralt Torrente– un valor universal, y no se quede en la mera narración testimonial de un individuo:

El material de trabajo que he usado para este itinerario son mis vivencias, es cierto, pero de ellas he elegido sólo las que comparto con los demás, desechando, en cambio, por escasamente interesantes, las que sólo a mí me conciernen. Lo que no participa de algún grado de universalidad, se queda en curiosidad. Si sólo para mí tiene importancia entonces ni siquiera a mí mismo me importa mucho. En un sentido filosófico, quiero decir (Gomá, 2017: 96-97).

El monólogo, en cuanto “trabajo [...] de clarificación y ordenación del itinerario del duelo” (104-105), se centra en los “CUARENTA DÍAS inmediatos” a la muerte del padre (104), la “cuarentena inicial” (105). En ese tiempo, se consolida una primera idea: la muerte del padre supone la pérdida definitiva de la infancia, una edad que “flota en una mitología” (106) en la que el héroe lo encarna la figura paterna, convertida, hasta el final, hasta su final, en un “ANIMAL MITOLÓGICO” (106) que, al sucumbir, se lleva consigo para siempre lo que el HIJO denomina “las primeras páginas del libro de mi vida” (109); una parte de él, nos cuenta, quedó así enterrada para siempre con el cadáver paterno (109).

La siguiente conclusión elaborada en la citada cuarentena la considera el HIJO “una de las estaciones principales del itinerario del duelo” (113), y se refiere a la constatación de la muerte como “LUGAR DE LA VERDAD” (113) por cuanto a partir de tal circunstancia concluyente los vivos podemos acceder a la imagen completa de la trayectoria del fallecido, “enmarcada, ¡definitivamente!, entre dos fechas fijas” (114), “entera, terminada, esencial, esencialísima” (114), a partir de la cual “comprendemos en la plenitud de su verdad” (114) quién fue la persona a la que no volveremos a ver nunca. Con profundo pesar, el HIJO asume, y con él nosotros (lectores/espectadores), que “el conocimiento perfecto [de las personas amadas] es siempre póstumo” (114).

Un nuevo paso en el itinerario lo constituye “la apertura de juicio contra uno mismo” (119) por cuanto, en esta nueva fase, se trata de autojuzgar el comportamiento propio con la persona desaparecida: “¿Fui buen hijo?” (119), es la pregunta que centra este momento y que busca una respuesta concreta a un triple interrogante: “¿Fue mi padre realmente feliz? ¿Contribuí yo a que lo fuera? ¿Pude hacerlo mejor?” (119). En ese contexto, el protagonista se reprocha una desavenencia íntima sostenida con su padre durante treinta y cinco años que, fatalmente, abandonó el estado de latencia apenas días antes de la muerte de aquel, frustrándose la posibilidad de cerrar heridas:

... esa incomodidad interior en presencia de mi padre, mantenida en secreto durante décadas, de la que él sólo tuvo noticias unos días antes de su muerte, se volvió contra mí como un punzante reproche. El deber hacia un padre posee un carácter sagrado que los romanos denominaron *PIEDAD FILIAL*. Esa incomodidad mía tan prolongada nunca le había negado a mi padre el respeto que se le debía, eso seguro que no, ni siquiera el natural amor, pero sí quizá le había regateado el homenaje íntimo a su persona, esa afirmación sin reservas y agradecida del hijo a su progenitor. Y de pronto me vi a mí mismo reo de impiedad, denunciado ante el tribunal de mi propia conciencia (Gomá, 2017: 120)⁸.

El itinerario va llegando a sus últimas etapas. Se trata entonces de “recobrar el gusto por la vida” (124) regresando a las rutinas de siempre. Casi un mes después del fallecimiento, “el luto había dado paso a un estado de ánimo melancólico” (126). No obstante, la toma de conciencia de que la normalidad anterior a la irrupción de la muerte ha sido restituida provoca una última negación, lo que el HIJO describirá como “una rabiosa y feroz insumisión a la tiranía de la realidad” (129), superada la cual se inicia la última fase del camino, presidida por la imagen “depurada de imperfecciones y manchas” (138) del padre que inspira la preocupación por la propia imagen futura del HIJO, “la que quedará de mí cuando muera” (138), y el consiguiente propósito de mejorar para conseguir ser felizmente recordado tras la propia muerte, asumida, en el momento de producirse, “con naturalidad, con liviandad, desdramatizando, como si simplemente se estuviera completando en mí un ciclo vital más, como si mi caso fuera sólo uno entre otros muchos de un proceso incesante de renovación de la vida. Y así romperle el agujón a la muerte, privándola de su tragedia” (140).

⁸ Sin embargo, este sentimiento de culpa puede superarse al comprobar que la pesadumbre interior no influyó negativamente en la transmisión de la imagen paterna a familiares y allegados (121-122).

5. *INCONSOLABLE* SOBRE LAS TABLAS: PUESTA EN ESCENA Y CRÍTICA

El 28 de junio de 2017 se estrenó *Inconsolable* en el Teatro María Guerrero, en una producción del Centro Dramático Nacional (CDN), con Fernando Cayo como intérprete y dirigida por Ernesto Caballero, quien veía en la pieza “casi un manifiesto” de su proyecto de “pensamiento en escena” con el que deseaba presentar, en los tres años que tenía por delante como director del CDN, “el teatro como un pretexto para pensar el mundo” (*El País*, 27/06/2017).

Raquel Pardos, ayudante de dirección de Caballero en este montaje, desveló sintéticamente el trazado de su puesta en escena: “Por la magnitud de la temática, con su significación metafísica y vital, Ernesto quiso evidenciar desde el primer momento el hombre frente al vacío, plantear su dimensión trágica, como un personaje arrojado al universo, un naufrago que busca respuestas” (Caballero y Pardos, 2017: 147)⁹. Ese vacío fue concretado por Paco Azorín como una rampa de madera clara sobre la que apenas figuraban una silla *Barcelona*, algunos libros desperdigados (“símbolo visual de la sabiduría y aplomo de que hace gala el personaje”, según Rafael Fuentes en *El Imparcial*, 23/07/2017) y una carpeta de la que el HIJO tomaría folios que *encarnaban* un artículo de su autoría, la necrológica sobre su padre redactada por su hermano o el testamento paterno, documentos todos ellos aludidos en el texto.

Intérprete de otros cinco monólogos, Fernando Cayo confesó que, al leer el texto, se identificó rápidamente con el HIJO: “pensé que era mi historia, que estaba contando mi historia” (*Las mañanas*, RNE, 05/07/2017). El actor destacaba que “uno de los sabios toques del autor es dejar mucho misterio, no dar demasiados detalles, con lo cual llega un momento en que uno puede proyectar sus propias experiencias. Y en ese sentido es un espectáculo muy terapéutico, muy curativo, no solo para alguien que haya perdido a su padre o a su madre, sino [para]

⁹ De hecho, Caballero había expresado así a Borja Hermoso su concepción del HIJO creado por Gomá: “Este personaje tiene un lado casi calderoniano, es alguien que sobre la marcha tiene que ir dándose a sí mismo las respuestas. Eso está en los clásicos, sobre todo en Calderón, en sus autos y en sus dramas” (*El País*, 27/06/2017).

alguien que haya sufrido una pérdida, o realmente [para] alguien que quiere hacer una reflexión sobre lo que supone enfrentarse a la muerte y hacerlo de una manera luminosa” (*Las mañanas*, RNE, 05/07/2017). Con satisfacción explicó que, antes del mes de ensayos previos al estreno, pudo realizar un trabajo de esclarecimiento del texto al que no estaba acostumbrado: “Todas esas preguntas que suelo solucionar por mi cuenta, con el trabajo previo de investigación que hago siempre, las he podido resolver con el autor; he llegado hasta recovecos muy profundos, del subconsciente incluso” (*ABC*, 25/06/2017).

La acogida de la obra fue dispar, como señaló uno de sus críticos: “hemos viajado desde el ensalzamiento ilimitado de las 5 estrellas a las abisales profundidades de la crítica nefasta” (Miguel Gabaldón, *Notodo.com*, 13/07/2017). Juan Ignacio García Garzón, en *ABC*, describió el monólogo como “Estupenda y elegantemente escrito” y lo valoró como un “gran texto”, al tiempo que calificaba el montaje de Caballero de “cuidadoso, expresivo, brillante, concretado en detalles de orfebre”, para destacar seguidamente espacio escénico, música e iluminación y subrayar la “interpretación superlativa de Cayo” (07/07/2017). En *Diariocrítico.com* José-Miguel Vila ponderaba el espectáculo como “ineludible, esencial, trascendental y necesario en estos tiempos de la posverdad” (15/07/2017), y Rafael Fuentes, en un exhaustivo comentario publicado en *El Imparcial*, destacaba la fusión de drama y ensayo que suponía el monólogo de Gomá, “una fórmula valiosa”, “un experimento sorprendente que descubre nuevos caminos ambiciosos e inesperados tanto para la escritura teatral como para la rehabilitación de una parte de nuestro teatro aún por rescatar” (23/07/2017). También Javier López-Galiacho, en *El Debate de Hoy.es*, subrayó las virtudes del texto del filósofo, que definió como “un ejercicio arrebatador de sinceridad ante la verdad de la muerte y la condición mortal del hombre”; y en términos similares habló del espectáculo como “uno de los ejercicios dramáticos más sinceros que uno ha visto encima de un escenario” (04/07/2017)¹⁰.

¹⁰ Sin embargo, su colega de medio Santiago Taus deambuló en su comentario entre la censura a Gomá como intruso en el campo de la escritura teatral, la gratitud

En *El País*, Javier Vallejo se mostró benévolo: “Esta incursión escénica inicial de Javier Gomá no ha encontrado la misma cumplida forma que acompaña sus avisados ensayos, pero, ¿acaso alguien esperaba logro semejante a las primeras de cambio?” (06/07/2017).

El bando de los insatisfechos con esta primera incursión teatral de Javier Gomá también fue nutrido. Mario Martín Lucas, en *El Español*, sentenció que el monólogo “carece de emoción, tanto en su fondo como en sus formas” y lo tildó de “pretencioso, artificial y nada original”, al tiempo que describía el resultado de la puesta en escena como “un bonito caramelo, muy cuidado en las formas y los envoltorios, pero con un contenido demasiado liviano, que para conseguir sus momentos de mayor fuerza dramática recurre a la sorpresa que se brinda desde su escenografía, responsabilidad del hábil Paco Azorín, que, literalmente, aboca al protagonista ante un abismo vertical en unos momentos de gran belleza estética” (11/07/2017). También Ángel Esteban Monje, en el blog *Kritilo*, insistió en el “colapso” propiciado por la escenografía de Azorín como lo único reseñable en un espectáculo “largo, algo tedioso” basado en un texto “Filosóficamente [...] pacato, viniendo de quien viene” (02/07/2017). Y el ya citado Miguel Gabaldón, en la pá-

por lo enriquecedor del contenido del texto y la admiración hacia Fernando Cayo: “Acostumbrado a la densidad instructiva de la filosofía, [el autor] no acierta a adaptarse a la liviandad seductora que deleita en el teatro. Gomá se desenvuelve en la dramaturgia como lo haría Shakespeare en un congreso de filosofía: la cosa le suena, pero definitivamente no está en su elemento. Sin embargo, hay que reconocer que, al salir del teatro, tras haber presenciado una disertación sobre la muerte, el duelo y las relaciones paterno-filiales [*sic*], la semilla de la inquietud queda asentada y bien asentada en nuestro espíritu y de ella surge un dulce regusto en forma de reflexión íntima que, garantizo al lector, merece la pena. Comienza la obra con Fernando Cayo en el papel del propio Javier Gomá, pidiendo en préstamo nuestra atención y, cuando nos la devuelve, una hora y media después, lo hace con intereses. El balance es positivo”. Más adelante, Taus aprovecharía un nuevo piropro al actor para volver a denostar autor y texto: “Fernando Cayo [...] ha sabido calarse adecuadamente un personaje que, por otra parte, es casi tan plano como un profesor de Filosofía sobre la tarima de un aula. El texto no acierta a encontrar los recursos dramáticos que disfracen esa tarima de escenario. Se puede decir que aburre para ser teatro, pero es tremendamente entretenido para ser filosofía” (*El Debate de Hoy.es*, 19/07/2017).

gina web *Notodo.com*, titulaba su crítica anunciando lo afilado de su juicio: “*Inconsolable*. Autobombo y verdades de Perogrullo en este monólogo anti-teatral”. A continuación, el opinante, que no dudaba de la valía de Gomá como filósofo y ensayista, consideraba que “desde luego el teatro no es su campo” y aseguraba no entender cómo su obra “ha llegado a las tablas de un Centro Dramático Nacional”¹¹. El texto le parecía “por completo anti-teatral (es un ensayo, no un monólogo, y por lo tanto pertenece al papel y no a la escena). Y, a pesar de tratar un tema íntimo y extremadamente delicado, resulta frío, tedioso, absolutamente antipático”; y añadía que lo que en él se presentaba eran “reflexiones apenas novedosas (en general y salvo ciertos detalles), carentes de emoción y/o interés ante una experiencia inevitable (y sí, inconsolable) que todo el mundo ha sufrido o sufrirá”. La interpretación del “gran Fernando Cayo” resultaba lo único rescatable del trabajo, según Gabaldón, pues “hace lo que puede para defender un texto indefendible en un alarde de virtuosismo impresionante”, aunque —a su juicio— también saldría damnificado: “no llega a conectar con el espectador (porque resulta imposible desde la base)”. Algo semejante se afirmaba sobre la dirección y otros implicados en el montaje: “intentan crear instantes de belleza plástica, con ricos ambientes sonoros, contrastada iluminación o efectos escenográficos (incluida una plataforma con sorpresa final), pero tampoco se percibe una idea de dirección lo suficientemente brillante para salvar un texto de estas características” (13/07/2017).

6. CONCLUSIONES

Inconsolable fue la primera (y hasta el momento es la única) incursión del filósofo y ensayista Javier Gomá en el teatro, género

¹¹ Otros críticos coincidieron en este parecer: Ángel Esteban Monje consideraba la elección “un exceso difícilmente justificable” (*Kritilo*, 02/07/2017); Mario Martín Lucas pensaba que Ernesto Caballero, si bien había dirigido el montaje “con su habitual solvencia, [...] como director del Centro Dramático Nacional habría que cuestionarle sobre la elección de la programación del texto y el costo de oportunidad de no abordar otros proyectos, consumiendo recursos en éste” (*El Español*, 11/07/2017).

que había comenzado a seducirle como espacio para difundir las ideas que en varias de sus obras anteriores había articulado con forma de ensayo en el marco de lo que denominó (inspirándose en Kant) “filosofía mundana”, aquella que se centra en los problemas universales, compartidos por “el común de los mortales”.

Sin embargo, el propio Gomá admitiría que su monólogo quedaba fuera de la “filosofía en escena” que pretendía fundar y se incluía sin reservas en el ámbito de la literatura teatral, trazando en él, a partir de su propia experiencia de vida, el recorrido del duelo tras sufrir la pérdida de un ser querido, el padre en este caso.

Ese camino que Gomá fija en el papel para su transmisión posterior a la escena va de la conmoción radical que produce aceptar tal desaparición definitiva a asumir que la propia se producirá, cuando así sea, como parte de un proceso natural, y por lo tanto es conveniente desdramatizar aquella realidad futura centrándose en vivir el presente con el propósito, eso sí, de ofrecer nuestra mejor versión para legar la imagen más gozosa posible, una imagen ejemplar.

El recibimiento de Gomá como dramaturgo no fue tan satisfactorio como su trayectoria intelectual hubiese hecho presagiar. Ciertamente, su texto parece más un relato, una conferencia sobre experiencias vitales, que una pieza para el teatro. Como el propio intérprete de la obra aseguró en reiteradas ocasiones (*La hora cultural*, RTVE, 20/06/17; *Las mañanas*, RNE, 05/07/2017; *El ojo crítico*, RNE, 10/07/2017), se buscó dar ligereza a un tema profundo, subrayar las notas de humor que la obra incorporaba, pero, a pesar de la magnífica labor de Fernando Cayo y de la destacable factura del espectáculo, la base (esto es, su escritura) necesitaba de otro contexto de expresión. No cabe duda, sin embargo, de que los presupuestos de la “filosofía en escena” proyectada por Javier Gomá resultan muy interesantes, por lo que creemos que merece la pena permanecer atentos a nuevas entregas de esa propuesta¹².

¹² Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d145e09a3eeb0496b8b4567> [10/09/2019].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABALLERO, Ernesto y PARDOS, Raquel (2017). “Inconsolable: oda al duelo por la muerte del padre”. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena* 167, 146-149.

GIRALT TORRENTE, Marcos (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.

GOMÁ LANZÓN, Javier (2011). *Ingenuidad aprendida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

_____ (2016). *Filosofía mundana. Microensayos completos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____ (2017). *La imagen de tu vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

LEÓN BARGA, L. (2010). “Entrevista con Marcos Giralt Torrente sobre *Tiempo de vida*”. *Libros, nocturnidad y alevosía*, <https://librosnocturnidadyalevosia.com/marcos-giralt-torrente-tiempo-de-vida/> [23/04/2019].

MANRIQUE, Jorge (2012 [1976]). *Poesía*, edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid: Cátedra.

SALINAS, Pedro (2003 [1947]). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Península.

Walter Benjamin en *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras: recuperar en la palabra lo perdido

Walter Benjamin in *Todos los caminos*, by Juan Pablo Heras: Recovering the lost things through the word

María Teresa OSUNA OSUNA
Universidad Antonio de Nebrija
tosuna@nebrija.es

Resumen: En la tragedia epistolar *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras, un padre y una hija, dos almas vencidas con nula relación, toman la decisión de morir. A través de la palabra habrán de convencerse mutuamente de que uno de ellos ha de sobrevivir y permitir que el otro muera para cambiar el presente y construir el futuro. La palabra marca la acción para recuperar lo perdido, en la línea del pensamiento del escritor alemán Walter Benjamin, el “filósofo de la memoria”. Heras, a través del pensamiento de Benjamin, profundiza en la búsqueda de lo eterno en el tiempo para no caer en el olvido.

Palabras clave: Walter Benjamin. Filosofía. Juan Pablo Heras. *Todos los caminos*. Teatro.

Abstract: In the epistolary play *Todos los caminos*, by Juan Pablo Heras, a father and his daughter, two beaten souls with no relationship, decide to die. Through the word they will try to convince each other that one has to survive and let the other die in order to change the present and build the future. Their words map out their course of action for recovering the lost things, those words following the thought of the German writer Walter Benjamin, the

“philosopher of memory”. Heras, through the thought of Benjamin, get into the search for eternity in order people not to be forgotten.

Key Words: Walter Benjamin. Philosophy. Juan Pablo Heras. *Todos los caminos*. Theater.

1. UNA INTRODUCCIÓN A WALTER BENJAMIN Y JUAN PABLO HERAS: TIEMPO Y LENGUAJE

La relevancia póstuma adquirida por el filósofo alemán Walter Benjamin en el siglo XX se extiende por las dos primeras décadas ya transcurridas del siglo XXI con el estudio de su figura y pensamiento por autores como Carlos Marzán, Juan Mayorga, Carlos Muñoz Gutiérrez, Beatriz Sarlo, y Alejandra Uslenghi, entre otros.

Uno de los máximos exponentes de la influencia de la filosofía de Benjamin en el teatro español lo representa Juan Antonio Mayorga Ruano, filósofo, matemático, autor y director teatral. Benjamin activa, impulsa e interpela el teatro de Mayorga. Deviene en el escritor y filósofo que más actúa en las formas, contenidos y estrategias del teatro de Mayorga (UNED, 2012).

La lectura de la obra *Todos los caminos*, del dramaturgo español Juan Pablo Heras (2009), evoca también líneas filosóficas del pensamiento de Benjamin, con claros paralelismos y similitudes entre filósofo y autor teatral.

Estas páginas pretenden ser una nueva contribución al estudio de la figura de Benjamin y establecer una nueva conexión del filósofo alemán con el teatro español contemporáneo mediante el análisis -en sus obras: *El libro de los pasajes*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *El carácter destructivo*, *Experiencia y pobreza*, y *Tesis sobre el concepto de historia*- de las principales aportaciones de su pensamiento en torno al tiempo y al lenguaje como fundamento en la obra de Heras.

¿En qué consistirían dichas aportaciones? En Walter Benjamin ha de destacarse “la idea de memoria -de memoria histórica- y la tarea de nombrar las cosas por sus verdaderos nombres, es decir,

la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje” (Marzán, 2015: 8). La memoria histórica, el lenguaje, y una concepción de la filosofía en torno a la temporalidad ocuparían un lugar preeminente en Heras y su obra *Todos los caminos*.

Lo que representa el filósofo alemán para la filosofía de nuestro tiempo lo establecería su espíritu de búsqueda de lo eterno a lo largo del tiempo (Muñoz Gutiérrez, 2011: 10), la misma búsqueda que introduce Heras en su drama.

En Benjamin y Heras, pasado y presente singularizan cualquier momento. Figuran como instrumentos vehiculares con los que el hombre busca alcanzar la verdad. Buscamos un juicio y unas valoraciones sobre nuestro pasado, que no se pueden negar racionalmente, para aseverar una certeza y una realidad. Y, de esta manera, superponemos dos temporalidades: “La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el ‘ahora de su cognoscibilidad’ y momentos o coyunturas específicas del pasado” (Sarlo, 2001: 27). En nuestra búsqueda de la verdad convertimos a la memoria en algo infinito y eterno, la prolongamos en exceso. Las imágenes del pasado quedan permanentemente en nuestro recuerdo. A este respecto, son representativas las palabras de Benjamin en torno a la interrelación presente-pasado:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras, imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen <, >, en discontinuidad. – Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje (Benjamin, 2005: 464).

Ese “camino infinito que se abre con una pregunta sobre el pasado y la búsqueda de un contenido de verdad estético, filosófico, biográfico a lo largo de ese recorrido” (Sarlo, 2001: 33), lo desvela Heras en *Todos los caminos* para una revalorización del pasado en

contraste con el presente. En esa trayectoria de “superposición de dos temporalidades” los elementos que resultan más constructivos son los detalles, porque nos conducen al verdadero descubrimiento.

Tanto para nuestro filósofo como para nuestro dramaturgo, la incógnita del momento presente tiene que ver precisamente con la búsqueda de nuevas perspectivas “sorprendentes”. Antes de que se rompa nuestro vínculo con el tiempo debemos respondernos: ¿quiénes somos?, ¿qué buscamos?, ¿cómo hemos llegado hasta aquí? Desde este enfoque, habremos de trazar un sistema de recorridos y movernos por el camino del lenguaje para avanzar y conquistar nuestro espacio temporal. Este espacio, desfigurado, ha de ser recompuesto por los jóvenes, a quienes Benjamin y Heras otorgan el papel de “[transformar] el mundo aquí y ahora [...], transformar el presente en algo mejor, sin esperar un mañana que quizá nunca llegue” (Marzán, 2015: 30). La predisposición de estos a una vida de actividad y compromiso, frente a la pasividad de las generaciones anteriores, convertirá un presente caduco y vacío en un mañana de compromiso y lucha por un futuro de nuevos valores y trayectorias. El mundo situado alrededor ha de sufrir una alteración de la que los jóvenes serán responsables. Nuestro primer desafío ha de ser un riguroso ejercicio de renovación de nuestro pensamiento, porque son esas ideas nuevas las que conducirían a una posible restauración del mundo. Son los nuevos cuadros de comportamiento e ideales trazados por la juventud los que nos guían a una nueva cultura.

Benjamin y Heras ratifican el pensamiento de que no podemos deslindar nuestro presente de la historia. La aseveración de que “aprender [...] consistía en no hacer del pasado algo momificado, sino vivo y útil para el presente” (Marzán, 2015: 24) justificaría la naturaleza de temporalidad que representaría para ambos escritores el presente, porque “lo eterno del pasado se pierde en el presente, y el porvenir, al romperse la cadena de transmisión que habría de volverlo eterno, seguirá siendo vano y baldío” (Muñoz Gutiérrez, 2011: 10). El presente resulta así destructivo, “rompe de un modo irrecuperable con la tradición y con la autoridad que ella produ-

ce” (Muñoz Gutiérrez, 2011: 14). Por eso, mientras recorremos el camino del presente, hay que intentar seguir una trayectoria del todo concreta y coherente, alejada de toda irracionalidad. La meta a alcanzar es un futuro de racionalidad y progreso sin perder la esperanza, aquello que deseamos y que se nos presenta como posible. A tal fin, nuestro esfuerzo habrá de centrarse en la salvación de un pasado ahogado y oprimido por el presente, pero teniendo en cuenta que “la superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son solo dos caras de una y la misma cosa” (Benjamin, 2005: 463). El presente es destrucción, y “el mundo de lo valioso, lo eterno, lo que deberíamos conservar, emergerá de entre las ruinas”(Muñoz Gutiérrez, 2011: 16).

Benjamin y Heras comparten la reflexión de que el pasado representa experiencia, algo devaluado en el presente porque nos destruye y nos encierra. Y la experiencia es conocimiento. El pasado se transforma en una barrera que solamente sobrepasamos cuando en el presente renovamos el sentido de nuestra historia. Filósofo y dramaturgo relacionan la experiencia como parte onírica de nuestro pasado con el presente. Así, es necesario que se produzca una fusión entre presente y pasado, y que se recupere todo el valor determinante que aporta la experiencia:

Recuperar la riqueza antigua de experiencias en la fusión entre presente y pasado, vigilia y sueño, lo viejo y lo nuevo, lo concreto y lo atemporal. Esta nueva experiencia será una «experiencia superior» que nos aportará auténtica sabiduría y contribuirá a deshacer los equívocos y contradicciones presentes en la actualidad como consecuencia del desarrollo y asunción de una interpretación errónea y contradictoria sobre la objetividad del conocimiento propia del pensamiento moderno (Muñoz Gutiérrez, 2011: 160).

Al pasado se le mira con añoranza por ser el tiempo de las ilusiones y esperanzas perdidas. Muestran “fascinación por ese presente en desintegración que reproduce el ambiente escénico de acontecimientos pasados y que anticipa, siquiera moralmente, un futuro lleno de ruinas” (Muñoz Gutiérrez, 2011: 35). Ahora sabe-

mos qué nos corresponde trabajar: buscar un presente nuevo y vivo. Nuestro pasado es conocimiento, experiencia y sabiduría; nuestro presente, un tiempo en realidad inexistente, de angustia y sufrimiento. La inquietud que nos domina en el presente puede resolverse y aplacarse examinando nuestro pasado; “de la difícil imagen del pasado solo puede hacerse cargo una mirada creadora, constructiva” (Mayorga, 1997: 79).

En nuestra memoria interviene la naturaleza individual de nuestra experiencia, que se mueve hacia la verdad, porque “quien alguna vez comenzó a abrir el abanico de la memoria no alcanza jamás el fin de sus segmentos; ninguna imagen lo satisface, porque ha descubierto que puede desplegarse y que la verdad reside entre sus pliegues” (Sarlo, 2001: 33). Nuestra mirada al pasado ha de servir para construir un nuevo presente. Debe ser una imagen viva y útil que contemplemos concentrándonos también en el futuro. Nuestra reconciliación con el presente debe conducirnos a “mantener la «fidelidad a la felicidad denegada», restituir la vida desfigurada, restablecer y renombrar las cosas para que se manifiesten tal como eran” (Marzán, 2015: 11).

La experiencia es conocimiento de la vida para los protagonistas de *Todos los caminos*, un conocimiento adquirido por las circunstancias o situaciones vividas en el pasado. Sería “urgente rescatar un lenguaje de la experiencia” (Mayorga, 1997: 40), pues Benjamin y Heras se percatan de que este lenguaje es instrumento que permite divisar una nueva experiencia y un nuevo conocimiento:

La experiencia es conocimiento, un conocimiento que siempre viene dado en el lenguaje, dotado de una dimensión temporal y capaz de posibilitar una «sincronía entre todo presente y determinados momentos de la Historia, haciéndola de este modo atemporal y eterna».

Por ello, Benjamin vinculará la experiencia con la narración, con la transmisión de conocimientos y vivencias de padres a hijos, de generación en generación, constituyendo una forma de saber colectivo contenido en la palabra, palabra creadora, comunicadora, fabuladora, que nos permite recrear mundos, inventar cuentos, contar historias (Muñoz Gutiérrez, 2011: 165).

En ese mundo complejo que rodea a los dos personajes de la obra de Heras todo es lenguaje, “un lenguaje que, despojado de categorías, sea traducción inmediata del lenguaje de las cosas” (Mayorga, 1997: 17). En la obra el lenguaje todo lo juzga y condena. Quienquiera que se enfrente a su pasado y a su presente lo hará desde el descubrimiento a través del lenguaje, indispensable porque nos permite sacar provecho de una nueva lectura de nuestra vida pasada y presente. Es tal el poder de la narración que “es capaz de hacer, de la experiencia particular e individual, experiencia universal, del tiempo pasado o remoto, tiempo actual y presente, de lo subjetivo o individual, verdad compartible” (Muñoz Gutiérrez, 2011: 188).

En *Todos los caminos* el lenguaje adquiere un carácter constructivo que viene marcado porque “constituye [...] una comunidad universal de la que no queda fuera el hombre, que da a las cosas el nombre que estas le proponen [...] El lenguaje de las cosas entra a formar parte del lenguaje del nombre, que es el lenguaje del conocimiento” (Mayorga, 1997: 18). Las palabras están hechas para el hombre. Los que esperan nuestras palabras son hombres. Por estar aquellas al servicio de estos, nos atraen e inquietan.

2. WALTER BENJAMIN Y JUAN PABLO HERAS: EL COMBATE DEL LENGUAJE EN *TODOS LOS CAMINOS*

Consagrado vocacionalmente al teatro desde la adolescencia, la concesión de varios premios a obras de Juan Pablo Heras, como: *El hombre probable* (2002), Premio Arte Joven; *Palabras* (2004), Premio Teatro Exprés; *El bigote de Marilyn* (2004), Premio de la UPM; *Objetos perdidos* (2012), Premio AnimaT.Sur de Teatro Breve, y *De Fábula* (2014), Premio Buero en categoría escolar, cristaliza en un reconocimiento a nivel internacional. En 2008 obtiene el Premio Valle-Inclán por su obra *Todos los caminos*, publicada en España en el año 2009 por la Editorial Complutense y en países como Italia y Estados Unidos. El mismo dramaturgo comparte el siguiente pensamiento en torno a *Todos los caminos*: “Algunos

consideran mi obra [la] más trascendente, aunque solo sea porque su tema es exactamente la trascendencia” (Bueno, 2012: 49).

En *Todos los caminos* empezamos por el juego en el que interviene la palabra. ¿Qué palabra?: la que en origen no existe porque solo resuena el vacío sobre el que descansa la incomunicación de dos personas, ÉL y ELLA, padre e hija. Son dos perfectos desconocidos que comparten el mismo lugar de trabajo en el Foro y el Coliseo romano; él como actor, ella como guía turística. La permanente conducta indolente y distante de ELLA hacia ÉL da muestras de la profunda hostilidad de aquella hacia una figura paterna que, a sus ojos, es únicamente transmisora de sentimientos de desidia e irresponsabilidad consecuencia de una vida transcurrida en absoluta y exclusiva soledad junto a su madre. Ninguno de los dos desea traicionarse a sí mismo y, en medio de sus conflictos internos, solamente comparten un único deseo: la muerte. Se entierran en un carácter destructivo benjaminiano que “tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto al curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique)” (Benjamin, 1994: 161). Comienzan siendo dos voces disonantes que discrepan en todo momento en el artificio de su juego de palabras.

Las primeras palabras de ambos concentradas en “yo también quiero morir”, son una toma de conciencia de su visión de un paisaje extenuado. Ambos personajes toman partido no por la vida sino por la muerte; siguen a Benjamin en el rechazo a esa “idea de progreso según la cual los tiempos avanzan de modo inexorable hacia lo mejor” (Marzán, 2015: 29). Para ELLA, de clara conciencia crítica, la muerte significa huir de una constante falsedad social y alcanzar su propia liberación. ELLA es otra víctima más de la “modernidad en crisis” (UNED, 2012) que tanto examina Benjamin. Para ÉL, morir también es liberarse. Pero ÉL, antes de morir, comienza a sentar las bases para hacer viable su búsqueda benjaminiana de lo eterno: “el que quede en pie dedicará el resto de su vida a contar al mundo quién fue el otro” (Heras, 2009: 27). ÉL inicia

un proceso de monólogo interno y retorno a sí mismo a fin de recuperar el honor perdido ante su hija tras el “naufragio” de ambos, consecuencia de su desertión como padre en el pasado. Lucha por no morir en la oscuridad del olvido (Heras, 2009: 30).

Su gran decepción consigo mismo se torna irrecuperable, pero al mismo tiempo provoca en él una “sed de redención” por una reconciliación con su hija. Se sirve de la memoria para retroceder al pasado, porque “el pasado fallido es fuente de esperanza para la actualidad [...] la memoria de lo fallido como factor de liberación en el presente” (Mayorga, 1997: 66).

Esa memoria se aproxima a la memoria histórica de Benjamin desde el momento en que Heras conecta a sus dos protagonistas con la historia a través del personaje de Julio Cesar y de las ruinas del Coliseo y el Foro romanos. Se trata de realzar el tema de la autenticidad y trascendencia del legado de los que nos han precedido:

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad [...]. Lo auténtico conserva su autoridad plena [...]. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica (Benjamin, 1994: 21-22).

Heras no podía haber escogido un marco mejor que la ciudad de Roma. Como el mismo autor reconoce, “es estremecedor, pero vivir en Roma nos hace más conscientes de nuestra condición de mortales, y a la vez nos desvía la mirada hacia lo que nuestros ancestros nos han legado. Este tema acaba siendo para mí el único que cuenta [...] [huir] del olvido y de la nada, que es el cemento de la muerte” (Bueno, 2012: 49). El personaje de ÉL vuelve su mirada retrospectivamente al pasado, y sigue a Benjamin en su pretensión de que en cada instante el pasado le ofrezca una fuerza de salvación (Mayorga, 1997: 76).

Si para Benjamin es importante iluminar “lo inusual y lo particular con la certeza de que allí está una clave” (Marzán, 2015: 37), Heras también “atrapa” lo nimio y lo convierte en trascendental.

¿Por qué nuestro dramaturgo escoge la epístola como medio de comunicación padre-hija? Porque representaría el único medio de diálogo directo entre ÉL y ELLA. La palabra es el camino escogido para recuperar lo perdido. ÉL vive *acosado* por su pasado y por haber *perdido* a su hija, y siguiendo la filosofía de Benjamin de que “todo pensamiento está envuelto en el lenguaje” (Marzán, 2015: 11), en “un constante esfuerzo por «dejar hablar a las cosas» más allá de sus nombres” (Marzán, 2015: 11), escoge la palabra escrita para recuperar lo perdido. Es una palabra que nos embarca hacia el pasado y hacia el siguiente pensamiento de Benjamin:

Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale solo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así in infinitum, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (Benjamin, 2005: 461-462).

La memoria no debe “entenderse como simple nostalgia, sino como una llamada de atención para que no se repitieran el sufrimiento y el horror innecesarios” (Marzán, 2015: 10). Los movimientos alternativos presente-pasado son un mecanismo para ir añadiendo claves de conocimiento a ese mundo interior en conflicto que padecen los personajes en su recorrido. Se trata de “traer el pasado al presente para construir un futuro distinto y, al mismo tiempo, para que los individuos se mantuviesen atentos ante los peligros que pudieran acecharles [...] sacar a la luz no solo a los seres anónimos para darles nombre, sino también a las ideas de [...] reconciliación relegadas y abandonadas” (Marzán, 2015: 10-11).

Padre e hija viven en un naufragio interior consecuencia de esa “pobreza de la experiencia” de la que nos habla Benjamin:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No: añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han devorado todo, la cultura y el hombre, y están sobresaturados y cansados (Benjamin, 1994: 172).

ELLA sigue la línea de Benjamin de entender el presente “como posibilidad de transformación del mundo aquí y ahora, como momento en el que pudiera encenderse la chispa de una decisión radical [...] la espera pasiva de algo mejor” (Marzán, 2015: 29). Pero, observa cómo estos pensamientos se convierten en sueños irrealizables; son el fundamento sobre el que sostiene su decisión de renunciar definitivamente a la vida. Ella *respalda* a Benjamin y se convierte finalmente en un ser “sensible a lo más extraño, a lo excepcional, a lo fuertemente individual de la experiencia” (Sarló, 2001: 26).

¿Y ÉL? Ahora que se le presenta la ocasión de acercarse a su hija porque comparten el mismo sitio de trabajo, ÉL tiene nuevas palabras para ELLA que dan sentido y esperanza a la recuperación de una relación y un entendimiento paterno-filial. Invocamos a Benjamin en un momento en que “la verdad ha de ser descubierta en el lenguaje” (Mayorga, 1997: 39). Amparado en la razón, su actitud fallida como padre finalmente le derrota, pero no antes de que proceda a expresarle a su hija con la palabra su apoyo incondicional, envolviendo sus cartas de palabras claras, sencillas, tiernas y directas. ÉL, a quien le gusta hablar incluso cuando escribe y nunca sabe cuándo parar (Heras, 2009: 42), con la palabra se desnuda, consiguiendo atrapar y conmover a su hija. Pretende que caiga esa barrera de incomunicación existente entre ambos, y así devolverle a ella la palabra: “Si me lo pides, algún día [...] hablaremos el uno con el otro, y a lo mejor ese día me porto como un padre y hago

algo bueno por ti. Pídeme lo que quieras. Tendrás todo el apoyo que yo nunca tuve, pero solo si tú me lo pides” (Heras, 2009: 43). Su deber es descubrir a su hija aunque su intento pueda resultar evanescente. Con la palabra busca a su hija y con la palabra la encuentra. Mantiene su mirada fija en el valor del lenguaje:

La verdad no puede ser representada, sino que se representa a sí misma y coincide con la esencia espiritual del lenguaje. Se da no a través del lenguaje, sino solo en el lenguaje, es decir, en el nombre, “lenguaje del lenguaje” –en cuanto que ‘medium’ de este (Mayorga, 1997: 19).

Sin embargo, no consigue liberar su mala conciencia, que, en realidad, le inmoviliza y le obliga a seguir el comportamiento benjaminiano de estar “a la vez atrapado y en perpetua fuga, sujeto a una desorientación espacial que despoja su existencia de solidez y autenticidad. Esta ambigüedad puede llegar a ser fatal” (Uslenghi, 2010: 40). Su confesión “no te estoy escribiendo para que me perdones” alberga una sincera culpabilidad que le arrastra desde el pasado hasta el presente. Pero esta culpa no constituye ningún obstáculo para su evolución como individuo a partir del momento en que concede a su hija autodeterminación y libre albedrío. Plantea esa idea benjaminiana de que “el sueño desnuda el pasado: aquí, es el pasado familiar, el pasado individual [...] [No se trata de] someter en privado a la pareja sino superar al competidor como acción que inaugura la libertad de la pareja” (Uslenghi, 2010: 48). ÉL *clava* en ELLA su mirada al tiempo que explora ese pasado común de realidad enigmática en sus roles de padre e hija.

El fallecimiento de la madre se convierte en punto de inflexión para una gradual aproximación entre ambos con objeto de aceptar la más que posible perspectiva benjaminiana de recuperar lo perdido. ÉL necesita preparar y aproximar a su hija a esa verdad benjaminiana de que “los hombres construyen su imagen de la felicidad con el pasado fallido” (Mayorga, 1997: 196). Consciente de la desacreditación proyectada hacia su figura como padre, ÉL rompe

ese equilibrio sentimental y atemporal madre-hija a partir del momento en que desvela el enganche emocional entre ambos progenitores, que nunca habrían dejado de verse a pesar de su separación, y la complacencia mutua para una continuidad de la relación en el tiempo hasta el fallecimiento de la madre. En ambos progenitores se proyecta la idea benjaminiana de girarnos hacia nuestro pasado fallido porque en ese pasado regía también la felicidad:

La idea que tenemos de la felicidad está profundamente empapada de ese tiempo que es el de nuestra vida. Solo concebimos la felicidad en el aire que una vez respiramos, entre las personas que vivieron con nosotros. En otras palabras, al concebir la felicidad [...] se agita también la idea de la redención. Esta felicidad está fundada en el mismo desconsuelo y abandono que fueron los nuestros (Benjamin, 2005: 481).

El intercambio epistolar padre-hija se conjetura como el último intento por descubrir y comprender a unas figuras con ideales de vida en el pasado *desgastados* en el presente. Al igual que Benjamin, Heras también “nos narra lo atemporal contenido en los hechos concretos, en lo particular y contingente, busca lo verdadero que se esconde tras dichos acontecimientos, en su percepción de los mismos, o en las historias contadas, y por eso podemos hacerlos nuestros, por eso nos comunican más, por eso nos enseñan a mirar de otra manera” (Muñoz Gutiérrez, 2011: 189).

ELLA es quien encarna la memoria del tiempo pasado en el presente y para el futuro. ¿De qué manera?: Recupera el legado de la Roma de hace dos mil años y lo convierte en real y verdadero. Trabaja para que la grandeza y la verdad de Roma trasciendan al momento presente, una inquietud que esconde también ÉL bajo su disfraz de Julio Cesar porque su voz es en el presente la voz del descrédito. ÉL “ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (Benjamin, 1994: 183).

ÉL Y ELLA rompen con su propia realidad social porque desconfían de sí mismos. Amenazados continuamente por un lenguaje combativo recíproco que contiene palabras de desesperanza y derrota individual, descienden a una realidad donde su misma ausencia debe tornarse presencia. La verdad de ELLA se duplicaría en esa idea benjaminiana de memoria histórica: “escribir la historia de Roma” y dar voz a su padre a lo largo del tiempo. En la verdad de ÉL se esconde su proyecto benjaminiano de no morir en la oscuridad del olvido mientras intenta “salvar Roma”. Desde un espacio del presente analizamos el marco del pasado para cambiar el horizonte del futuro: “Construyendo el pasado al escoger una de sus posibles interpretaciones, proyectándolo sobre el futuro, los individuos y grupos sociales establecen el significado del presente. La historia es así acción sobre la actualidad” (Mayorga, 1997: 193).

El intercambio dialéctico continuo padre-hija reflejado en “¿más palabras todavía?” (Heras, 2009: 86) obliga a una comunicación inconclusa porque el lenguaje, como sostiene Benjamin, “es insuficiente para atender a lo que las cosas verdaderamente son. El lenguaje denomina según la forma de los intereses del sujeto, y eso impide atender a lo diferente y específico que hay en cada cosa” (Marzán, 2015: 11).

Pero, ¿qué sería lo que buscamos con la palabra? A las palabras deberíamos acercarnos con respeto, máxime si pensamos que “la palabra [...] debe reflejar hasta el final el mundo interno, el estado, los deseos” (Osipovna, 2003: 47). La palabra es instrumento para comprendernos, para hacer un descubrimiento de lo que otro ha mirado, para escuchar. Y, “¿qué significa escuchar? [...] significa devolver al interlocutor su relación, su interés. ¿Qué significa convencer, explicar? Significa traspasar al interlocutor sus visualizaciones, para que este mire con sus propios ojos aquello de lo que yo hablo” (Osipovna, 2003: 81).

En *Todos los caminos*, el binomio lenguaje-historia se extendería por toda la obra para otorgar significado a ese pensamiento de Benjamin de que lenguaje e historia “se vinculan, precisamente, en

la idea de recordar y renombrar lo perdido, dando voz a lo que ha sido abandonado en la escombrera de la historia; a lo olvidado por la historia oficial, triunfante” (Marzán, 2015: 11).

La naturaleza repetitiva en ÉL de su “déjame que te diga una cosa” perseguiría una modificación y reconsideración de la conducta de ELLA hasta conseguir ese respeto, admiración y reconocimiento cuyo máximo exponente encontramos en la afirmación “tu memoria será mi única tumba” (Heras, 2009: 88). No caer en el olvido, la búsqueda benjaminiana de lo eterno en el tiempo, es la búsqueda de él. Quizá, también, la búsqueda de todos¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1994). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, 17-57; “El carácter destructivo”, 159-161; “Experiencia y pobreza”, 167-173; “Tesis de filosofía de la historia”, 177-191. En *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Editorial Planeta Agostini.

____ (2005). *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: Ediciones Akal.

BUENO, L.; GABRIELE, J. y LEONARD, C. (2012). *Acto seguido: el personaje del teatro español contemporáneo a escena*. Winston Salem, NC: Editorial Teatro, LLC: *Estreno*.

HERAS GONZÁLEZ, J.P. (2009). *Todos los caminos*. Madrid: Editorial Complutense.

MARZÁN, C. (2015). *Walter Benjamin. Es necesario recuperar la historia de los vencidos para redimir su sufrimiento y transformar el presente*. Madrid: RBA Coleccionables.

MAYORGA RUANO, J. A. (1997). *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

____ (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.

¹ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11dcdea3eeb050188b4567> [10/09/2019].

MUÑOZ GUTIÉRREZ, C. (2011). *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin*. Madrid: Eutelequia Ensayo.

OSIPOVNA KNÉBEL, M. (2003). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos.

SARLO, B. (2001). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

UNED (2012). *Filosofía y teatro*. 1.ª parte, en <https://canal.uned.es/video/5a6f9c86b1111f0b4c8b498b> [21/03/2019].

USLENGHI, A. (2010). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

La figura de Sócrates en dos obras contemporáneas:
Sócrates, el encantador de almas, de Eduardo Rovner
y *El banquete*, de Chema Cardeña

The figure of Socrates in two contemporary works:
Socrates, the charmer of souls, by Eduardo Rovner
And *The banquet*, by Chema Cardeña

Nel DIAGO
Universitat de València
nel.diago@uv.es

Resumen: El presente trabajo plantea el estudio de dos textos dramáticos que abordan de muy diversa manera la figura del filósofo griego Sócrates, maestro de Platón. Ambos textos fueron escritos, representados y/o publicados entre los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI, siendo el primero de los citados de autor argentino, y español el segundo. Si bien da la casualidad de que en las representaciones de cada una las dos obras el actor principal, el intérprete de la figura del filósofo, siempre lo encarnó un actor argentino: Luis Campos, en un caso y Juan Mandli, en el otro.

Palabras clave: Sócrates. Eduardo Rovner. Chema Cardeña. Teatro español. Teatro latinoamericano.

Abstract: The present work proposes the study of two dramatic texts that deal in a very different way with the figure of the Greek philosopher Socrates, master of Plato. Both texts were written, represented and / or published between the last years of the twentieth century and the first of the twenty-first century, being the first of those cited by the Argentine author, and Spanish the

second. Although it happens that in the representations of each the two works the main actor, the interpreter of the figure of the philosopher, was always embodied by an Argentine actor: Luis Campos, in one case and Juan Mandli, in the other.

Key Words: Socrates. Eduardo Rovner. Chema Cardeña. Spanish theater. Latin American theater.

La verdad es que estas dos obras que relaciono aquí tienen poco en común, salvo el hecho de que el filósofo griego es el principal protagonista en ambas piezas y que en sus respectivos montajes, uno de 2000 (*El banquete*), de 2011 el otro, los actores que encarnaron la figura de Sócrates fueron argentinos: Luis Campos y Juan Mandli, aunque solo una de las empresas que realizaron estas producciones era rioplatense, siendo valenciana la otra. Si fijamos nuestra atención en la escritura, sin embargo, quizá la obra de Rovner sea anterior. Al menos anterior a diciembre de 1999, fecha en la que se publicó en Buenos Aires por Ediciones de la Flor junto a otras tres piezas (*La mosca blanca*, *Tinieblas de un escritor enamorado* y *El otro y su sombra*), bajo el título genérico de *Tetralogía de las sombras*, constituyendo el tomo 3 de las obras del autor. Además, tenemos constancia de que en 1998 el director marplatense Marcelo Marán hizo una puesta escena, con Jorge Taglioni como intérprete, que le permitió obtener la Estrella de Mar al mejor espectáculo unipersonal. Aunque, si hemos de creer al autor: “Lo de Mar del Plata fue una versión, porque Marcelo Marán decidió quitarle prácticamente la última media hora. Hicieron algo muy muy diferente a lo que es el texto”¹.

Sabemos, también, que en 2009, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Mar del Plata, pudo verse un montaje procedente de Mendoza y dirigido por Maximino Moyano, con

¹ Declaraciones de Rovner a Natacha Koss en una entrevista de 11 de septiembre de 2011, recogida en <http://www.alternivateatral.com/nota540-rovner-imagen-e-imaginacion> [20/06/2019].

Jorge Fornés como actor. Ahora bien, en 2011, un poco como por casualidad, Eduardo Rovner decide asumir su propia puesta en escena de la obra. Había recibido una propuesta del porteño Centro Cultural Konex para escenificar dos de sus obras, pero como no tenía tiempo material de hacerlo con obras nuevas, optó por retomar *La mosca blanca*, el primer texto que el escritor había dirigido, y acompañarlo con su propia versión de *Sócrates...*, con Luis Campos como actor. ¿Tenía sentido recuperar en 2011, es decir en plena etapa de Cristina Fernández al frente de la nación, ese texto concebido en la década de los 90, en los estertores del gobierno de Carlos Saúl Menem? Eso es lo que la investigadora Natacha Koss² le preguntó al dramaturgo para tratar de contemplar su vigencia y actualidad. A lo que el escritor, y director, respondió con largueza:

-Te voy a ser sincero. ¿De qué se trata Sócrates? Te cuento a grandes rasgos: Sócrates es condenado a muerte por corromper a la juventud, por creer en dioses que la ciudad no cree, etc. Pero la asamblea ateniese, en realidad, no mataba a nadie o a casi nadie. Las penas de muerte siempre se canjeaban. Se les ofrecía a los condenados otras posibilidades: que dejaran de hacer lo que hacían o los desterraban, o les hacían pagar una multa, o los condenaban a unos años de cárcel. Había varias opciones. El tema es que Sócrates dijo: “yo no puedo dejar de filosofar, ni voy a ser preso de estos magistrados, ni voy a dejar Atenas, que es mi ciudad de toda la vida, ni tengo plata para pagar una multa, así que voy a tomar la cicuta”. Yo creo que lo que pasa en la política, que pasó en el menemato pero que pasa hoy también, es el hecho de que cualquiera, por unos pesos, por un puesto o por lo que sea, cambia de bando como si nada. Hoy en día el tema de la ideología política no existe, o existe poco. Esto lo vemos en cada elección, en cada decisión de la Cámara de Diputados, donde un gobernador entra a la Casa Rosada y sale votando por lo opuesto de lo que iba a votar. Esto lo vemos continuamente.

Para proseguir seguidamente:

² Ver nota anterior.

Entonces me dije que Sócrates era una obra necesaria. Frente a estas situaciones, en un momento de la vida uno se la pasa criticando. Te reunís con tus amigos, decís “mirá vos qué cosas”, en los bares, siempre en voz baja. A mí lo que me interesa, también, es mostrar la posibilidad de algo diferente, la posibilidad histórica de algo diferente: que hace 2.400 años un tipo no aceptó cambiar. Porque hasta Galileo Galilei, uno de los personajes más dramáticos de la historia, finalmente cedió. Te imaginarás que no estoy condenando a Galileo, porque más vale que no soy quién para juzgar. Además yo tampoco sé qué hubiese hecho en el lugar de él.

En cualquier caso, y más allá de la oportunidad política de la puesta en escena en el Buenos Aires kirchnerista, lo cierto es que la obra tiene valores éticos y estéticos que la hacen atractiva para otros públicos bien diversos y alejados. Por ejemplo, para el público español. Porque fue precisamente este montaje el que vino a Madrid en 2013 y, posteriormente, a Valencia, a la Sala Ultramar, una sala alternativa que había iniciado su andadura en abril de 2012 con el estreno de la obra *El alma se serena*, de Paco Zarzoso, un autor valenciano bien conocido en Argentina, donde justamente concibió por encargo de Alberto Ligaluppi, responsable del CTBA (Complejo Teatral Buenos Aires), un nuevo texto, *Hilvanando cielos*, que se exhibió en la capital porteña en el marco de un festival de semimontados, Teatrísimo 2012, participando Luis Campos en uno de los roles principales del reparto, el del actor viejo. El mismo personaje, por cierto, que en la versión española definitiva de la Companyia Hongaresa, que dirige Zarzoso, encarnaría, ¡oh casualidad!, Juan Mandli, el otro Sócrates que mencionamos al principio, el de *El banquete* de Chema Cardeña. Esa conexión entre Campos y Zarzoso explica sin duda, el paso del montaje de Rovner por la Sala Ultramar, donde obtuvo una muy buena acogida.

El unipersonal del autor argentino no es exactamente un monólogo o soliloquio, toda vez que el personaje, Sócrates, en diferentes momentos de la acción, dialoga con su sombra, a la que un poco risueñamente denomina “Sómbrates”, o interpela directamen-

te a los espectadores que, narrativamente, simularían conformar la asamblea ciudadana ateniense que lo condenaría a muerte. Claro que la estructura es mucho más compleja, porque, en realidad, no estamos en Atenas, una populosa ciudad mediterránea de cien mil habitantes, en el año 399 antes de Cristo, poco después de que se terminara la construcción del Partenón que luce en lo alto pintado de fuertes colores. Y no es la víspera del día en que Sócrates ha de comparecer ante la asamblea, acusado de impiedad y de corromper a la juventud, razón por la cual se le propone la muerte como castigo. Nada de eso, quien nos habla no es Sócrates, sino un profesor de filosofía que gusta de emplear métodos teatrales (y nada más teatral, quizá, que el diálogo socrático) para facilitar la labor didáctica y hacer más sabrosa la transmisión de conocimientos (el *docere et delectare* de los latinos). Dicho profesor ejerce de narrador de los sucesos, va escribiendo en la pizarra palabras claves que luego desarrolla, nos habla directamente a los espectadores, que somos sus alumnos o, quizá los asistentes a una conferencia dramatizada, pues de vez en cuando el personaje toma una túnica, se la pone y se transforma en el filósofo Sócrates y razona y habla como tal, lo que implica un continuo ir y venir, entrar y salir de una situación a otra, de un tiempo a otro, de un personaje, el filósofo, a otro, el profesor. Y no siempre es fácil detectar los cambios, habida cuenta de que siempre estamos ante un mismo espacio escénico, sencillo y austero, así que en algunos momentos de la acción las transiciones vendrán marcadas por efectos lumínicos o sonoros (*se oyen pasos que se acercan, se oyen pasos que se alejan* nos indican continuamente las acotaciones). Pero, como es comprensible, será el actor, dúctil, permeable, eficaz, quien mejor nos ubique ante una trama, que no está en modo alguno subordinada a la situación política actual, sino que aborda con perspicacia y agudeza toda una serie de temas (el saber, el conocimiento, la filosofía, la justicia, la pena de muerte, la educación de los jóvenes, el cuestionamiento de la autoridad y sus excesos, el martirio voluntario...) invitándonos sutilmente a reflexionar sobre todo ello.

Y un último apunte sobre la obra: la gran duda que el filósofo nos expresa en su monólogo final, cuando ya ha tomado la cicuta y aguarda el inevitable desenlace. Una interrogante vital que, tal vez, el dramaturgo argentino, pensara sobre sí mismo:

Antes de irme, una última confesión.... (Mira a su sombra. Luz, que continuará encendida hasta el final.) Si de algo estoy arrepentido, es de no haber estado más cerca de los míos. Convencido de que la preocupación de los pensadores debiera ser el hombre, la lógica, la ética, la justicia, viví tratando de hacer crecer una concepción más espiritual y digna de la vida... Pero hay momentos en que siento que, en nombre de estas grandes cosas, descuidé las aparentemente pequeñas que me rodeaban, como la felicidad cotidiana de quienes siempre estuvieron cerca. ¿Habría sido el camino correcto?... ¿De qué sirve que estemos horas en el ágora discutiendo sobre qué es el amor, mientras mi hijo menor llora desconsoladamente porque se siente solo, con miedo y desamparado... y su padre no está con él? ¿O mi mujer hilando, deseando que yo aparezcra, la tome sorpresivamente por detrás y le dé un beso en el cuello?... Tengo un poco de miedo, señores, de que en nombre de las cosas trascendentes estemos haciendo un mundo insensible a las necesidades concretas del hombre... (consternado) y olvidándonos de nuestros seres queridos. ¿Llegaremos algún día a la absurda situación de conocer lo importante, mientras quienes nos rodean mueren alrededor?... Estas son mis dudas. Y son tan grandes que no sé si he vivido inútilmente. Es posible que ésta sea, también una de las razones por las que no me importa morir. Quizá merezca un castigo, por haber sido, en nombre de las grandes ideas... insensible (Rovner, 1989: 39-40)

Cercana en el tiempo, aunque lejana en fondo y forma, debemos situar la segunda obra “socrática” de nuestro análisis, o sea *El banquete*, de Chema Cardeña (2004), cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Romano de Sagunto, en agosto de 2000, en un montaje de la compañía Arden Producciones, dirigido por la directora valenciana Carme Portaceli, con los fundadores de la compañía, Juan Carlos Garés y el propio Chema Cardeña, como actores protagónicos, den los papeles de Aristófanes y Alcibíades respectivamente, con el ya

citado Juan Mandli como Sócrates y con Inma Sancho encarnando al único personaje femenino de la pieza, Diotima. La obra se editaría unos años más tarde, en 2004, en la Colección Teatro Siglo XXI, de la Universitat de València, en compañía de otros dos textos de Cardeña, *La reina asesina* y *El ombligo del mundo*, que también versan sobre mitos y personajes históricos del mundo griego, constituyendo así una nueva trilogía, la helénica, que vendría suceder a la anterior, la barroca, formada por *La estancia*, *La puta enamorada* y *El idiota en Versalles*, que tuve a bien editar y prologar en la misma colección que dirige Juan Vicente Martínez Luciano en la Universitat de València, pero que para entonces, año 2000, todavía se denominaba Teatro Siglo XX. Con su *Trilogía Helénica*, viene a decirnos su prologuista, Carmen Morenilla:

[...] se enmarca Cardeña en una línea de creación dramática que arranca desde la misma Antigüedad, desde la que ha sido constante la vuelta a las grandes figuras de su historia y de sus sagas míticas. Al atractivo de estas figuras, que adquirieron un alto grado de configuración dramática, se suma el ejercido por el tipo de problemas planteados por su teatro, problemas que hacen referencia a cuestiones fundamentales de la sociedad de los siglos V-IV a.n.e., y que por ello también pueden tener actualidad y han sido reiteradamente estudiados por filólogos e historiadores, y reiteradamente revisitados por los creadores de todas las artes, plásticas, musicales y escénicas (en Cardeña, 2004: 14).

Pero, centremos nuestra atención en *El banquete*, título que como es natural nos remite a Platón, aunque el propio autor destacará, en la nota previa del libro, que también tuvo en cuenta otros “banquetes”, como los de Jenofonte o Apolodoro. Y es que el suyo no es un “banquete” adaptado, sino un texto enteramente original para el que Cardeña, que aparte de polifacético hombre de teatro (dramaturgo, actor, director) es licenciado en Historia, se ha documentado profusamente respecto a cómo eran y en qué consistían exactamente estas celebraciones en los tiempos helénicos, con el fin de reproducirla con la mayor exactitud posible,

pero también con un lenguaje natural y próximo para el espectador de hoy.

No hallaremos, pues, en *El banquete* largas disertaciones filosóficas ni complicados soliloquios, al contrario, el lenguaje es dinámico, veraz, incisivo, vulgar a veces si es necesario, ingenioso y agudo cuando conviene, comedido o exaltado conforme el grado de embriaguez vaya soltando las lenguas o adormeciendo el magín de los interlocutores. Recordemos que, al fin y al cabo, la acción transcurre en el jardín de la casa de Sócrates, durante un *simposio* que el filósofo ha organizado para despedir a su discípulo Alcibíades, que marcha a la guerra. Recordemos, también, que en la antigua Grecia este tipo de celebraciones no eran otra cosa que reuniones sociales de gentes acomodadas que se juntaban para comer, beber (sobre todo, beber), platicar, contar historias, decir poemas, elegir al rey de la fiesta o jugar al cótabo³..., todo lo cual se nos muestra en menor o mayor grado durante la representación.

Ahora bien, en el *simposio* imaginado por Cardaña se da una circunstancia excepcional: no todos los participantes son varones, como es norma; se nos ha colado una mujer, Diotima, nombre que el autor ha tomado prestado de *El banquete* de Platón. Esta ha llegado acompañando a Alcibíades, del que es amante, y sin pretenderlo despierta el deseo de Aristófanes y el rechazo de Sócrates; su presencia, y sus sensatas palabras son ciertamente el desencadenante de muchos de los conflictos y enfrentamientos que tendrán lugar esa noche entre el resto de personajes. A lo largo de la representación el autor va dejando aflorar parlamentos y situaciones que le permitirán destacar toda una serie de temas y subtemas que habitualmente refleja en sus obras, como pueden ser el amor, la amistad, la homosexualidad, la tensión entre el artista y el Poder o el papel social de la mujer.

Esto último, que Cardaña ya apuntaba incisivamente en obras anteriores, como *La puta enamorada* o *El idiota en Versalles*, cobra

³ Sobre el cótabo y otros juegos practicados durante los banquetes véase R. Flaclière (1989), *Vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*.

aquí especial relevancia. Sabiendo que en una sociedad marcadamente patriarcal, como la ateniense de la época, las mujeres tienen pocas o nulas oportunidades de hacerse oír, de dar sus opiniones, el autor, consciente de que no por silenciadas las mujeres de entonces tenían menos inteligencia o sensibilidad artística, se permite el lujo de introducir este personaje femenino, Diotima, que supera con creces al aguerrido y presumido Alcibíades, o al histriónico y cínico Aristófanes, y que se iguala, si más no, al viejo sabio y cascarrabias que encarna Sócrates, con el que establece una relación de admiración y rechazo, pero también de complicidad. Diotima, en cierto modo, es intelectualmente superior a sus contertulios, pero no tiene la capacidad de manipular y variar el relato. Y esto es interesante señalarlo, porque así como en la obra de Rovner veíamos que la ilusión del relato se rompía con el paso de un personaje, Sócrates, a otro, el profesor, en *El banquete* el autor nos propone un juego que también rompe con la ilusión de realidad y acentúa el carácter teatral de la acción. Y es que con frecuencia alguno de los personajes masculinos interrumpe la trama y cuestiona la forma en que se está narrando, proponiendo otro desarrollo para la escena que acabamos de contemplar (o leer, si es el caso).

Tampoco mostrará Diotima, que luce la corona de reina de la noche que le han concedido los otros comensales, gran habilidad en el juego del cótabo, una modalidad que consiste en ingerir, sin tragar, una cantidad de vino, mantenerla en la boca y lanzarla después tratando de acertar en un cuenco situado a una cierta distancia, acto que paralelamente se acompaña del nombramiento de la persona que se ama o desea. Aristófanes y Alcibíades dirán el mismo nombre: Diotima, y disputarán, pelearán y se harán trampas por conseguir ganar. Diotima, por su parte, que había dicho el nombre de Sócrates, fallará en su lanzamiento, cosa que le parece lógica a Aristófanes: “¡Era de esperar! ¿Cómo se te ocurre eso? No tienes nada que hacer con Sócrates”, en clara alusión a las preferencias del filósofo por los efebos, y particularmente por Alcibíades. Sócrates, por su lado, acierta con el lanzamiento y, en cierta manera,

también con el nombre elegido que, para enojo de Alcibíades, que lo encuentra *Muy propio de ti, Solemne y rebuscado*, no es otro que Muerte. Una elección que tampoco le resulta muy convincente al comediógrafo:

ARISTÓFANES.- Este juego ha sido muy instructivo. Diotima se ha convencido de que nunca podrá tenerte como amigo. Alcibíades sabe que no triunfará en la batalla. Y yo que tendré los favores de Diotima, y tú, Sócrates... la verdad es que no he entendido tu juego. Apostar por la muerte no tiene mucho sentido, todos sabemos que hemos de morir; divinidad (Cardeña, 2004: 69).

Pero Sócrates le responde que no hablaba de la muerte en general, sino de la inmediata de todos los allí presentes, puesto que la última jarra de vino que han tomado estaba envenenada. El filósofo la tenía preparada y reservada para cuando le llegara el momento de apartarse voluntariamente del mundo de los vivos, pero todos han bebido de ella por error. Tal confesión desconcierta y deja consternados a sus huéspedes, que no saben si se trata de un nuevo juego o está hablando en serio. Dudas que aumentarán cuando el filósofo advierte que el veneno actúa más raudo en un cuerpo de constitución femenina y ven, al tiempo, cómo Diotima cae desmayada. Y en efecto, era un juego, improvisado por Sócrates y pillado al vuelo por la mujer, que se convierte en su cómplice. Tras este lance y el estallido de enojo por parte de Alcibíades, Diotima decide poner fin a su participación en la velada:

SÓCRATES.- ¡Deja que se vaya!

ALCIBÍADES.- Yo la he traído a esta casa y yo la acompañaré.

DIOTIMA.- No, Alcibíades. Voy a marcharme sola. Sin ti. Se acabó. No quiero seguir aquí. No jugaré a más juegos ni caeré en más trampas. No quiero estar entre vosotros más tiempo.

ALCIBÍADES.- ¿Ahora no quieres? ¡Y por qué te empeñaste en venir, maldita sea!

DIOTIMA.- Porque quería conocer a los grandes hombres de esta ciudad. Escuchar sus profundos discursos y tal vez aprender algo de ellos. Pero me equivoqué. No hay nada que pueda aprender de

vosotros. Adiós, caballeros. Continúad con vuestro banquete. Siento no haber estado a la altura.

SÓCRATES.- ¡Diotima! (Diotima se detiene y mira a Sócrates.) Sé feliz (Cardeña, 2004: 83).

Quedan así los otros comensales corridos y frustrados, divagando torpemente bajo los efectos del alcohol:

ARISTÓFANES.- ¿Qué te parece la poeta? (Hipo.) Le permitimos venir a nuestro banquete; sentarse a nuestra mesa; conversar con nosotros. Soportamos que recite sus espantosos poemas y luego nos insulta y nos humilla en nuestras propias narices. Es increíble. Espera a que se enteren los demás. Y la culpa la tienes tú, Alcibíades. ¿Por qué demonios se te ocurrió traer una mujer al banquete? (Hipo.)

ALCIBÍADES.- Cálmate amigo, estás muy borracho.

ARISTÓFANES.- (Con hipo.) No. No estoy borracho. Es este maldito hipo. Es algo crónico, no tiene nada que ver con el vino. Y no esquivas el tema. Tú y tu maldita mujer.

ALCIBÍADES.- ¿De qué mujer estás hablando? Nosotros nunca invitamos a una mujer a nuestros banquetes. Sólo cortesanas. ¿Es que has perdido el juicio? Vuelve en ti, ratita.

ARISTÓFANES.- (Ríe.) ¡Pues claro! Es cierto, debo haber bebido demasiado; ¡Qué cosa tan absurda! ¿A quién puede ocurrírsele algo así? ¡Una poeta! ¡Si al menos fuese puta...!

ALCIBÍADES.- (Riendo.) ¡Y muda! (Cardeña, 2004: 84).

La noche no da más de sí. Brindan una vez más y expresan su deseo de triunfo en la batalla que tendrá lugar al día siguiente. La luz baja en intensidad y deja en penumbra al anfitrión, que permanecía con la mirada ausente y su copa alzada. Y entonces, vuelve a entrar Diotima con un cuenco en las manos y asistimos al epílogo de la obra:

DIOTIMA.- Y perdió esa batalla, y otras batallas. Traicionó a su patria y murió como un traidor. Aristófanes, vivió unos años más. Dicen que un taque de hipo o su miembro desangrado, se lo llevaron de este mundo. Y Sócrates... Sócrates.

SÓCRATES.- ¿En verdad fue de esta manera?

DIOTIMA.- *¿Y que más da? Nadie tiene la verdad.*

SÓCRATES.- *Ha llegado el final, ¿no es cierto?*

DIOTIMA.- *La muerte nunca te asustó.*

SÓCRATES.- *No tengo miedo. Sólo buscaba la verdad. Aunque tal vez la muerte sea lo único real* (Cardeña, 2004: 84).

Finalmente el filósofo bebe con resignación la copa de veneno que le ofrece la mujer, y expira, no sin antes dejar en el aire su última pregunta: *¿Qué ha sido este viaje?* Telón⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDEÑA, Chema (2004). *El banquete. La reina asesina. El obligo del mundo*. Prólogo de Carmen Morenilla. Valencia: Universitat.

FLACLIÈRE, Robert (1989). *Vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de Hoy.

ROVNER, Eduardo (1999). *Tetralogía de las sombras: Sócrates, el encantador de almas. La mosca blanca. Tinieblas de un escritor enamorado. El otro y su sombra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

El último filósofo o Wittgenstein: lenguaje y presencia teatral en la poética de Marco Antonio de la Parra

The last philosopher or Wittgenstein: language and theatrical presence in the poetics of Marco Antonio de la Parra

M.^a Nieves MARTÍNEZ DE OLCOZ
Sonia SÁNCHEZ FARIÑA
Universidad Complutense de Madrid
marianim@ucm.es
soniamas@ucm.es

Resumen: El dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra representa en *El último filósofo o Wittgenstein* al héroe trágico de la función marginal del lenguaje. Su habla escénica explora la presencia teatral como acontecimiento en los límites del lenguaje. Aquello que el lenguaje está mostrando al no poder decir, acontece en escena como duelo del cuerpo. Wittgenstein es el héroe de lo insuperable en el lenguaje: la encarnación. Pierre Hadot, Weininger, Metzler y Viktor Frankl inspiran la palabra teatral en la poética del dramaturgo y psicoanalista por la búsqueda de sentido de lenguaje y mundo.

Palabras clave: Marco Antonio de la Parra. *El último filósofo o Wittgenstein*. Wittgenstein. Héroe trágico. Lenguaje. Presencia teatral.

Abstract: In *The Last Philosopher or Wittgenstein*, the Chilean playwright Marco Antonio de la Parra paints the marginal function of language as tragic hero, whose speech act reveals theatrical presence as an event taking place at the limits of language. That which language demonstrates in its not being able to say occurs onstage

⁴ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d131832a3eeb066308b4567> [10/09/2019].

as the grief of the body. Wittgenstein is the hero of what proves ultimately insurmountable in language: physical embodiment. Pierre Hadot, Winneger, Metzler and Viktor Frankl provoke theatrical language within the poetics of the playwright and psychoanalyst, in his search for meaning in both language and the world.

Key Words: Marco Antonio de la Parra. *The Last Philosopher or Wittgenstein*. Wittgenstein. Tragic hero. Language. Theatrical presence.

1. LA FANTASÍA DEL LENGUAJE O *EL PALACIO DEL LÓGICO*

Marco Antonio de la Parra pone en escena en *El último filósofo* a un Wittgenstein atrapado en la imposibilidad de decir el mundo. Desde el pensamiento clave del *Tractatus* cuando “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo (§5.6)” (Wittgenstein, 2009: 111), el filósofo desvela una concepción de la realidad como algo asimilable, estructurable, aprehensible y otorga al lenguaje la capacidad de cifrar la realidad contenida en la asepsia de la palabra lógica.

La pieza se abre desde la fantasía dramaturgica para una caja escénica que representa el pensamiento en tanto que encuentro consciente, deseo material del lenguaje, conciencia y *ethos* del habla, comprometida en la palabra que verifique la presencia intangible del ser en ausencia del cuerpo. El pensamiento es acto acrónico, capacitado para la eternidad y el espacio vacío del ser, desde la ilusión escénica de lo histórico que es anécdota del caos:

[...]Una sala de escuela rural.

El palacio despojado de un Lógico.

Todo iluminado solamente con bombillas desnudas.

[...]

W. está sentado en una cama muy sencilla, de hierro. Viste con un buen abrigo

pero desaliñado. No usa corbata. Un abrigo de paño. Zapatos militares muy

usados. Debajo el uniforme de un ejército que ya no existe.
Una ventana o más bien un ventanuco donde ocurrirán los múltiples cambios de
escenografía. La guerra, Viena a fines del siglo XIX, un jardín, un monasterio, una
fría comarca austríaca, Cambridge, un campo de concentración, una ciudad
contemporánea, etc.
Una enorme pizarra negra recién borrada.
Los dedos y la ropa de W. llenos de tiza.
La sala es incómoda. Los espectadores se disponen en los pupitres de una escuela
básica o deben traer sus sillas (De la Parra, 2019: 93).

La biografía de este último maestro de escuela de vida, que es Wittgenstein en la pieza desesperanzada del autor chileno, concibe el *Tractatus* desde el desarraigo ético del fraude cientificista del progreso y deriva, por necesidad de la forma de vida, al juego del lenguaje. Desde la reflexión de Pierre Hadot (2007: 19), en esta pieza teatral que ha de poner en escena al héroe de la tragedia liminar del lenguaje, cada práctica discursiva debe situarse en la forma de vida que la engendra.

Frente al pensamiento del filósofo vienés, Marco Antonio de la Parra construye un Wittgenstein asediado por el caos de la existencia plagada de contradicciones que irremisiblemente conducen al error del que es imposible sustraerse, *fatum* trágico inherente al ser humano del que solo cabe defenderse con la geometría perfecta de un lenguaje matemático. Así, a partir del encuentro entre Wittgenstein y el filósofo inglés Frank Ramsey, el dramaturgo articula el choque entre la lógica perfecta y aséptica del inglés y la debacle emocional de Wittgenstein:

W.: [...] Yo dije: quiero un sitio despojado de todo error humano. Todo es un error. O lo será.

F.: Y pensó este libro para terminar con toda la filosofía (De la Parra, 2019: 102).

El caos amenaza a Wittgenstein ya que el error humano no puede medirse en términos de verificación, no es reducible a los criterios matemáticos de verdad o mentira, sino que se alza como el componente intrínseco al hombre, impugnando de ese modo cualquier proposición enunciada por la diáfana palabra lógica. El error anida en una parte oscura y escondida del ser humano que no puede ser expresada, pero que pide ser enunciada y representada de un modo nuevo que no sea el agotado lenguaje, sino por algo que trascienda los propios límites lingüísticos. Es este el origen del drama de Wittgenstein, las fronteras de un mundo encerrado en un lenguaje que se agota en su claridad inequívoca y que, por tanto, deja fuera de sí ámbitos enraizados en lo humano. Para Marco Antonio de la Parra, la filosofía de Wittgenstein, con su ansia por encontrar la claridad como expresión inequívoca de los conceptos, se opone al origen de la creación y de lo teatral, como lo expresó en “Creación, sueño y drama”, donde afirma que solo es posible llegar a la expresión de la profundidad existencial mediante el teatro, al romper este los límites de todo lenguaje:

Wittgenstein dice «todo lo que puede ser pensado puede ser enunciado y todo lo que puede ser enunciado puede ser enunciado con claridad». No es el caso de los temas de esta conferencia. Su área, su blanco, su zona de bombardeo, es otra. Aquella donde se juntan el teatro y los sueños como acción creativa y como un solo aprendizaje. El teatro, es decir, los sueños, queda relegado a un área lindante con los mitos, las religiones y los juegos, en tanto que ESFERAS DE LO INEFABLE¹, donde este término, que significa IMPOSIBLE DE EXPRESAR CON PALABRAS, iguala esta deficiencia del lenguaje con la experiencia mística. Se trata, entonces, de ir más allá del lenguaje. Nada más y nada menos (De la Parra, 1995: 120).

Estas ideas acerca de la raíz de lo teatral como medio de enunciación de lo inefable aparecen en la obra en la tensión del protagonista enfrentado a la violencia de la guerra, el dolor, la muerte,

¹ Las mayúsculas son del autor.

el deseo y su vano intento de huida hacia un lenguaje geométrico, perfecto, expurgado de toda contradicción. En la pieza, el drama de Wittgenstein reside en haber descubierto el fracaso del lenguaje y su incapacidad para nombrar lo real, siempre esquivo y falible. Un universo que no se puede atrapar en ninguna formalización mental y, por lo tanto, al que no se le puede encontrar sentido, donde solo cabe el silencio para expresarlo. Así exclama el protagonista:

W.: [...] Se lo explicaré de otra manera: lo real termina cuando se pierde totalmente el sentido. Hay una frontera entre lo real y la lógica. Vivimos en ese pueblo fronterizo que es la vida. O la conciencia. [...] Lo más importante de ese libro no lo escribí. No pude escribirlo. Lo más importante de ese libro es lo que no dice (De la Parra, 2019: 103).

Es precisamente en este punto donde la pieza adquiere todo su significado, ya que si la tragedia reside en la imposibilidad de develar la totalidad del mundo en la palabra matemática, esto cobra sentido en la representación del conflicto a través del teatro. Porque la re-presentación supone tomar conciencia de la ausencia y la pérdida a través de la presencia teatral que se produce en el propio acontecer escénico al dar corporeidad al conflicto, algo que está en la base de todo el teatro como señala Jorge Dubatti:

La complejidad de presencia y ausencia en el espesor ontológico del acontecimiento está en la base, en el origen de todo acontecimiento teatral. [...] Ausencia y presencia deben ponerse en correlato con las nociones de representación, presentación y sentación, siempre vigentes en todo acontecimiento teatral, de Sófocles a Dario Fo (Dubatti, 2014: 163).

Por tanto, si para Wittgenstein la realidad es demasiado grande para ser atrapada, lo que le aboca a un silencio aplastante, es la propia obra en cuanto que representación la única vía de expiación posible, ya que solo el teatro es re-presentación del mundo y es capaz de convocar en escena todo lo irrepresentable. El lenguaje es, o intenta ser,

para *el último filósofo* la proposición trágica de una presencia que no puede expresarse. La situación biográfica-escénica revela la relación personal y social que la condiciona y el efecto racional e imaginativo por la que va a modificar la visión del mundo, que se ofrece como manual bélico. El desafío de la actuación es cómo registra la biografía que intercala discurso crítico, experiencia y visión del mundo. La primera parte de la obra confronta la exégesis del *Tractatus*, a través del desencuentro con escolares y soldados, el diálogo con discípulos y amantes o la caída del cielo de los seres queridos, literalmente:

Un piano de cola Steinway cae desde el cielo sobre la escena. La familia del Filósofo cae, flotando, los hombres se dan contra el piso. Las mujeres quedan colgando como marionetas. Muy elegantes. Es el Imperio austrohúngaro. Un candelabro emerge de la oscuridad del cielorraso y se estrella contra el suelo.

Entra KARL, el padre.

KARL: ¡Ludwig! ¿Dónde te has metido?

Encuentra el cadáver de uno de sus hijos, muerto de un pistoletazo en la sien.

Lo harán otros dos: suicidarse. Siempre de frac.

KARL: ¿Por qué lo hacen? En ese piano tocó Brahms. Venía a casa. ¡Hermine! ¿Puedes bajar de esos absurdos cables? ¿Has visto a tu madre? (De la Parra, 2019: 97).

Son encuentros fantasmales en la incomunicación donde del intento de comprensión de los “sin-sentidos” da fe del ideal del lenguaje como música, muestra de lo indecible. El ser existe al pensarse en los otros. El lenguaje lo salva porque lo signa de forma única y correspondiente, terapéutica música del lenguaje. La intención del material musical sobre la expresión es la comprensión de la mirada causal del juego unidimensional del lenguaje que ancla el significado (Alber, 2019: 201), hasta en la línea mutilada de Ravel para la mano izquierda de Paul, hermano superviviente del filósofo.

Russell, prologuista y presentador histórico de esta primera obra magna del filósofo, es aludido en escena en controversia que delata cómo Wittgenstein fugitivo de la filosofía, destina en lo indecible lo ético, cifrado en lo no escrito (Russell, 2009: 140). Es lo indecible el ámbito por excelencia de la dramaturgia y así lo defiende De la Parra a propósito de cuál es el alcance de la teatralidad:

En el área de la dramaturgia, de este arte imposible, se trata de entrar en el área donde el lenguaje fracasa. O sea el amor y la muerte. O sea los nombres de Dios. O sea el sentido mismo de la existencia. Se trata de representar lo irrepresentable. O sea, el acto creativo convertirlo en acto dramático. Hacer aparecer, hacer ver, lo que antes no era posible ver (De la Parra, 1995: 121).

El teatro es revelación que acontece para atisbar a tientas la inquietud y calmarla con la palabra que nombre el origen del desasosiego, lo oscuro innombrable. A lo largo de la investigación climática de la pieza, la seguridad vehemente de su expresión caracteriza al personaje, extrañado por el daño moral de su experiencia. Wittgenstein arrastra el *fatum* de no poder encarnar una vida de sabiduría pero se realiza en expresarla a través de un lenguaje que encaja el hecho extraño del mundo con una razón metafórica suficiente. El filósofo superviviente se reitera para superar lo que no puede resolver: la desaparición, el problema de la vida. Representa este esfuerzo vital crudo, ascético, de un pensamiento que no renuncia hasta el último momento a la escritura como ideal de la filosofía, en tanto que discurso ético dador de sí mismo. Si la filosofía no puede comprender el lenguaje, que es el ejercicio de vida para Wittgenstein, la escritura cesa, la representación expira.

En “La dramaturgia como sacrificio”², el autor chileno señala que es la metáfora la cifra fundamental del teatro y apunta al víncu-

² El texto de “La dramaturgia como sacrificio”, está recogido en *Cartas a un joven dramaturgo*, y está dedicado a sus alumnos del Taller del Centro de Nuevas Tendencias entre los que se hallaban jóvenes promesas de excepcional talento como Angélica Liddell, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, etc.

lo que existe entre dramaturgia, metáfora y el esquivo significado de esta última:

Su significado le es desconocido a quien la otorga y puede que su resultado sea mucho más tardío que lo esperado. Hay quienes creen que las metáforas son símbolos unívocos y no saben cuánto se equivocan. La metáfora es un mensaje dentro de una botella.

[...]Nuestra propia lectura de la metáfora (siempre una imagen) es un ensayo de acercamiento al núcleo de la inquietud, a veces graciosa, otras tremenda, que pide palabras para ser calmada. Su zona de acción está siempre en lo desconocido. Se maneja mejor en la penumbra que en la plena luz. Acepta dirigir la vista hacia lo más oscuro, esperando distinguir siluetas amenazantes o secretas del abismo. El teatro busca. El arte busca. [...] Casi todo el teatro es metáfora (De la Parra, 1995: 51).

La metáfora como vehículo expresivo de lo inefable aparece en la obra como el único medio con el que el protagonista puede dar cuenta de la magnitud de su herida: “La lógica es el mapa de la mente. La lógica es... No, no quiero decirle una metáfora... La herida de la mente” (De la Parra, 2019: 103). Wittgenstein, incapaz de hacer comprender a Ramsey la importancia que para él tiene cifrar el mundo en un lenguaje geométrico, inequívoco y ordenador del caos, se ve obligado a recurrir al lenguaje indirecto para transmitir el dolor de pensar el mundo.

Es precisamente la expresión metafórica como construcción del mundo interior otra de las ideas que transitan la obra, ya que los principios teatrales de Marco Antonio de La Parra parten de la figuración del lenguaje como expresión del psiquismo y, en consecuencia, relacionado con el arte y la religión. Este enfoque enlaza con los postulados del psicoanalista estadounidense Donald Meltzer (1987), quien afirma que el lenguaje es una función de la creatividad humana y que solo la palabra poética puede llegar a formalizar toda la vida psíquica, inaccesible por otras vías de conocimiento:

El lenguaje es una función de la fantasía inconsciente, que emplea a la identificación proyectiva como modo de comunicación. [...]

Su contenido informativo se refiere principalmente a la realidad psíquica y, por tanto, al campo de la experiencia relacionado con el arte, la religión, el cortejo y el combate. La utiliza de su contenido [...] es tal que solo los poetas pueden aproximarse a ella verbalmente (Meltzer, 1987: 122).

Coincidiendo con Meltzer, De la Parra defiende, en “Creación, sueño y drama”, que solamente a través del lenguaje metafórico de la creación teatral puede darse una vía de acceso y conocimiento plena del mundo. Por ello el Wittgenstein de su obra permanece aislado y herido en la fantasía perfecta de su lenguaje lógico. Una fantasía que solo puede existir en el pensamiento geométrico expurgado de toda contingencia y de toda corporalidad, lo que conduce a otro de los pilares del lenguaje escénico de la obra, la negación del cuerpo.

2. LA REDENCIÓN POR LA PALABRA

Es conocida la influencia que sobre Wittgenstein tuvieron las ideas del filósofo austríaco Otto Weininger, de quien llegó a repartir copias de sus trabajos entre sus colegas de Cambridge para dar a conocer los planteamientos del joven vienés³. Otto Weininger se inclinó por planteamientos esencialistas basados en lo biológico para ofrecer una caracterización psicológica del individuo, estableciendo una relación sin solución de continuidad entre sexo y psicología. La filosofía de Weininger (1985), que procede tanto de la filosofía de la naturaleza como del pesimismo racionalista de Schopenhauer y Nietzsche, fue señalada por Freud a propósito de su antisemitismo y de su misoginia como ejemplo del odio al castrado y, por consiguiente, en el odio hacia sí mismo, del castrado a sí mismo, por su incapacidad para asumir su propia situación (Castilla del Pino, 1985: 6-8). En términos psicoanalíticos esta castración conduce a Weininger a una total disociación entre sexualidad e impulsos amo-

³ Hay muestras de ello en la correspondencia de Ludwig Wittgenstein, recogida por Brian Macguinness (2012), en la que se pueden observar las relaciones del filósofo con sus colegas académicos.

rosos como queda recogida en su obra *Sexo y carácter* al decir: “El amor y el deseo son dos estados tan contrapuestos y excluyentes que en los momentos en que un hombre realmente ama, el pensamiento de una unión corporal con el ser amado le es absolutamente imposible” (Weininger, 1985: 236).

Los ecos de esta influencia se vierten por la obra de Marco Antonio de la Parra configurando un personaje al que sus ansias de castidad le conducen a una total negación del cuerpo, una lucha entre las entelequias mentales y las pulsiones carnales que provoca el conflicto entre pensamiento y cuerpo. Wittgenstein se aferra a los planteamientos de Weininger para cavilar sobre el amor y sus demonios:

¿Ha amado alguna vez? ¿Ha leído a Weininger? Yo no creo en el sexo. No creo que el sexo sea el sentido de la vida. Si usted toca a la persona que desea el amor se deshace. Yo no he tocado a nadie. Miento. Pero no me pregunte detalles (De la Parra, 2019: 99).

Esta disociación entre sexo y amor aparece recurrentemente a lo largo de la obra explicitada en cada una de las relaciones que Wittgenstein mantiene, tanto con su prometida Margarita quien le reprocha su incapacidad sexual como con cada uno de sus discípulos, a caballo entre la realización homosexual y la *philia* platónica.

El cuerpo debe ser negado por ser lugar de corrupción para así poder alzarse purificado por el pensamiento, pero esta repulsa, que por sí sola establece una ruptura entre el individuo y el mundo, se dirige a su vez hacia planteamientos metafísicos que conducen al personaje a una incertidumbre trascendente. ¿Y si no es posible levantarse sobre la putrefacción mortal que ofrece la salvación ultraterrena cristiana? Wittgenstein se debate entre dos planteamientos religiosos que constituyen la ambivalencia de la identidad europea con su tensión entre cristianismo y judaísmo:

Si Cristo no se levantó de entre los muertos, entonces se descompuso en la tumba como cualquiera. Está muerto y descompuesto. Está muerto y descompuesto. ¿No es ese el olor que viene de todas las chimeneas de Alemania? Cristo fue un maestro como cualquier

otro. Una vez más estamos huérfanos y solos. De modo que tenemos que contentarnos con la sabiduría o la especulación. [...] Mi corazón necesita fe. No mi inteligencia especulativa. Solo el amor cree en la Resurrección. No se salvará mi mente abstracta. Creer en la Resurrección es necesario para la salvación pero la salvación es necesaria para creer en la Resurrección. ¿Quién va a romper este círculo vicioso: ¿él o Dios? (De la Parra, 2019: 111-112).

De la Parra plantea la escisión entre la identidad judía con un Dios ausente o la promesa de la resurrección de la carne del consuelo cristiano, para conducir la pieza hacia la idea de la encarnación de la palabra. El dogma cristiano de la resurrección de la carne y la encarnación de Cristo que aparece en los Evangelios —“Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros” (Juan, 1, 14)— ofrece al creyente una certeza que se incardina en el mundo físico y lo trasciende ofreciendo una salvación espiritual. Pero, precisamente, es la renuncia al cuerpo y cuanto de materialidad hay en él lo que priva a Wittgenstein de la confianza cristiana, lo que obliga al personaje a bascular entre la certeza católica y la espera judía. Para la teología judía es fundamental el valor de la palabra, no solo para los preceptos, enseñanzas y comentarios exegéticos de la Mishná o la propia Torá, sino por la identificación entre logos y Dios que recorre toda la Biblia judaica otorgando un alto valor performativo a la palabra divina en cuanto que creadora del mundo. Esta asimilación en una misma sustancia lingüística entre Dios y su enunciación se filtra en la obra a través del discurso de Wittgenstein sobre la inefabilidad de la conciencia suprema: “Lo que no se puede decir es. Dios es. No diga Dios. Silencio” (De la Parra, 2019: 104). No hay más allá del lenguaje, no hay misterio que averiguar ni trascendencia del habla, pero sí una mística de la presencia a través del lenguaje. No se puede pensar la resurrección en un mundo donde la guerra es el paisaje, la biografía del dolor que ha fragmentado el cuerpo del mundo, el continente de la totalidad. Mística del lenguaje como presencia donde la encarnación cristiana impensable atravesaría la axiología. La encarnación es el sueño del cuerpo,

redención del ser en el mundo contenida en la palabra, como única condición de posibilidad.

Así, la concepción de Dios como una sustancia lingüística inefable arroja al hombre a una orfandad desesperanzada que intenta encontrar sentido a una existencia caótica e inadmisibles, que se aleja de la confianza religiosa de la fe para sumirse en la búsqueda de sentido del mundo, otra de las constantes angustiosas que asaltan al protagonista. La biografía es un acto comprometido de ser en el lenguaje que actualiza la esencia, define el acto de una experiencia apenas transitada por el cuerpo como historia de vida. Wittgenstein hace presencia como protagonista irreductible en la trama de la lógica del ser, maestría que asume e imparte en controvertida lección magistral de un estado solo discernible en el lenguaje en tanto que acontecimiento provocador. El acto de habla da presencia al lenguaje en escena, genera la ilusión de su presente inmediato. Recuerda el filósofo en sus *Investigaciones filosóficas*:

§197. “Es como si pudiéramos captar de golpe el empleo total de la palabra”. —Decimos, por cierto, que lo hacemos. Es decir describimos a veces lo que hacemos con estas palabras. Pero no hay nada asombroso, nada extraño, en lo que sucede. Se vuelve extraño cuando somos llevados a pensar que el desarrollo futuro tiene que estar ya presente de alguna manera en el acto de captar y sin embargo no está presente— (Wittgenstein, 2010: 199).

Acto puro de habla, Wittgenstein es el actor del teatro máximo del lenguaje. El último filósofo uniformado del lenguaje que resiste en un estado coherente de la lógica, militar explícito de la capacidad del pensamiento puro y correspondiente, contenedor de lo escaso. Evidencia máxima y precaria que es para este actor del logos vitalidad terapéutica, residencia de absoluta soledad en un estado activo pensante al que le acompaña el espectro de lo vivido, que es aparición de su propio esfuerzo consciente de lenguaje en el mundo.

El héroe de la tragedia del dramaturgo chileno busca el sentido del lenguaje como asidero al que aferrarse y, de ese modo, encon-

trar el sentido de un mundo deshecho por la violencia salvaje de la guerra y una existencia asediada por el dolor. Su incesante afán de encontrar un fin último hacia el que tender le amputa la posibilidad de hallar el significado en la propia inmanencia del vivir y le remite a una trascendencia en la que no cree, lo que lo sumerge en el drama de una búsqueda que no puede ser jamás resuelta:

Sé que este mundo existe. Que estoy emplazado en él al igual que mi ojo en su campo visual. Algo acerca de su problemática, que yo llamo su sentido. Que su sentido no reside en él sino fuera de él. Que la vida es el mundo. [...] Por tanto el bien y el mal están de algún modo relacionados con el sentido del mundo. Al sentido de la vida, por ejemplo el sentido del mundo, lo podemos llamar Dios. [...] Yo no he creído nunca en ninguna religión pero no puedo dejar de ver la vida con un sentido religioso. Pensar el sentido de la vida es rezar (De la Parra, 2019: 99).

Wittgenstein intenta obsesivamente descubrir el significado del sufrimiento y la muerte para defenderse del vacío que amenaza a los que ya han dejado de buscar un sentido a la existencia. No en vano el suicidio del hermano viene a recordarle que la falta de significado del mundo siempre es completada por la muerte, y afirma: “Mi hermano se pegó un tiro porque sus soldados no le obedecieron. Habían perdido el sentido de la vida. El sentido de la vida es el sentido de la guerra” (De la Parra, 2019: 102).

La inquietud existencial del personaje, lejos de ser solamente un rasgo de caracterización dramático en la pieza, se dirige hacia una de las más profundas brechas del ser humano en tanto que el hombre necesita de un fin al que dirigir todas sus experiencias. Esta necesidad de significado del mundo, máxime para quienes se han visto sometidos a las más altas cimas de dolor a través de la experiencia traumática de la violencia, se filtra en la obra a través de la propia vivencia de Wittgenstein en la guerra y trae los ecos de las teorías psicológicas del psiquiatra Viktor Frankl (2014). Para el psiquiatra, judío vienés, conocedor en sus propias carnes del Holocausto, la angustia existencial solo puede ser calmada mediante el

hallazgo del significado de la vida, el cual reside en responder con la propia responsabilidad del vivir a las preguntas que la vida nos arroja. Así en *El hombre en busca de sentido* afirma lo siguiente:

En última instancia, el hombre no debería cuestionarse sobre el sentido de la vida, sino comprender que la vida le interroga a él. En otras palabras, la vida pregunta por el hombre, cuestiona al hombre, y este contesta de una única manera: respondiendo de su propia vida y con su propia vida. Únicamente desde la responsabilidad personal se puede contestar la vida (Frankl, 2004: 131).

Es en el acto de responder a las preguntas en donde reside la vía curativa, porque solo encontrando un sentido a través de la formalización del lenguaje se consigue sanar la herida de vivir. De este modo, la logoterapia de Frankl y toda la psicoterapéutica se basan en el poder curativo de la palabra enunciativa de las angustias y los miedos que se conjuran a través del lenguaje sanador. Si el sentido de la vida reside en dejarse interrogar por el mundo y responder a él, la palabra es el camino que va desde la incertidumbre a la certeza de la existencia.

No debe olvidarse que el autor de la pieza teatral, psiquiatra de profesión, conoce en profundidad el poder curativo de la palabra. Por ello, Marco Antonio de la Parra concede en su obra una salvación al pensador austríaco al ofrecer una identificación total entre palabra y mundo, cuando el último de los amantes de Wittgenstein da cuenta del lugar en el que se halla el filósofo: “Cuando él dice las palabras, las palabras vuelan. Los nombres de los pájaros se convierten en los pájaros y los pájaros en sus nombres” (De la Parra, 2019: 119). Al final de la pieza, Wittgenstein consigue superar sus contradicciones con el mundo y la metafísica otorgando a la inmanencia de la palabra el sentido de la vida, porque es en la palabra teatral donde se halla la cura y la salvación de la muerte. Para el dramaturgo la palabra teatral consiste en saber nombrar el dolor y exorcizarlo convocando a escena lo que ha perdido el nombre para ofrecer una redención y un necesario duelo, como expone en “La dramaturgia como sacrificio”:

Son palabras mágicas que tienen o descubren una relación espiritual secreta, aluden a algún arquetipo inconsciente, consiguen rozar una fibra elemental de la condición humana, dan nuevas palabras -y nuevas imágenes- a aquellos viejos dolores que ya han perdido su nombre y con ello su voz, su cura, su elaboración y su duelo. Alivian (redimen) al pronunciarse en el escenario. Sacuden al espectador y lo curan de su contradicción. La palabra calma la muerte (De la Parra, 1995: 53).

El teatro ofrece cauces al dolor, a la escisión de vivir atrapados por la contradicción del mundo y nos ampara de la muerte. De la Parra brinda a Wittgenstein, el más perdido de los filósofos en el laberinto del lenguaje, una salvación por la palabra sanadora del teatro. Y con él nos salvamos todos de la angustia de no poder nombrar el mundo, de no ser capaces de dar cuenta de nuestro propio dolor. El teatro es el duelo necesario, la herida por la que respira la palabra que habrá de curarnos, porque como nos recuerda el dramaturgo sobre el poder de la palabra teatral “una sola palabra tuya bastará para sanarme”⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBER, Martín (2019). “Sobre los aspectos de lo musical en la vida y la obra de Ludwig Wittgenstein”. En *Correspondencia con Rudolf Koder*, Ludwig Wittgenstein, 153-225. Madrid: Ápeiron Ediciones.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1985). “Introducción”. En *Sexo y carácter*, Otto Weininger, 5-13. Barcelona: Ediciones Península.
- DE LA PARRA, Marco Antonio (1995). *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.
- (2019). *Wittgenstein o el último filósofo*. En *La tragedia del lenguaje*, 93-124. Madrid: Libros de la Resistencia.
- DUBATTI, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires: Atuel.

⁴ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11da3ca3eeb0cd158b4567> [10/09/2019].

FRANKL, Viktor (2004). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.

HADOT, Pierre (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Valencia: Pre-Textos.

McGUINNES, Brian (2012). *Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911–1951*. Wiley-Blackwell: West Sussex.

MELTZER, Donald (1987). *Vida onírica. Una revisión de la teoría y de la técnica psicoanalítica*. Madrid: Tecnipublicaciones.

RUSSELL, Bertrand (2009). “Introducción de Bertrand Russell al *Tractatus*”. En *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein, 135-153. Madrid: Alianza Editorial.

WEININGER, Otto (1985). *Sexo y carácter*. Barcelona: Ediciones Península.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

— (2010). *Investigaciones filosóficas*. Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM. Barcelona: Editorial Crítica.

Freud y Lewis, tan cerca, tan lejos

Freud and Lewis, so close, so far

José Gabriel LÓPEZ ANTUÑANO
 Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
 Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
 jgabriel.antunano@gmail.com

Resumen: El dramaturgo norteamericano Mark St. Germain confronta las ideas de Freud y Lewis en una hipotética entrevista, sostenida en Londres durante 1939. Mediante este recurso teatral, el autor expone visiones opuestas sobre temas relativos a la existencia de Dios y la explicación de problemas vitales que acompañan la existencia del ser humano. Una aproximación a la música clásica aporta un significado a esta discusión, dejando el tema abierto en esta discusión filosófica.

Palabras clave: Freud. Lewis. Dios. Jesucristo. Mitología. Mal. Dolor. Felicidad. Música.

Abstract: The North American playwright Mark St. Germain confronts Freud's and Lewis's ideas in a hypothetical interview, held in London during 1939. Through this theatrical resource, the author exposes opposing views on issues related to God's existence and the explanation of life problems related to human existence. An approach to classical music brings meaning to this discussion, leaving the subject open in this philosophical discussion.

Key Words: Freud. Lewis. God. Jesus Christ. Mythology. Evil. Pain. Happiness. Music.

Armand M. Nicholi publica en 2002 *La cuestión de Dios*, un ensayo que versa sobre las posiciones radicalmente opuestas del hombre ante Dios, a las que llegan dos pensadores ilustres, Sigmund Freud (Freiberg, Moravia, 1856-Londres, 1939) y Clive Staples (C.S.) Lewis (Belfast, 1898-Oxford, 1963): El primero, el padre del psicoanálisis, agnóstico y con una visión materialista de la existencia; el segundo, profesor en Oxford, novelista y ensayista, creyente y con una visión profundamente cristiana de la vida. El libro de Nicholi aborda la cuestión de Dios vista a través de temas, donde su presencia se impone, tales como la felicidad, el amor, el sexo, el dolor y la muerte, y con un esquema repetido: exposición de las ideas de Freud, primero, a las que contesta Lewis, después. Con este contraste, Nicholi muestra cómo llegan a conclusiones opuestas en función de la conformación del pensamiento con o sin Dios. Para ejemplo, la conclusión del libro, la actitud frente a la muerte: Freud, atormentado por el dolor producido por un cáncer de mandíbula, aliviado con morfina, que reclama la muerte asistida, cuando la enfermedad no tiene curación; y la de Lewis que, informado de la muerte, fallece con lucidez y serenidad.

Sobre la base de este libro, Mark St. Germain construye la pieza *Freud's Last Session de Freud*, estrenada en 2009 en Barrington Stage Company. Unos meses más tarde, ya en 2010, se presenta en Nueva York, en New World Stages, permaneciendo en cartel una larga temporada. En 2011, obtiene el premio Best Play Award del Off Broadway. Ignacio García May la traduce al español y se estrena en la Sala Margarita Xirgu, en su denominación actual, del Teatro Español, el 15 de enero de 2015, dirigida por Tamzin Townsend y protagonizada por Helio Pedregal (Freud) y Eleazar Ortiz (Lewis). Producida por la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), permanecerá en cartel durante el resto de esta temporada y la siguiente en la Sala Arapiles.

Freud's Last Session de Freud (La última sesión de Freud) parte de una supuesta visita de Lewis a Freud, cuando este reside en Londres, desde hace unos meses, después de huir de Viena donde

residía, a causa de la persecución de los nazis. El supuesto interés de la entrevista que a Nicholi le inspira para escribir el ensayo, se asienta en una vaga anotación de Freud en su diario, en la que marca la previsión, sin concretar, de ver a un profesor de Oxford, prestigioso y que aborda en sus novelas, ensayos y artículos temas de interés común, enfocados desde perspectivas diferentes.

El sentido de la vida, la felicidad, el amor, el sexo, el dolor y la muerte, como acabo de escribir, son temas que, en su formulación, unen a Freud y Lewis, pero resultan antitéticos en las conclusiones. A partir de ahí el conflicto temático para una obra teatral está servido; sin embargo St. Germain se conforma más con la confrontación de ideas o con la exposición de estas desde diferentes perspectivas, que con la elaboración de una obra teatral, donde historias y personajes, con pensamientos, comportamientos u objetivos encontrados, producen los imprescindibles conflictos dramáticos, para que avance la acción y la trama discurra con tensión, según los cánones de una pieza tradicional, como lo es *La última sesión de Freud*.

Pese a esta carencia, la contraposición conceptual de ambos pensadores interesa como debate de ideas, bien expresadas a través de un lenguaje teatral fluido, construido con oficio, ironía sostenida y la inclusión de algunos recursos dramáticos para proporcionar teatralidad a una pieza, muy de gusto francés. Con este patrón de obra dramática, como es sabido, Josep María Flotats ha obtenido resonantes éxitos en los tres últimos lustros en la escena española (*La cena, La mecedora, Ser-ho o no. Per acabar amb la qüestió jueva, La conversació de M. Descartes con M. Pascal joven, etc*).

Antes de abordar el análisis de *La última sesión de Freud* y la contribución de esta pieza a ensanchar el canon teatral que se sustenta en la filosofía, comenzaré por mencionar algunos rasgos biográficos de los protagonistas, que ayudan a la comprensión de esta. Freud se trasladó con su familia a Viena a los 4 años. En esta ciudad cursa los estudios universitarios y desarrolla gran parte de su carrera profesional, hasta la marcha forzada a Londres por su condición de judío en 1938. Influenciado por las teorías de Darwin,

porque cree que ayudan a comprender el universo, y por el ensayo *Teoría de la naturaleza* de Goethe comienza a estudiar Medicina en 1873, graduándose en 1881. Durante sus años de estudiante confirma que no le atrae tanto el poder curativo de la medicina, como satisfacer su curiosidad intelectual acerca de los comportamientos humanos y la manifestación de estos en circunstancias diversas. Al finalizar sus estudios, el catedrático de Psiquiatría de la universidad de Viena, el doctor Maynert, le nombra director del laboratorio de anatomía del cerebro. A partir de este momento empieza su estudio sobre las enfermedades nerviosas, bajo el magisterio del neurólogo francés Jean-Marie Charcot, que le influirá en gran medida, así como el filósofo Franz Brentano, que dictó varios cursos en la universidad, a los que asistió Freud, o Josep Breuer.

Comienza a estudiar los comportamientos que conllevan frecuentes cambios psíquicos y alteraciones emocionales, que se acompañan de convulsiones, parálisis y otros fenómenos físicos anormales. En sus primeros estudios, llega a tres conclusiones: la naturaleza psíquica de tales reacciones; la curación mediante la hipnosis; y la sexualidad como factor desencadenante de los conflictos psíquicos, alteraciones y cambios bruscos del comportamiento. Excede los límites de este trabajo, trazar el recorrido médico de Freud, la formulación detallada del psicoanálisis, como teoría y praxis para la cura de enfermedades psíquicas mediante el afloramiento al plano consciente de los impulsos instintivos, reprimidos por la conciencia, condicionamientos culturales o sociales, la educación recibida; o bien, exponer la influencia de las teorías freudianas en sus discípulos, las ramas científicas que se desgajan del tronco, y las controversias y objeciones científicas del método psicoanalítico en las últimas décadas.

Freud no se propuso escribir tratados filosóficos, aunque sí estudió a pensadores contemporáneos, Schopenhauer, Nietzsche y otros, además del ya mencionado Brentano, para intentar comprender la psicología, en su acepción filosófica y en la correlación con la psiquiatría, porque le preocupaban la influencia de lo inconsciente,

la represión o los deseos para lograr la felicidad, y cuya no obtención causa frustración, generadora de los desequilibrios psíquicos. Estas taras o problemas de los enfermos las relacionaba con el sentido del ser humano y las preguntas trascendentales: de dónde viene, adónde va, qué significado tiene la muerte y su ser en el mundo.

En el acercamiento a la interioridad humana plantea que lo irracional en el hombre y su conducta obedece a una prefijación condicionada por razones vitales, psíquicas, geográficas, sociales, culturales, educacionales u otras circunstancias ajenas al individuo. Este determinismo anula la responsabilidad de los actos y el ejercicio de la libertad resulta ilusorio. *Sensu contrario*, la persona busca el placer no en lo inherente al conocimiento, sino en comportamientos hedonistas (lo sensorial inmediato), con especial acento en el seguimiento del instinto sexual, ante el que una norma se impone como una superestructura, ajena a la persona, opuesta a la satisfacción instintiva e inmediata: la cultura, la educación o la religión impiden el deleite de la libido y por su carácter coercitivo producen una neurosis obsesiva, tanto a nivel individual como colectivo. Es indudable que Freud se propuso elaborar un sistema de ideas relativamente homogéneo, intentando racionalizar todo lo que es inefable de la esencia del hombre; todo aquello que no puede ser dicho, explicado o descrito con palabras, generalmente por tener cualidades excelsas o por ser muy sutil o difuso.

La infancia de Lewis transcurre entre enfermedades y colegios o internados. En 1913 se matricula en Malvern College y allí a los 15 años pierde su fe, interesándose por la mitología y el ocultismo. En 1917, inicia sus estudios en la universidad de Oxford, obteniendo el grado en 1925. A renglón seguido, comienza a impartir clases de Lengua y Literatura inglesa. En 1939, junto a J.R.R. Tolkien, Charles Williams y Owen Barfield fundan el Club Inklings para conversar sobre filosofía, literatura, poesía, etcétera. La amistad con Tolkien, *El hombre eterno*, una novela de Chesterton, hombre admirado por Lewis, y los cuentos de McDonald le acercan a Dios, llegando a admitir su existencia en 1929, aunque no profese como

anglicano hasta 1931, después de una charla con el autor de *El señor de los anillos*. Desde ese momento prosigue su actividad profesional en la universidad y su tarea creativa, pero entreverándola con escritos apologéticos de esencia cristiana, pues no se convirtió al catolicismo, aunque en algunos de sus libros se muestra más detentador de este que del anglicanismo (*Cartas del demonio a su sobrino*). En su trayectoria vital, interesa mencionar por una escena que escribe St. Germain en *La última sesión de Freud*, su peculiar matrimonio con la americana Joy Greshan, igualmente conversa. Las peripecias de esta relación son largas y casi constituirían el tema de una novela, más allá de *Una pena en observación*, escrita tras el fallecimiento de su esposa. En síntesis, la relación comienza en 1950 de manera epistolar y por la admiración de Joy Greshan a Lewis. Ella se traslada a Inglaterra y allí se conocen personalmente en 1952, pero no contraen matrimonio civil hasta 1956, cuando la mujer es amenazada con la expulsión del país, si no obtiene papeles de residencia. El matrimonio “de conveniencia” se hace público a finales de ese año y la ceremonia religiosa se oficia el año siguiente. Joy Greshan fallece en 1960.

Lewis además de la actividad académica fue un prolífico escritor con una obra muy variada: creación, ensayos, libros de pensamiento y crítica literaria, y el gran epistolario, publicado *post mortem*, tras la recopilación de su secretario Walter Hooper. En sus libros aborda los mismos temas señalados al escribir sobre Freud y que Armand M. Nicholi confronta en *La cuestión de Dios*; sin embargo, resulta más complicado recopilarlos, pues lo hace de un modo menos sistemático que su oponente en la pieza de St. Germain y sin ánimo de construir un método o de recoger una serie de casos que arropen una teoría científica.

No obstante, de la lectura de los libros de Lewis se desprenden dos cuestiones, una relativa a los procedimientos y otra a los contenidos. Se muestra un hombre muy lúcido, con un razonamiento muy claro y un empeño por explicarse todo cuanto le ocurre o aquello que sucede en su entorno, siempre de manera racional y

con gran honradez intelectual. Nunca impone, ni propone soluciones cerradas. No se engaña, ni esconde sus preocupaciones, dudas o sentimientos que oscurecen la razón. Por el contrario, ofrece alternativas cuando carece de certezas e incluso en el tema de Dios, después de la conversión; otro tanto ocurre con la moralidad, que no percibe como imposición, sino como lógico desarrollo de la ley natural. Comprende a cuantos no piensan de la misma manera y se muestra tolerante. En su exposición es claro y didáctico, sin apabullar, brillante y sencillo. Aborda los temas ya enunciados y otros como la libertad del hombre y la función de este en el mundo, para completar la obra de Dios.

Un preámbulo más, antes de adentrarme en el análisis de *La última sesión de Freud*, el artificio de St. Germain al concentrar en una entrevista que nunca se produjo en 1939, la confrontación de ideas que en ese año Freud ya tenía formuladas, pero no Lewis, que le sobrevive casi medio siglo, escribiendo acerca de estos temas. Una convención teatral, perfectamente admisible. El encuentro ficticio se produce en el despacho de Freud en el nº 20 de Maresfield Gardens, Hampstead, Londres, un 3 de septiembre de 1939, día en el que Neville Chamberlain anuncia por la BBC, la participación del Reino Unido en la segunda Guerra Mundial. St. Germain recoge esta alocución:

Incluso a última hora hubiera sido posible acordar una solución pacífica y honorable entre Alemania y Polonia, pero Hitler no lo ha querido así. Su acción demuestra sin lugar a dudas que no hay sentido alguno en esperar que este hombre abandone alguna vez su práctica de utilizar la fuerza para imponer su voluntad. Solo puede ser detenido por la fuerza (...) Es contra la maldad contra la que vamos a luchar: la fuerza bruta, la mala fe, la injusticia, la opresión y la persecución (St. Germain, 2005: 46).

Este ambiente prebélico, así como anuncios de inminentes bombardeos a Londres crean un clima adecuado para introducirse en las cuestiones trascendentales, que se plantean en *La última sesión de Freud*. Junto a los desastres de la guerra, la inminente

muerte de Freud a causa del cáncer de boca: “tuvieron que extirparme la mandíbula superior y el paladar (...) y colocarme una prótesis, que separa la parte superior de mi boca de la cavidad nasal” (St. Germain, 2005: 42), le explicará el paciente a Lewis, y que le produce un dolor insoportable. St. Germain es minucioso a la hora de describir el despacho y la utilería, pero los elementos esenciales son una radio, que transmite los mensajes y música (un elemento que adelante tendrá una significación de primera magnitud para comprender el texto), un teléfono con el que se comunica con su hija Anna, y “docenas de antigüedades que cubren el escritorio” (St. Germain, 2005: 69).

En su despacho, espera Freud a Lewis que llega con retraso, citado por el primero por el interés en conocer a un brillante profesor de Oxford, autor de libros, que llaman su atención, pese a no compartir sus postulados: “posee usted una inteligencia superior y un talento para el razonamiento analítico (St. Germain, 2005: 43) (...) y quiero entender por qué un hombre de su intelecto (...) ha podido abandonar repentinamente la verdad y abrazar una mentira tan insidiosa, la de la existencia de Dios” (St. Germain, 2005: 46). A su vez Lewis “tiene interés por conocer” a una persona con “escritos siempre estimulantes” (St. Germain, 2005: 40). Después de un intercambio de parlamentos de cortesía empieza esa oposición dialéctica, a la que me refería líneas arriba, dividida por el dramaturgo en siete segmentos de trama (cada una de las partes de la trama que sustenta secuencias y episodios, que impulsan la acción dramática; las primeras afectan a los personajes y las segundas al orden temporal y espacial). En cada segmento predomina un tema, que en *La última sesión de Freud* son: 1. Posiciones encontradas (de Freud y Lewis) acerca de la existencia de Dios; 2. Jesucristo; 3. Los mitos; 4. El dolor y el mal en el mundo; 5. El placer y el sexo; 6. La eutanasia; y 7. La música. En torno a cada tema el dramaturgo contrapone ideas, puestas en boca de uno u otro personaje.

Para acercar la pieza al lector, apunto dos rasgos. El primero se refiere a los segmentos de trama que agrupo de la siguiente ma-

nera: los tres primeros versan sobre cuestiones filosóficas acerca de Dios y ocupan unas dos terceras partes de la obra; los tres siguientes corresponden a las diferentes visiones ante distintas cuestiones existenciales según se enfoquen desde la fe o su ausencia; el último, el séptimo, es un regreso al tema de Dios a través de la música. El segundo rasgo se relaciona con el tiempo: St. Germain plantea la casi coincidencia entre el tiempo del drama (la disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados) y el tiempo de la acción ficticia; así, la duración de la representación del texto y la del hipotético encuentro son prácticamente coincidentes.

Los personajes son soporte de ideas contrarias, entremezcladas con episodios personales, pero St. Germain no ha construido personajes. Se deduce de la lectura de *La última sesión de Freud*, que este es un hombre maduro y escéptico, que se encuentra “de vuelta”, en expresión coloquial, pragmático y frío, aunque esta distancia ante personas o acontecimientos obedece más a una coraza interpuesta para defender sentimientos y emociones, que a una dureza de afectos; del mismo modo, el carácter impávido se derrumba cuando aparece el peligro real. El dramaturgo se detiene en dar a conocer la evolución religiosa de Freud: educado en el judaísmo (cfr. St. Germain, 2005: 50), evoluciona hacia el agnosticismo, apoyado en razonamientos intelectuales, derivados de sus conocimientos psiquiátricos. En la cuestión de Dios, por su edad, proyección intelectual y reconocimiento, adopta posturas intransigentes, que le incapacitan para tomar en consideración opiniones contrarias a la suya, hasta que surge la duda en el segmento de trama séptimo.

El personaje de Lewis está más desdibujado. Apenas se entreven rasgos conformadores de su personalidad, reduciéndose su presencia a la de *partenaire* de Freud en la cuestión religiosa, aunque de la argumentación sobre Dios se extraen notas para esbozar su carácter. Formado en la iglesia anglicana, la repudia y prescinde de Dios, durante un largo periodo de su vida. Su ateísmo es más producto de la emoción y de la práctica, que de un cuestionamiento racional (cfr. St. Germain, 2005: 55). La conversión la refiere el

propio personaje en *La última sesión de Freud* y no difiere a grandes rasgos del camino recorrido y comentado líneas arriba, al trazar el esbozo biográfico de Lewis. Del modo de abordar la existencia de Dios en la obra de St. Germain se colige que Lewis es un hombre abierto, en busca de la verdad y debate consigo mismo, cuando posee nuevas informaciones, “cuestiono mis creencias a diario”, (St. Germain, 2005: 44), pero no inseguro. Ecuánime y tenaz en la defensa de sus puntos de vista, aunque emplea más el razonamiento que el apriorismo en las discusiones que se suscitan. El único momento en el que se le ve perder la calma, es cuando Freud saca a colación la relación con la señora Moore (la única referencia biográfica que incluye St. Germain), la madre de un amigo que acogió en su casa cuando este no regresó de la guerra. La convivencia entre la señora Moore y Lewis no se deslizó hacia unas relaciones más íntimas, por lo que Freud insinúa la homosexualidad de Lewis, que el segundo corta de manera taxativa: “me niego a seguir discutiendo este asunto” (St. Germain, 2005: 80). Subyace bajo este diálogo la peculiar boda con Joy Greshan y la atribuida homosexualidad de Lewis en algunos ambientes.

Se trata de dos personajes, que interesan al espectador por lo que dicen y por sus comportamientos, pero el dramaturgo no se detiene en ellos, porque le preocupa más la traslación de un discurso intelectual a escena, que la creación de una verdadera obra teatral, donde unos consistentes personajes muevan la acción con su manera de ser, pensamientos y comportamientos. Esto hubiera exigido más extensión, mayor número de situaciones dramáticas y una incorporación del pensamiento de cada uno, inserto en los diálogos sobre otras cuestiones, como hacían algunos dramaturgos en los inicios del siglo XX, que contaban historias, donde se confrontaban el pensamiento, en muchos casos, con una filosofía subyacente.

El recorrido de Freud desde la fe hacia el agnosticismo, basado en descubrimientos científicos y pensamientos filosóficos, le conduce a mantener una actitud muy asertiva, acerca de la no existencia de Dios, y poco receptiva en la escucha de argumentaciones

contrarias. Freud es un hombre que, en la obra de St. Germain, admite la existencia de un Ser Supremo, al que no reconoce como Dios. Este supuesto es consecuencia del desarrollo de un sistema cerrado de pensamiento, que se propone ofrecer una visión unitaria de la vida y del comportamiento humano, para explicar conductas psíquicas anómalas. En el lado opuesto, Lewis ni impone, ni intenta dogmatizar, sino convencer mediante la antropología; es decir, con argumentos que arrancan del ser humano en su integridad (corporalidad y espiritualidad); que le considera, a un tiempo, persona individual y ser-en-el-mundo. De este modo, obtiene una comprensión más profunda del origen, naturaleza y fin de la persona; de la razón de su existencia y destino; de su propia dignidad y del respeto y defensa de la dignidad y derechos de los demás. Desde esta perspectiva superestructuras, según terminología de Freud, como Dios, eternidad, felicidad, conciencia, etcétera, no son entelequias o realidades aisladas, que se explican de manera autónoma, sino que se encuentran insertas en un todo unitario, la persona humana y su relación con los otros.

Tras estos apuntes en relación con la pieza dramática, regreso al tema central, la discusión acerca de la existencia de Dios y el enfoque de temas importantes para la persona, el mal, el dolor y la felicidad. El punto en común de ambos personajes radica en que los dos fueron creyentes durante su infancia y se alejaron por el mismo motivo, la actitud de sus respectivos padres. El progenitor de Freud era un judío practicante y le había inculcado la religión; sin embargo, referirá el psicoanalista:

La mayor influencia de mi padre consistió en hacer que me diera cuenta de lo que no quería ser. Una vez, de niño, dábamos un paseo por la calle cuando un hombre le golpeó el sombrero y lo tiró al suelo. El hombre gritó, “¡Judío, apártate de la acera!”. Mi padre obedeció y recogió su sombrero del barro. No dijo nada. No hizo nada. En aquel momento, no, incluso ahora, no sé a cuál de ellos detesté más (St. Germain, 2005: 52)

A Lewis le ocurre otro tanto, la decepción por la conducta de su progenitor, le aparta de la práctica religiosa y de Dios: “mi padre (vicario de la iglesia local) me disgustaba intensamente. Era un hombre egoísta, enojado, sobre todo después de la muerte de mi madre” (St. Germain, 2005: 51). La falta de unidad de vida del padre le aleja a Lewis de Dios.

Hasta aquí las coincidencias, porque los procesos subsiguientes resultan opuestos: los conocimientos científicos confirman a Freud en su incredulidad, y en los párrafos siguientes habrá ocasión de verlo, mientras que Lewis que, de entrada, mantiene un alejamiento más radical -“nunca he conocido a un no creyente que emplease tanto esfuerzo intentando desacreditar la existencia de Dios” (St. Germain, 2005: 44)-, permanece abierto a informarse o dialogar sobre Dios. Así lee *El hombre eterno* de Chesterton (cfr. St. Germain, 2005: 55) o conversa con un creyente, Tolkien, y un ateo Weldon, (cfr. St. Germain, 2005: 57), sin apriorismos inamovibles porque, como intelectual, lo que le inquietaría “es darse cuenta de estar equivocado y no rectificar” (St. Germain, 2005: 46). De ahí una conversión, fundamentada en argumentos de razón, que se expondrá, sobre todo, en los dos primeros segmentos de trama.

De las posturas antitéticas derivan enfrentamientos entre ambos personajes, donde Freud toma la iniciativa con un esquema que se repite: el psicoanalista lanza una descalificación rotunda acerca de Dios y Lewis ofrece argumentos de razón en sentido opuesto. De esta manera, Freud afirmará: “El concepto de un Creador es una manifestación infantil” (St. Germain, 2005: 43); “mi mayor enemigo, la Iglesia Católica Romana” (St. Germain, 2005: 45); “No existe ley moral alguna, tal solo nuestros débiles intentos por controlar el caos” (St. Germain, 2005: 49); “Su deseo de encontrar a Dios (es) una forma de buscar la figura paterna ideal” (St. Germain, 2005: 51); “Dios no puede ser demostrado históricamente” (St. Germain, 2005: 56), etcétera. Ante estas u otras afirmaciones, pronunciadas de manera rotunda, un Lewis armado de paciencia las desmonta con argumentos, cortados por Freud (más como argucia

técnica de construcción dramática, que por necesidad de réplica intelectual) con la repetición, ridiculización o amplificación de la negación lanzada al comienzo de cada situación dramática. Al espectador le llega la descalificación rotunda de uno frente al abreviado razonamiento del otro, también por exigencia de contención teatral.

De este modo, se siembran inquietudes, se formulan implícitamente preguntas desde el escenario, que es la función del teatro y no la de adoctrinar o señalar vencedores o vencidos. No es función del teatro establecer veredictos, aunque Veronesse en la escenificación en Buenos Aires inclinara la balanza hacia Freud y su postura agnóstica, con cierto tratamiento ridículo de Lewis, y Helio Pedregal (Freud, en la puesta en escena de Tamzin Townsend en Madrid) desequilibrara la balanza a su favor, más por una superación interpretativa, ante un muy contenido Eleazar Ortiz. En ambos casos, los directores no profundizaron en la música, un elemento esencial para la comprensión de este texto en su dimensión filosófica.

Tras este intercambio dialéctico sobre la existencia de Dios en el primer segmento de trama, St. Germain introduce la discusión sobre Jesucristo y los mitos. Como en el primer segmento, Freud lleva la iniciativa: será este personaje el introductor de la elaboración mitológica sobre Jesucristo en los Evangelios (cfr. St. Germain, 2005: 62 y ss), pero Lewis, en sus razonamientos rebate de forma más contundente con ideas de Tolkien, que hace suyas, ampliándolas con otros razonamientos. Así ante la afirmación sin apoyo de Freud, “Los Evangelios (son) mitos y leyendas” (St. Germain, 2005: 62), Lewis argumenta en diferentes parlamentos:

(Los mitos y las leyendas) es la forma en que los hombres expresan verdades que, de otro modo, quedarían sin ser dichas. Nos pone sobre la pista de la vida que Dios creó para nosotros. Me dijo -se refiere Lewis a Tolkien- que analizara minuciosamente mi reacción ante los mitos. Dijo: Cuando lees mitos sobre los dioses que vienen a la tierra y se sacrifican, estas historias te conmueven. Siempre y cuando los leas en cualquier lugar que no sea la Biblia. La historia de Cristo es el mito más grande en el corazón de la historia humana. Dijo que los mitos paganos nacieron porque Dios

se expresaba a través de los poetas; pero que el mito de Cristo era Dios expresándose a través de Sí mismo. Lo que lo hace diferente es que Cristo caminó de verdad sobre la tierra entre nosotros. Su muerte transformó el mito en verdad y transforma las vidas de todos cuantos creen en Él. Y ahí está tu elección, me dijo: creer o no creer (...) Mi lección fue retroceder y examinar las evidencias (...) de forma crítica. Y como historiador de la literatura que soy, estoy totalmente convencido de que sean lo que sean los Evangelios, no son mitos. No son lo suficientemente artísticos. Desde el punto de vista de la imaginación resultan torpes, no funcionan. La mayor parte de la vida de Jesús se nos esconde por completo, y los escritores que construyen una leyenda no permitirían que eso sucediera (St. Germain, 2005: 64).

La discusión continúa, hasta que una hemorragia producida por la prótesis bucal de Freud, la interrumpe sin llegar a ninguna conclusión. Sale Freud y Lewis, solo, escucha una intervención del locutor de la BBC con recomendaciones sobre la guerra; termina este segmento de trama, para comenzar el siguiente, con música y con la inspección de Lewis del escritorio de Freud, donde “docenas de antigüedades lo cubren casi por completo” (St. Germain, 2005: 69). El tema en este tercer segmento girará en torno a la mitología. Es continuación del anterior, Jesucristo y el tratamiento mitológico en los Evangelios, y enlaza con la colección de estatuillas de dioses que atesora Freud, de la que no se ha desprendido al viajar apresuradamente de Viena a Londres.

En este tercer segmento de trama se marca una inflexión: Freud que niega a Dios o la existencia de un Ser Superior es un coleccionista de estatuillas de dioses. Lewis le interroga acerca de la colección:

LEWIS.- ¿Buda, Zeus, Atenea? ¿Cómo llamaría a un hombre cuyo escritorio está protegido por diosas y dioses?

FREUD.- Coleccionista (...) Necesito siempre objetos nuevos a los que amar.

LEWIS.- Los objetos son más seguros que las personas.

FREUD.- Ciertamente he preferido los muertos a los vivos (St. Germain, 2005: 70).

La discusión sobre la colección se interrumpe de forma brusca y Freud propone hablar sobre un tema relacionado, los enterramientos egipcios y la existencia de un Ser Superior que retribuye o castiga. Lewis aprovecha para introducir sin ambages la cuestión de la vida futura y Dios como sustentador de esta. “Freud le alcanza a Lewis un frasco con vendas dentro” (St. Germain, 2005: 70) y tras esta acotación, se produce un diálogo que resumo: Freud afirma, “los egipcios poseían una civilización extraordinaria”; que “creía en la otra vida” (*Ibidem*), le replicará Lewis; razón por la que, una vez momificados los gobernantes -apunta Freud- “preservaban sus corazones, donde se almacenaba el registro de sus vidas (...) el corazón impuro se volvía macizo con las malas acciones. Si se les consideraba dignos, su esencia se elevaba hacia el universo para habitar entre las estrellas” (St. Germain, 2005: 71). Lewis matiza estas palabras: “Iban al cielo” (*Ibidem*). La conversación se alarga unos pocos parlamentos más, sin cesiones en sus posicionamientos (existe otra vida con premio, sin llamarle cielo), y concluye el segmento de la siguiente forma:

LEWIS.- Lo que quisiera saber es por qué todas las piezas de su escritorio son objetos sagrados.

FREUD.- (...) Sencillamente estoy interesado en los primitivos sistemas de creencias. Incluido el de usted.

LEWIS.- Todos ellos comparten el concepto de Dios. De lo correcto y lo incorrecto, del bien y del mal. Y de la elección entre ambos (Ibidem).

El segmento de trama se interrumpe de manera brusca. Se inicia el cuarto sobre el bien y el mal en el mundo, pero queda planteada la necesidad, por parte de Freud, de apoyarse en los mitos, las costumbres mortuorias y los dioses de otras civilizaciones, para llenar el vacío de una existencia sin Dios, que no explica inquietudes del ser humano relacionados con la creación y orden del universo,

y los pensamientos acerca de otra vida más allá de la muerte. Lewis le reprochará que, en lugar de responder a esos interrogantes, se esconde “tras su escritorio llenos de dioses muertos” (St. Germain, 2005: 86), al tiempo que le plantea la contradicción: interesarse por los sistemas primitivos de creencias, que comparten el concepto de Dios; de lo correcto e incorrecto; del bien y el mal.

Como escribí al comienzo, *La última sesión de Freud* dedica dos terceras partes al debate sobre la existencia de Dios, para encarar en el último tercio cuestiones que, “porque hablamos idiomas distintos” (St. Germain, 2005: 74), en expresión de Freud, se enfocan de diferente manera: el mal, el dolor, la muerte, la eutanasia, la felicidad, la sexualidad, la relación entre razón y fe. St. Germain plantea estas cuestiones con rapidez y mostrando las diferencias y en el caso de Lewis con alguna matización o aclaración. Me limito a su exposición, porque el estudio de cada uno de estos temas requeriría una amplia reflexión, que desborda los límites de este trabajo y también los del propio dramaturgo. Se trata de ejemplos, no de cuestiones sobre las que se desarrolle una tesis filosófica en *La última sesión de Freud*.

La presencia del mal y el dolor en el mundo, de manera especial el sufrimiento que no es consecuencia de la libertad, son un misterio para el incrédulo y el creyente, aunque para el primero carece de sentido, mientras que el segundo lo entiende parcialmente, si admite el sufrimiento de Jesucristo con su muerte y la finalidad de tal sacrificio. Estas posturas las mantienen Freud y Lewis cuando afrontan este diálogo. El primero sostiene que Dios crea el mal -“Ese Dios suyo creó también el mal. Permitió vivir a Lucifer, le permitió prosperar hasta el punto de competir con Él” (St. Germain, 2005: 72)-; el segundo reacciona ante el mal o el dolor, primero exponiendo su perplejidad, para más adelante proponer una justificación al misterio. Empezaré por transcribir el desconcierto del profesor de Oxford:

Esta es la pregunta (acerca del dolor) más difícil de todas, ¿no? Si Dios es bueno haría a sus criaturas perfectamente felices. Pero no lo somos. Así que o Dios carece de bondad o de poder, o de ambas

cosas (...) No puedo justificar su dolor por el cáncer. Y sin embargo, tampoco puedo imaginar que Dios lo desee (Ibidem).

Y la hipótesis justificadora: “¿Y si Dios quisiera perfeccionarnos por medio del sufrimiento? Para que nos demos cuenta de que la verdadera felicidad, no el placer momentáneo, sino la felicidad eterna, solamente puede venirnos a través de Él” (St. Germain, 2005: 73).

En extremos opuestos se sitúa el modo de hacer frente al dolor, moral o físico, ajeno o propio. En relación con estos se producen, con rapidez y brevedad, una opinión y su contraria. Remito a *La última sesión de Freud* al que desee conocerlas, porque aquí me limitaré a considerar solo la resolución de Freud ante el dolor, que le produce el cáncer de boca: la eutanasia, cuando este sea insoportable:

Estoy diciendo que me mataré yo antes (con la colaboración del doctor Schur) de que lo haga el cáncer. No me mire así. No necesita decirlo: ¡el suicidio está mal y es pecado! (St. Germain, 2005: 75).

La respuesta de Lewis es inmediata -“Usted lo ha dicho” (St. Germain, 2005: 75)- y con un signo de desaprobación según se desprende de la teatralidad del texto. Sin embargo, una vez más, el profesor de Oxford regresa sobre esta cuestión con razones antropológicas, que tratan de explicar su tajante afirmación moral. Apelando a la familia la primera: “¿Y para su familia? El suicidio es como una muerte perpetua. Los supervivientes la reviven, y reviven también su incapacidad para prevenirla. Les dejará usted un dolor interminable” (St. Germain, 2005: 83); con relación a la personalidad de Freud la segunda, el acto del suicidio es una cobardía (cf. *Ibidem*).

Acerca de la felicidad igualmente las visiones resultan contradictorias. Para Freud la sexualidad, “es la fuente de toda felicidad”; mientras que para Lewis: “El sexo no es más que uno de los muchos placeres que Dios nos ha dado, y no el más duradero (...), que debe ser compartido por dos personas que están comprometidas

cada una con la otra” (St. Germain, 2005: 77). En realidad, aquí St. Germain (o la traducción) es confuso porque no aclara si se refiere a sexualidad en sí misma o bajo este término acoge el hedonismo: “aplico el término sexual a todo tipo de interacciones que proporcionen sensaciones placenteras” (St. Germain, 2005: 76).

Se contraponen las ideas entre razón y fe: Freud, “usted cree en la revelación. Yo creo en la ciencia, la dictadura de la razón”; Lewis: “¿Por qué la religión deja espacio a la ciencia, pero la ciencia se niega a dejarle espacio a la religión?” (St. Germain, 2005: 74). Como escribía líneas arriba, en aquellas cuestiones que rebasan el ámbito de la existencia humana con sentido de trascendencia, no hay acuerdo, porque la concepción de la vida es distinta, según la aceptación o no de Dios. La segunda parte de la pieza, la que hace referencia a cuestiones concretas (segmentos cuatro a seis) le sirve a St. Germain, para dejar el tema de la existencia de Dios abierto, con afán de suscitar preguntas al espectador, no de proporcionarle respuestas. El propio dramaturgo, consciente de la función del teatro, sin caer en un posicionamiento didáctico y maniqueo y otorgar la victoria de uno sobre otro, plantea este par de parlamentos, cuando el telón está próximo a caer:

LEWIS.- Ha sido una locura creer que podríamos resolver el mayor misterio de todos los tiempos en una mañana.

FREUD.- Solo hay una locura mayor: no pensar nunca en él (St. Germain, 2005: 89).

Dejo para el final el comentario al breve segmento de trama séptimo que, en mi opinión, resulta clave para realizar una correcta lectura de la obra dramática. Las reflexiones acerca de la música clásica que suena en el aparato de radio, cuando cesa la información. Freud cuando se escuchan unos compases, apaga el receptor, hasta que, una vez ha salido Lewis y tras oír un mensaje del rey Jorge -es la última acotación escénica de St. Germain- se “levanta para apagar el programa musical. Se detiene y, en vez de apagar, sube el volumen. Se sienta, contemplando la radio como si intentara descifrar la música” (St. Germain, 2005: 91).

Así termina la obra de St. Germain y este final no añadiría información si antes el espectador no hubiera escuchado el intercambio de pareceres entre los dos personajes acerca de la música y no hubiera observado el reflejo condicionado de Freud de levantarse para apagar el receptor, cuando suena la música clásica, ejecutado en varias ocasiones en el trascurso de la acción escénica. Lewis es un amante de la música clásica; a Freud le desconcierta, porque “hay algo dentro de mí que se rebela contra la idea de ser conmovido sin saber la causa de esa conmoción (...) es como si a uno le pidieran que estuviera de acuerdo con alguna afirmación que no puede comprender” (St. Germain, 2005: 85). Lewis, en línea con otros muchos compositores célebres, Mozart, Verdi, Mahler, Wagner o Stravinski, le ofrece una explicación, la música es inaprensible racionalmente, porque transmite una información muy precisa, apelando “a las emociones, no al cerebro” (*Ibidem*). Afirmación que rechaza Freud, porque “si no se pueden procesar intelectualmente los sentimientos, estos no existen” (*Ibidem*).

La esencia de la música y la afición a ella se basa en poseer conocimientos de esta y tener sensibilidad para aprehenderla, de manera que ofrezca un significado intelectual y produzca una conmoción sensorial al escucharla. La música entrevera razón y emociones para comprender la realidad. El desarrollo de esta idea exigiría más espacio, pero si la traigo al final, es porque en las palabras de St. Germain, ya citadas, con las que termina *La última sesión de Freud*, (“como si intentara descifrar la música”) se concreta la propuesta del dramaturgo, la percepción de lo inefable, que solo se comprenden a través de las emociones o percepciones que describen los argumentos de razón.

La música entendida como “si a uno le pidieran que estuviera de acuerdo con alguna afirmación que no puede comprender”, según expresión de Freud, cobra otra dimensión al situarla St. Germain en el mismo plano de la existencia de Dios en *La última sesión de Freud*. Existencia, la de Dios, que puede alcanzarse por la razón humana, aunque este conocimiento se oscurezca, desfigure

o resulte incompleto, cuando se admite la existencia de un Ser Superior, que no se corresponde con Dios. La fe es la que esclarece, descifra o confirma el proceso de la razón: la fe que es un don y no la resultante final de un proceso matemático; de la misma forma que la música se comprende, pero no como resultado final de un razonamiento. St. Germain propone un final abierto; lanza preguntas al espectador y siembra inquietudes. *La última sesión de Freud* se alinea con el buen teatro sustentado en la filosofía, que no convierte el escenario en una cátedra universitaria, donde se enseña un determinado pensamiento.

Y una última precisión, para comprender esta obra: St. Germain no pretende mostrar al espectador cuál es la visión de la existencia de Dios de Freud y Lewis, sino que, sirviéndose de los planteamientos confrontados de estos dos intelectuales, muestra cuáles son sus propias cogitaciones acerca de la existencia de Dios¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NICHOLI, Armand M. (2002). *La cuestión de Dios: C. S. Lewis y Sigmund Freud debaten acerca de Dios, el amor, el sexo y el sentido de la vida*. Madrid: Rialp.

ST. GERMAIN, Mark (2015). “*La última sesión de Freud*”. *Nueva Revista de política, cultura y arte* 152, 34-92.

La Revelación, de Leo Bassi: proselitismo del ateísmo a través del conocimiento, la imperfección y el humor

The Revelation, by Leo Bassi: proselytism of atheism through knowledge, imperfection and humour

Eva GARCÍA FERRÓN

Universidad de Alicante
eva.ferron@ua.es

Resumen: Este trabajo aborda el montaje *La Revelación* (2005), del autoproclamado bufón Leo Bassi. En este espectáculo cómico y filosófico Bassi, “fundamentalista laico”, propone la revisión de pasajes de la Biblia a la luz de la Razón y una defensa de los valores de la Ilustración, de la Libertad y del respeto a la Naturaleza. Mediante una puesta en escena provocadora y emocionante, Bassi conduce al espectador por el luminoso camino hacia el ateísmo reivindicando la imperfección y el humor como valores esenciales del laicismo, frente a la ceñuda perfección de las religiones monoteístas.

Palabras clave: Leo Bassi. *La Revelación* (2005). Ilustración. Biblia. Bufón. Espectadores.

Abstract: This paper addresses *La Revelación* (2005), by the self-appointed jester Leo Bassi. In this comic and philosophic spectacle Bassi, “secular fundamentalist”, reviews some biblical passages in the light of Reason and upholds the values of The Age of Enlightenment, Freedom and respect for Nature. Bassi takes the spectator towards the atheism with a moving and provocative per-

¹ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11dbb3a3eeb0dc168b4568> [10/09/2019].

formance, and he vindicates imperfection and humour as values of secularism against the perfection of the monotheistic religions.

Key Words: Leo Bassi. *La Revelación* (2005). Enlightenment. Bible. Jester. Spectators.

1. LEO BASSI, “EL HOMBRE QUE ACABÓ CON EL MONOTEÍSMO”. LOS HEREDEROS DE TORQUEMADA CONTRA LOS HIJOS DE VOLTAIRE

La Revelación, estrenada en 2005, es un espectáculo creado e interpretado por Leo Bassi (Nueva York, 1952). El texto, con prólogo del hispanista Ian Gibson, fue publicado en 2007, por Ediciones Barataria en su colección Inferno, donde aparecen también títulos de Voltaire y Diderot¹. La obra propone al espectador, desde la perspectiva de un “fundamentalista laico”, la revisión de pasajes de la Biblia a la luz de la Razón y una defensa de los valores de la Ilustración. Al comienzo el bufón expresa su propósito ante los espectadores:

Quiero daros argumentos incontestables para convencer a un creyente [...] Para que salgáis a la calle después del espectáculo con la cabeza muy alta, con ganas de hacer proselitismo como yo. Podríais, por ejemplo, esperar a las viejecitas a la salida de las iglesias con una sonrisa simpática y un cartel donde ponga Sócrates te ama. [...] O buscar a las parejitas de mormones por la calle y comerles el coco hablándoles de Descartes y regalarles el Discurso del Método. [...] Señoras y señores, la hora de la contraofensiva ha llegado... ¡Bienvenidos a La Revelación! (Bassi, 2007: 62-63)².

¹ Michael J. Buckley considera a Denis Diderot el primer ateo de la historia: “No es solo una cuestión de cronología, fue el primero que abogó a favor del ateísmo utilizando toda su capacidad de influencia” (citado por Gavin Hyman, 2010: 48).

² En 2005, Leo Bassi acudió a una reunión de fervorosos evangelistas en Río de Janeiro y circuló entre los cinco mil asistentes con una pancarta en la que se leía: “No creo en Dios, pero sí en los filósofos y en la ciencia. ¡Viva Sócrates!”. Tuvo que ser rescatado por la policía (solapa de *La Revelación*).

Con su espectáculo, Bassi aspiraba a socavar la inercia intelectual que creaba en aquellas fechas un ambiente propicio para que los defensores del monoteísmo lanzaran “verdaderos disparates desde una atalaya doctrinal sin que nadie se atreviera a contradecirlos” (Bassi, 2007: 21)³. Percibía la actitud militante de oscurantistas y fascistas, ante la que “los defensores de los valores de la Ilustración, los hijos de Voltaire, estábamos cediendo la calle y las batallas a los herederos directos de Torquemada” (21). Deseaba promover un enfrentamiento ideológico desde su posición de cómico con “un espectáculo que, nutriéndose de las macro-contradicciones de la fe, hallaba una fuente ilimitada de comicidad” (21). La oposición que recibió la obra rebasó todos los cálculos del bufón. Durante su programación en el Alfil de Madrid hubo una campaña para que se interrumpiera su representación, pintadas intimidatorias, amenazas de muerte a Bassi y su familia, cantos del *Cara al sol* y una bomba incendiaria (localizada antes de explotar) en el interior de la sala. El cardenal primado de España, Antonio Cañizares, calificó *La Revelación*, de “atentado a la libertad religiosa” (29). Cuando se confronta tal aseveración con el contenido del espectáculo, la desproporción es evidente. Bassi se ríe de todo, primero de sí mismo, y en la escena novena formula el objetivo del espectáculo de modo tan hiperbólico que es evidente la ironía:

Si Jesús te ama, te puedo asegurar que nosotros, los payasos, ¡también te amamos!... ¡Y puede que más! Con toda humildad, me gustaría que la gente me recordara como el hombre que finalmente acabó con el monoteísmo. *Y se puede acabar con el monoteísmo utilizando la risa. Es el arma más poderosa para derrumbar tabúes y borrar miedos* (163, las redondas son más).

A quienes atacaron a Bassi sus prejuicios no les permitieron acceder al meollo de esta creación. *La Revelación* posee una densidad que resplandece sobre los exabruptos y los chistes. Estudiaré

³ Puesto que citaré en numerosas ocasiones el texto de *La Revelación*, en adelante indicaré solo la página.

los elementos filosóficos de este espectáculo centrándome, primero, en la figura del bufón y en la comicidad como herramienta para transmitir el pensamiento. En segundo lugar, analizaré la defensa del ateísmo mediante la revisión humorística de pasajes de la Biblia que muestran la endebles intelectual del monoteísmo. Por último, me detendré en la catarsis que opera la visión de la obra en el espectador, en dos sentidos: la reafirmación en el ateísmo y la feliz conformidad con la emoción que proporcionan el Arte y la Naturaleza, donde halla el ateo su modo de trascendencia.

2. EL BUFÓN QUE FILOSOFA. LA CONSISTENCIA DE LA COMICIDAD DE BASSI

Leo Bassi es un artista cuya imagen pudo quedar hace años en una especie de “foto fija” ligada a la frivolidad por su presencia en un programa televisivo de gran audiencia donde realizaba acciones teatrales epatantes⁴. Es una imagen incompleta, pues la vasta cultura y la sabiduría poco convencional de este hombre de teatro son innegables, no ya para quien investiga sobre su figura, sino para el espectador atento a cuanto trasciende de sus creaciones. Bassi ha ideado un tipo personal de comedia transgresora, donde convergen lo físico, lo intelectual y una enorme capacidad de improvisación con el público (<http://nuevaweb.leobassi.com/> [03/05/2019]).

Bassi pertenece a una saga de payasos circenses y comediantes excéntricos europeos que se remonta a 1840. Debutó con solo siete años y a los 17 se unió al espectáculo circense familiar, el Trío Bassi. Desde 1989 hasta la actualidad ha representado dieciséis espectáculos teatrales, con títulos como *Instintos ocultos*, *La Vendetta* o *Utopía* (<http://nuevaweb.leobassi.com/> [03/05/2019])⁵. El estilo personal de Bassi se articularía en dos vertientes: por un lado, la complicidad escénica con el público, al tratarse de espectá-

⁴ *Crónicas marcianas* (1997-2005), dirigido y presentado por Javier Sardá y emitido por la cadena Telecinco.

⁵ Bassi tiene en el barrio de Lavapiés una capilla barroca dedicada a la adoración de los Patos de Goma. El “Paticano” es la sede de la “Iglesia Patológica”; se trata de otra iniciativa para promover el laicismo.

culos que interpelan al espectador como cooperador; y por otro, un “impudor”, una “exhibición” del artista en lo físico y lo ideológico. Se apela a las fuentes de emoción del auditorio, la risa primordialmente, la belleza en muchas ocasiones, para transmitir contenidos intelectuales de una densidad distinta, no necesariamente inferior, a la propia del ensayo o la narrativa.

La puesta en escena de *La Revelación* tiene rasgos del teatro bufonesco, juega con lo absurdo y con las pulsiones irracionales; no obstante, también construye una argumentación, el contenido avanza de modo coherente para lograr un objetivo “pedagógico”. La obra es filosófica porque la defensa del ateísmo se conforma a menudo a partir de preguntas: el bufón interpela al espectador con cuestiones, retóricas o directas. Las rupturas de la cuarta pared, la invitación a la carcajada, el exceso de decibelios de la música, el particular estilo interpretativo de Bassi (expresión corporal bufonesca, bailes desaforados, palabras malsonantes...), todo en la propuesta escénica se articula para que al final quede un poso de reflexión en el público. Lo irracional como vehículo para ensalzar la Razón.

En distintas declaraciones Bassi ha insistido en que la noción de bufón encierra “profundidad” y “espiritualidad”, y ha manifestado su orgullo de pertenecer a la séptima generación de una estirpe de bufones:

Los bufones tienen dos aspectos en su personalidad. El que se ve, el divertido. Y el que filosofa. Para hacer un chiste hay que pensar antes. El chiste nace de mi lado observador, más serio. [...] Para poder reírse de las cosas hay que observar, analizar. No veo oposición entre pensar y reír. Son una misma cosa (Vera, 2018)⁶.

⁶ En *El acto de la creación*, Arthur Koestler explica que los tres dominios de la creatividad (el Humor, la Ciencia y el Arte) proyectan su sombra los unos sobre los otros, de manera que entre el Bufón, el Sabio y el Artista los límites se desdibujan: “Que el Bufón es hermano del Sabio puede parecer una blasfemia, sin embargo nuestro lenguaje refleja su estrecho parentesco: la palabra inglesa para las agudezas cómicas, *witticism*, se deriva de la palabra *wit*, cuyo sentido original es ingenio, inventiva. El Bufón y el Sabio viven ambos de sus ingenios, y veremos cómo las adivinanzas del Bufón son una puerta trasera, muy útil en ocasiones, del taller de la originalidad

Es oportuno detenerse en la supuesta “incorrección” de este artista. El *Diccionario* de la RAE define “bufón” como “Personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos con chocarrerías y gestos.” A su vez, “chocarrería” es “Chiste o dicho groseros”. En su *Abecedario del teatro*, Portillo y Casado recogen que el bufón “solía gozar del raro privilegio de decir lo que le viniera en gana, aunque también estaba obligado a soportar las burlas más crueles” (1992: 30).

En efecto, el autor de *La Revelación* es ocurrente y grosero, usa todo tipo de gestos y dice cuanto “le viene en gana”. Como es coherente con su condición de bufón, asume ser objeto de sus ácidas bromas acerca de sí mismo y de un menoscabo mayor, de naturaleza moral. En quien pasa de la sonrisa a la carcajada tiene lugar una “delicada alquimia psicológica” (15); dado que al reírnos somos vulnerables –la mente deja de estar vigilante–, el espectador reclama instintivamente muestras de complicidad para rebajar la tensión, lo que logra el bufón transmitiendo una sensación de espontaneidad y alegría sinceras:

Este esfuerzo por ocultar lo que hay de trabajo y creatividad por debajo de la comicidad y mantener así la magia de la risa es una de las grandes contradicciones de esta profesión. [...] el mensaje subliminal de no agresividad que mandamos para pacificar las resistencias psíquicas contra la risa implica una relación todavía más compleja, y quizás incluso perversa: la humillación de nuestro propio ego (16).

En otras palabras: cuanto más se acerca el bufón a la perfección de su arte, menos en serio será tomado como profesional. El artista considera que esta paradoja hace de su oficio un “ejercicio de abnegación personal” (18). He aquí la cruel humillación que se le inflige, con su consentimiento, al bufón contemporáneo.

Todas estas consideraciones nos conducen a que el espectador ha de *recibir* el espectáculo de Bassi como lo que es: la crea-

creativa” (Koestler, 2002: 193).

ción de un bufón, cuyo objetivo es la carcajada. Las *agresiones* que su actuación nos propina no son tales, de manera que tomarse en serio sus bromas es un disparate mayor que los que contienen las propias bromas.

En la primera escena del espectáculo Bassi aparece vestido de Papa y anuncia al público que Dios “me pide un cambio radical” (48). Seguidamente, se disculpa ante el pueblo español “en mi nombre y en el nombre de los santos padres del pasado” (48) por los siglos de la Santa Inquisición y por el papel de la Iglesia en la Guerra Civil: “La conciencia social y el deseo de igualdad de los republicanos era cristiano en esencia... Nos hemos equivocado de bando” (48). Admite su “error personal” (50) al condenar a Leonardo Boff y la Teología de la Liberación en Sudamérica y se disculpa también ante Galileo Galilei y Giordano Bruno: “he reunido hace poco a un comité de eminentes científicos y hombres de la cultura y de prestigiosas universidades de todo el mundo y, después de una serie de consultas, me han confirmado que la Tierra es redonda” (50).

Tanto el discurso del Papa como la puesta en escena (la enorme cruz blanca, Bassi avanzando por el patio de butacas flanqueado por dos seminaristas, la música clásica en un crescendo triunfal) hacen de este arranque algo bufonesco, risible por el subrayado de los tópicos. Se trata de conseguir la exaltación lúdica de lo identitario: el público ya es mayoritariamente ateo, como pone de manifiesto su contundente respuesta ante la petición de Bassi de un “grito atávico” de los ateos presentes en la sala (62). Lo divertido para los espectadores es acompañar al bufón en su argumentación cómica.

Estamos ante la puesta en escena de un texto peculiar que, en puridad, “no existe” al margen del propio espectáculo que lo recrea. El texto “no nace de una labor intelectual en solitario, sino que es el fruto de un consenso pactado intuitivamente con la platea, donde cada frase ha pasado por el filtro de una emoción colectiva” (13-14). La transcripción fijada en la edición de Barataria cobra va-

lor documental, ya que plasma una concepción antigua y artesanal del acto teatral, “como fabricar una alfombra nudo a nudo” (14).

3. POBREZA FILOSÓFICA DEL PENSAMIENTO MONOTEÍSTA. LA BIBLIA A LA LUZ DE LA RAZÓN

La argumentación de Bassi comienza de forma testimonial: “...en mi familia todos hemos sido ateos desde hace más de ciento cincuenta años. La buena noticia es que no nos ha pasado nada y hemos vivido de puta madre” (60). A continuación anuncia que durante el espectáculo va a hacer proselitismo del ateísmo, y advierte en un registro coloquial a los espectadores: si alguien teme perder su fe, “ahí está la puerta. Abierta de par en par. Pero si de verdad tiene miedo de que un payaso le haga renegar de su fe, ¡pues menuda fe!” (61).

La teoría o doctrina que defenderá Bassi en *La Revelación* pertenece al campo de la filosofía y la teología y niega la existencia de Dios. Estudiosos del mundo griego ven manifestaciones de ateísmo ya en la Grecia clásica, pues durante el siglo V a. C. los sofistas desarrollan argumentos de un ateísmo filosófico. El primero fue Protágoras de Abdera, autor de la afirmación “De todas las cosas la medida es el hombre” (Soneira Martínez, 2018: 41). Le siguió Pródico de Ceos, quien defendió que los dioses de la teología de los poetas no existían, eran relatos que divinizaron la naturaleza, los reyes y los fenómenos celestes. Demócrito introdujo el factor miedo hacia los fenómenos celestes como origen de la religión (Soneira Martínez, 2018: 41-42). Desde estas primeras manifestaciones, el ateísmo ha tenido diversas formulaciones a lo largo de la historia, siendo los comienzos de la Modernidad, con la Ilustración francesa, la etapa en la que se afirma más sólidamente. Dentro del pensamiento filosófico contemporáneo, Marx, Nietzsche y Freud, los grandes pensadores ateos, comparten la idea de que la religión es “una invención a la vez individual y colectiva, de naturaleza compensatoria, propia de un estado infantil e inmaduro de los individuos y de la sociedad que debería superarse para acce-

der a una situación de más libertad, más salud psíquica y, en definitiva, de mejor realización humana” (Sánchez Meca, 2016: 299).

Freud considera que el origen de la religión es la vulnerabilidad del adulto frente a las fuerzas de la naturaleza y la violencia de los demás hombres. Dicho desamparo continúa y repite el desamparo infantil (Sánchez Meca, 2016: 304). La tarea que se propone Leo Bassi de demostrar la fragilidad del pensamiento monoteísta ataca a la religión en primer lugar por ese flanco: una lectura “racional” de la Biblia pone de manifiesto que está plagada de incoherencias, falsedades, infantilismo. Asimismo, el payaso está próximo a Nietzsche cuando afirma que vivir sin Dios es liberador. Recordemos que el filósofo alemán sostenía que “la religión cristiana habría funcionado promoviendo unos valores y unas actitudes que han favorecido la rebañización de las masas, la desaparición sistemática de las individualidades fuertes, independientes y creativas” (Sánchez Meca, 2016: 302). Tanto el contenido de *La Revelación* como la actitud de Bassi al defenderla sobre el escenario y fuera de él son un rotundo alegato a favor de la libertad individual, del pensamiento crítico, de la presencia suficiente del gozo en nuestra vida finita.

Cuando el arzobispo Cañizares calificó esta obra como una agresión a la libertad religiosa, sabría de modo difuso (dudo que hubiera visto el espectáculo completo) que la Biblia era usada en ella como recurso cómico. Se trata de un material con el que está familiarizado cualquier miembro de la cultura occidental, ya que las narraciones míticas son elementos fundamentales de la conciencia religiosa. Puede acusarse con justicia a Bassi de banalizar, distorsionar o interpretar demasiado literalmente pasajes de la Biblia. Es un bufón y, recordemos, dice “lo que le viene en gana”.

De las once escenas de *La Revelación*, aludiré solo a las más significativas para mi objetivo. Comienzo con la escena tercera, “El pecado original”, en la que Bassi acude a comprar una Biblia a una librería religiosa: “Para un ateo, entrar allí es como pedir a una carmelita que entre en un *sex shop* [...] ¿Me la puede poner en una bolsa que no sea transparente?” (74). El libro no posee para un ateo

ningún valor sagrado: “Es un libro, se llama *La Biblia* [*sic*] y su autor es anónimo” (75). Su intención es glosar algunos pasajes con el fin de exponer “el vacío y la pobreza filosófica sobre la que se cimienta todo el edificio del pensamiento monoteísta” (70). Voltaire, ilustrado que condenaba el fanatismo y las creencias dogmáticas, le alumbraba en su exégesis. El juego teatral empieza y un patio de butacas que ya ha manifestado su adhesión al ateísmo festeja el ingenio de Bassi al recorrer episodios bíblicos muy populares enfatizando los elementos más hiperbólicos: cómo Noé, que vivía en un desierto cerca del monte Ararat, consiguió abundante madera para construir su Arca (“Yo, que he viajado por Turquía, os puedo asegurar que no hay un puto árbol por ahí”, 97); o la edad de Moisés, “setecientos cincuenta años”, dato que hace que Bassi compre otra Biblia “para ver si en la primera había un error de impresión, pero la cifra resultó ser la misma. Parece que el aire caliente del desierto es bueno para la salud” (114). Antes de la compra del volumen un cura le ha aconsejado que no lo lea demasiado literalmente, de modo que obvia muchas incongruencias y avanza en su demostración⁷.

Seguidamente reflexiona Bassi sobre por qué Eva es creada a partir de una costilla de Adán, y deduce que para establecer y prestigiar la idea de que la mujer, desde su primera aparición, es subordinada al hombre. Con una pregunta retórica interpela a las creyentes: “¿Cómo una mujer puede ser monoteísta si la joden desde

⁷ A. Llanillos, en su artículo “La hipérbole en la Biblia”, señala que el Libro: “...tiene una gran parte humana y oriental por el medio en que se desenvuelve, por los hechos históricos que relata y, sobre todo, porque son orientales los escritores sagrados que en él han puesto su mano” (1956: 165), y por ello es inadecuado, al estudiar la Biblia, aplicar moldes occidentales al concepto de hipérbole que manejan los retóricos árabes y judíos. Estos distinguen tres tipos de hipérbole en función del grado de exageración: exageración imposible, difícilmente posible y posible. Y añade Llanillos: “Ibn ‘Ezra para mientes en las dos primeras y nota que los profetas emplean estas dos clases de hipérbole, sobre todo Isaías, rico en ellas” (1956: 166). Una última apreciación de este investigador nos ayuda a valorar el sentido del Libro: “En cuestión de hipérbolos, como en el resto de los ornatos, el preceptista sabe captar la galanura del falso decir: *Lo más hermoso de la poesía es su mentira*” (1956: 166).

su nacimiento?” (78). En cuanto al Árbol de la Vida, con sus formidables cualidades (proporciona sabiduría), no entiende los motivos de Dios para ponerlo “a tomar por culo, escondiéndolo lo más lejos posible, donde nunca pasa nadie” (79); también la ubicación del Árbol de la Sabiduría, cuya fruta es prohibida para la primera pareja, indigna al cómico, que gesticula y exclama: “¿Dónde lo pone Dios? ¿Lo esconde? ¡Nooooo! Lo pone... ¡en el puto centro del Paraíso! ¡Junto al camino! ¡Por donde Adán y Eva pasan todos los días!” (81). La conclusión de Bassi es que el monoteísmo condena la curiosidad, cualidad innata de los humanos que es motor de la evolución y el progreso.

La expulsión de Adán y Eva del Paraíso sirve para introducir el tema de la falta de conciencia ecológica del monoteísmo, para el que la Naturaleza es “un decorado, un almacén” en el que se desenvuelven y proveen los humanos (90). Los animales, que han sido respetuosos con las reglas de Dios, son expulsados con los dos humanos del Edén: “¿Qué coño le habían hecho los animales?” (88). El mandato divino a Adán y Eva al abandonar el Paraíso lo parafrasea Bassi de este modo: “Multiplícaos y llenad la Tierra [...] Someted la Tierra” (89). Al bufón le escandaliza lo que la interpretación perversa de esta última frase ha generado: entre otras muchas atrocidades medioambientales, que obispos y cardenales reciban donaciones y compartan mesa con constructores corruptos que arrasan el entorno natural, transformándolo en un cementerio de cemento. “Yo no tengo Dios, pero la cosa más cerca en mi corazón es mi amor por la naturaleza” (90).

La escena, titulada “Moisés”, es una sátira sobre la evolución del Estado de Israel en territorios palestinos. Con gesto serio, lamenta Bassi que en Oriente Medio el Antiguo Testamento lleve “todavía hoy a los pueblos al más cruel de los enfrentamientos” (107). La escenificación de la falta de legitimidad de Israel (solo bíblica, basada en un acto de fe) es una de las escenas que el público acoge con más aplausos. La interpretación nos presenta a un Moisés prudente cuando Dios le muestra desde las alturas la Tierra Prometida

y afirma: “¡Desde el río hasta el mar todo será vuestro por los siglos de los siglos” (115). El considerado Moisés observa la extensión y musita: “Hay un problema, Dios”, para luego añadir, sorprendido, “¡hay mogollón de gente! ¡Menudo regalo! ¡Está tope llena! Hasta hay ciudades enteras. Y no pequeñas... Mira, ahí abajo Jericó, y mas allá Jerusalén, Hebrón...” (115). El profeta renuncia a las tierras y muere “sin saber cómo acabará todo el asunto” (117). El contraste entre esta decisión de Moisés y la realidad histórica que conocemos promueve en el público la adhesión a la causa palestina. Bassi no da tregua a la platea y rememora el mandato de Dios al sucesor de Moisés, Josué, quien al entrar en Jericó debía “pasar sin piedad por el filo de la espada a todos los hombres, mujeres, ancianos, niños infantes y bebés de la ciudad” (118). El bufón recalca la flagrante contradicción con el quinto mandamiento, una ley de Dios que “es perfectamente clara y genialmente breve. No matarás y ¡punto!” (118).

Si esta escena se abría con la idea de que el monoteísmo es terreno abonado para las guerras, la siguiente, “Estados Unidos”, enlaza con ella por su asunto. Al fondo del escenario se proyecta una gigantesca enseña estadounidense. El bufón se lamenta de que el país más poderoso del planeta, perdido en el oscurantismo del Antiguo Testamento, haya olvidado su pasado ilustrado y “derruido el puente filosófico que levantaron Benjamin Franklin o Thomas Jefferson” (126). Imita a George W. Bush: “I can tell you, Ladies and Gentlemen of Congress, that we shall prevail, ¡we shall prevail! Because we are on a crusade and God is on our side...” (127). Bassi traduce al castellano la última frase, ironizando sobre el hecho de que Bush dijera estas palabras junto a una Biblia, “El libro donde las serpientes hablan, donde los salmones son más santos que las cabras y donde se masacra a la gente porque le sale de los cojones a un Dios injusto” (127).

En este punto del espectáculo el bufón realiza la primera de las tres acciones teatrales radicales y hermosas con las que apoya su argumentación. Son momentos culminantes del montaje y contienen

buena parte de su mensaje filosófico. Sostiene una manzana y dice que va a comérsela consciente de la ofensa al “Ser Supremo” que su acción representa: “Me la como con voluptuosidad para honrar a todos los hombres y todas las mujeres de todos los continentes que, a través de los siglos, han luchado con su inteligencia y creatividad para liberarnos del flagelo de un dios totalitario” (130). Anuncia que va a llenar la sala de sabiduría, de los conocimientos y la gloria de la Ilustración, y toma entre las manos un bate de béisbol. El cura que le sirve de ayudante entra en escena con un carro de supermercado lleno de manzanas y se las va lanzando de modo que Bassi las golpea con el bate y estallan hacia el público. En la pantalla del fondo se proyectan imágenes de numerosos filósofos, pensadores, artistas, científicos, protagonistas de luchas sociales. La grandiosidad de la escena se atenúa con una broma que sirve de transición para el siguiente cuadro, ya que Bassi se disculpa por la fugaz presencia de Mao Tse Tung en el vídeo: “yo no quería. Pero el tío que me hizo el montaje era un viejo militante comunista” (135).

4. LA ESPIRITUALIDAD DE LOS ATEOS, LA “INMORTALIDAD VERTICAL” Y LA DICHA DE LA IMPERFECCIÓN

Entramos en la apoteosis del montaje, las tres últimas escenas: “El piano”, “La Patagonia Chilena” y “El ritual”.

En la titulada “El piano” se explicita lo que la obra implícitamente propone desde su comienzo: la única trascendencia que puede lograr el ser humano es a través de la creación artística y del disfrute que esta nos procura. Vivir con intensidad cada minuto es la inmortalidad que propone Bassi, a la que califica de “vertical” frente a la idea “horizontal” de la vida eterna (159). Se ha de derrotar a la muerte mediante sensaciones intensas, a veces tan sencillas como las que nos brindan la belleza de una obra de arte o un paisaje. El payaso se dispone a compartir con los espectadores un instante de inmortalidad, aquel por el que le gustaría ser recordado. Suena un *Nocturno* de Chopin y Bassi desliza un piano vertical hasta el centro del escenario; danza, se descalza y juega con sus cal-

cetines en un breve homenaje a Chaplin que el público recibe con risas⁸. Entonces se tumba y ofrece una exhibición de sus sorprendentes habilidades como malabarista antipodista, haciendo girar a toda velocidad el piano sobre sus pies. “Esta es la prueba definitiva de que se puede vivir perfectamente sin Dios” (162). La admiración que sus malabarismos han causado en el patio de butacas da a esta aseveración una cualidad que es imposible recoger en estas líneas, ya que solo se percibe cuando se participa en ese acto teatral.

Tras despojar a la escena de su relativa seriedad mediante varias bromas (subrayo el empeño de Bassi por mantener el tono cómico continuamente), admite que puede que a esas alturas de la representación siga habiendo algún creyente entre los espectadores, y le reta: “Creyente, ha llegado la hora de atarte el cinturón de seguridad...” (163).

En la escena décima nos traslada a la Patagonia chilena para compartir con los espectadores una vivencia más allá de lo racional “que me tocó como una revelación” (167). Bassi relata haber tenido la fortuna de conocer, en sus viajes, la cultura de distintos pueblos animistas o politeístas. Se refiere ahora a los Mapuches de la Patagonia, un entorno todavía virgen, y nos explica que el alcalde indio de un pueblo de la zona le prestó un libro sobre sus rituales, escrito por un jesuita austriaco tras veinticinco años de labor evangelizadora “yendo de una tribu a otra, desde Puerto Montt hasta la Tierra de Fuego” a comienzos del siglo XX. Nos transmite Bassi cómo el volumen iba revelando las dudas que, al reflexionar sobre la espiritualidad de esos pueblos, asaltaban cada vez más al jesuita sobre su misión; hasta el extremo de que en la última página declaraba que deseaba dejar la Iglesia: “Aquí, en el bosque, he descubierto una manera de vivir que me une al todo y que no necesita palabras” (174)⁹. El libro concluía con una fotografía de un chamán desnudo,

⁸ En *La quimera del oro* (1925), Charlot hace “bailar” a dos panecillos pinchados con sendos tenedores.

⁹ En varios momentos de *La Revelación*, las afirmaciones de Bassi evocan la espiritualidad de ciertos filósofos: “Nietzsche propone abrir paso ahora a la religión como serenidad y afirmación de la vida en su totalidad simbolizada en la figura del

con el cuerpo pintado a rayas y una máscara con enormes cuernos. La imagen se proyecta en la pantalla y funciona como enlace con la undécima y última escena.

“El ritual” es un epílogo que ilumina y ordena cuanto se ha expuesto de modo deslavazado en las escenas previas. La evolución de la argumentación del artista se le antoja contradictoria a él mismo: desde la inicial defensa contundente del ateísmo hasta el “panteísmo confuso” (184) de la acción que baja el telón. En realidad, no hay contradicción sino coherencia en el hecho de que el espectáculo se abra con el Papa, símbolo de la espiritualidad menos humana –institucionalizada, encorsetada, inmovilizada por el peso de la tradición y la ortodoxia– y concluya con el chamán desnudo, personificación de la más netamente humana –por su primitivismo, su apartamiento de los oropeles, su adhesión al mundo natural–.

Aún nos ofrece Bassi un *tour de force* bufonesco que corona de la manera más oportuna el espectáculo. El chamán desnudo es el epítome de la humanidad, pero un bufón imitando al chamán es incluso superior en ese sentido. Por eso gira el payaso sobre una plataforma mientras los dos curas que le han asistido durante la obra lo rocían de pintura con un compresor industrial hasta que su cuerpo queda cubierto de rayas rojas y negras como el del chamán de la foto antigua. Leo Bassi reconoce apesadumbrado que la imagen que está ofreciendo es patética: “Soy un hijo de la Ilustración, un ser racional y, ahora, miradme: gordo, calvo y pintado de rojo y negro, los colores de la CNT. [...] No tengo miedo al ridículo” (182-83). Defiende que sus intenciones son nobles, y que es un pobre iluso en un mundo cínico que desprecia la utopía. La revelación a la que alude el título es la del inmenso valor de la imperfección, un estado humano dinámico y esperanzado que invita a pensar y sentir curiosidad, que supone un desafío inagotable. La perfección, como la muerte, como Dios, es inmutable:

dios Dioniso. [...] se entendería como libre espiritualidad y vida interior que siente la vinculación del hombre con la tierra y le impulsa a identificarse con la totalidad de todo lo que existe, afirmándola y comprendiéndose parte de ella” (Sánchez Meca, 2016: 303-304).

Por eso he dedicado mi vida a hacer el payaso, el bufón. Un ser imperfecto que busca en la imperfección su razón para vivir. Por eso he sido provocador, grosero, guarro sin arrepentimiento... Para liberarme de la perfección, poniéndolo todo en duda, hasta mi propia dignidad, y así liberar mi deseo de explorar la vida para amarla más (185).

Para concluir, apreciamos que la puesta en escena de *La Revelación* tiene un efecto catártico sobre el espectador: en primer lugar porque Bassi aporta argumentos (subjetivos, tergiversados, se trata del espectáculo cómico de un bufón) para la reafirmación en el ateísmo; por otra parte, la catarsis surge de los momentos más emocionantes del espectáculo, en los que el entusiasmo se logra con acciones impactantes no ajustadas al ideal de lo hermoso, puesto que el payaso reivindica la imperfección. Estamos ante un teatro de calidad que denuncia a través de una provocación atenuada por la comicidad. Leo Bassi es un creador comprometido con el humor, con el pensamiento y con el arte cuyo trabajo es una síntesis de la tradición teatral de la que procede y del teatro antiburgués, innovador. *La Revelación* es un espectáculo valiente e ingenioso, donde el descendiente de una estirpe de payasos ateos lleva a cabo una defensa radical de la libertad de expresión. Las invectivas que recibió son la demostración palmaria de la pertinencia y oportunidad de tal apología¹⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASSI, L. (2007). *La Revelación*. Barcelona: Ediciones Barataria.

HYMAN, G. (2010). “El ateísmo en la historia moderna”. En *Introducción al ateísmo*, M. Martín (ed.), 45-64. Madrid: Akal.

KOESTLER, A. (2002). *El acto de la creación. (Libro primero: el bufón)*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) 7, 189-220.

LLANILLOS GARCÍA, A. (1956). “La hipérbole en la Biblia”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección de hebreo* 5, 163-198, <http://www.meahhebreo.com/index.php/meahhebreo/article/view/863/900> [02/05/2019].

PORTILLO, R. y J. CASADO (1992). *Abecedario del teatro*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro & Padilla Libros.

SÁNCHEZ MECA, D. (2016). “Sobre la especificidad del ateísmo moderno”. *ÉNDOXA* 38, 297-309, http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/16594/pdf_80 [30/04/2019].

SONEIRA MARTÍNEZ, R. (2018). “Límites históricos del Ateísmo: increencia en la Grecia Antigua”. *Panta Rei*.2, 33-49, en <https://www.um.es/cepoat/pantareii/limites-historicos-del-ateismo-increencia-la-grecia-antigua/> [30/04/2019].

VERA, J. (2018) “Leo Bassi, bufón. ‘Deseo provocar la carcajada profunda’”. *El siglo de Europa* 1246, <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2018/1246/Index%20Cultura%20Leo%20Bassi.html> [01/05/2019].

¹⁰ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d145d1aa3eeb06c6a8b4569> [10/09/2019].

Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun.
Una obra teatral de Hartmut Lange¹

Nietzsche at Hitler's wedding with Eva Braun.
A theatrical work by hartmut lange

Arno GIMBER
Universidad Complutense de Madrid
agimber@filol.ucm.es

Resumen: En la obra teatral *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei* (1975), de Hartmut Lange, la parte histórica es la boda entre Adolf Hitler y Eva Braun el 29 de abril de 1945 en el bunker de la cancillería en Berlín y la parte ficticia está protagonizada por los dos invitados de honor, el compositor Franz Liszt y el filósofo Friedrich Nietzsche. Lange consigue desde la dramaturgia la deconstrucción de la afinidad de las tesis de Nietzsche a la ideología nacionalsocialista, pero la presencia del filósofo alemán en el escenario del ocaso corresponde aún a más rectificaciones formales y de contenido.

Palabras clave: Hartmut Lange. *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*. Recepción de Friedrich Nietzsche. Nietzsche como personaje ficticio. Teatro alemán después de 1945.

Abstract: In Hartmut Lange's play *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei* (1975) the historical

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto "Friedrich Nietzsche: poesía y filosofía. Edición crítica bilingüe y recepción en la literatura española", FFI FFI2016-76065-P, Ministerio de Economía y Competitividad, Subdirección General de Proyectos de Investigación.

part is the wedding between Adolf Hitler and Eva Braun on 29 April 1945 in the bunker of the chancellery in Berlin, and the fictional part is starring the two guests of honor, the composer Franz Liszt and the philosopher Friedrich Nietzsche. Lange manages to deconstruct the affinity of Nietzsche's theses to National Socialist ideology from dramaturgy, but the presence of the German philosopher on the stage of decline corresponds to even more formal and content corrections.

Key Words: Hartmut Lange. *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*. Reception of Friedrich Nietzsche. Nietzsche as a fictional character. German theatre after 1945.

To be suggestive for fiction is to be of more importance than a fact.
Oscar Wilde, *Pen, Pencil and Poison*

Esta no es una obra biográfica pero también.
Alfonso Sastre, *Los últimos días de Emmanuel Kant*

Una técnica sencilla de procesamiento literario del conocimiento filosófico que se aplica con frecuencia consiste en personificarlo, es decir, hacer que los representantes de este conocimiento aparezcan y hablen como figuras literarias. Además, cuando un filósofo aparece como personaje en una obra literaria, se suele situar en los terrenos fronterizos entre la factualidad histórica y la ficción creativa, y muchas veces sirve para mostrar una visión contracorriente a la conocida, que en los casos de pensadores suele estar relacionada con rigor intelectual y metodológico. Alfonso Sastre muestra en *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Adorno Hoffmann* (1990) la descomposición física y los lados siniestros de la existencia del filósofo de Königsberg, y en cuanto a Friedrich Nietzsche la obra *Demasiado humano (los últimos días de Nietzsche)* de Jaime Romo, premio Lope de Vega de teatro 2005, toma como punto de partida el conocido suceso que inició la locura de Nietzsche en 1889, mientras daba un paseo en Turín.

La locura es un tema recurrente en la literalización de Friedrich Nietzsche², pero Hartmut Lange en *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei* (Más allá del bien y del mal o las últimas horas en la cancillería del Reich), obra teatral estrenada en 1975, en el *Thalia Theater* de Hamburgo, va más allá de este lugar común. La parte histórica de la pieza constituye la boda entre Adolf Hitler y Eva Braun el 29 de abril de 1945 en el bunker de la cancillería en Berlín, y la parte ficticia está constituida por los dos invitados de honor presentes en la escena, el compositor Franz Liszt y el filósofo Friedrich Nietzsche. La confrontación entre personajes vivos y muertos en la escena aporta, desde el punto de vista de la dramaturgia, un valor opuesto a lo que igualmente podríamos considerar una obra basada en la estética documental y corresponde a una mayor densidad dramática al acercarse a las “Schattenlinien” (Lange, 1999), líneas de sombra, entre el más allá y el mundo real, al concederle el autor, de esta forma a su obra, que trata grandes temas de la historia de Alemania, un aire de misterio.

Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei se desarrolla en un solo espacio subterráneo como si fuese un *hades* o mundo de difuntos entre figuras significativas para la memoria alemana. Actúan siete personas que estuvieron históricamente presentes en esa boda de Adolf Hitler y Eva Braun: el matrimonio Goebbels, los oficiales Ludwig Bormann y Martin Stumpfegger y un funcionario del registro civil. Además, aparecen dos personajes igualmente reales, pero ficticios en este contexto: el compositor Franz Liszt y el filósofo Friedrich Nietzsche. El músico Richard Wagner, también invitado a la boda (pero más listo que los otros dos), no aparece.

Nietzsche juega en esta pieza un papel casi grotesco, ya que no es capaz de comunicar sus ideas a los demás personajes en escena.

² Son mayoritariamente las obras en prosa que tratan sobre la locura del filósofo, como por ejemplo la novela *When Nietzsche Wept* (1994) de Irvin Yalom o la de Christian Schärff, *Ein Winter in Nizza* (2014). En la escena teatral cabe mencionar en este contexto la *Nietzsche Triologie* (2002), de Einar Schleeff o la ópera *Dionysos* (2010), de Wolfgang Rihm.

Franz Liszt ni siquiera hace el esfuerzo para entenderlo. El anciano clérigo, de largo y plateado cabello, y vestido de negro, es un nexo dramático: es una figura humana ajena a las ideas tanto del dictador como del filósofo, que se sitúan en dos extremos ideológicos. Se refugia en la música, pero no en la suya sino en la de Beethoven, a quien considera superior y que toca con mucho ímpetu. De esta forma juega un importante papel en el desarrollo de la pieza para los cambios de escenas.

Liszt constantemente es descalificado por Nietzsche; el filósofo habla de sus meras habilidades y niega su capacidad de genio. Pero le fascina Eva Braun, a la que dirige a menudo la palabra y a la que cita fragmentos de su propia obra. Ella no lo entiende. Ni siquiera sabe reaccionar cuando la llama con mucha educación “Mein Fräulein” (mi señorita). Lange hace recitar al filósofo algunos párrafos (brillantemente formulados) sacados del contexto de su obra. Magda y Josef Goebbels los aprovechan para relacionarlos con la ideología nazi y para corroborar la tesis de que el filósofo ha sido uno de los precursores del *Führer*. Nietzsche no reacciona a estas insinuaciones. Cuando le preguntan por ejemplo por Wagner (esperando alguna alabanza hacia el músico) Nietzsche admite que “mi vivencia más feliz ha sido una curación: Richard Wagner pertenecía a mis enfermedades”³ (Lange, 1975a: 19), lo que tampoco entienden. Parece que en la obra las conversaciones no tienen interrelación, todos se limitan a recitar sus monólogos y los mensajes no llegan a los demás personajes. Lange lo explica del siguiente modo: “Que Nietzsche y los nacionalsocialistas hablen a solas sin comunicación posible es intencionado y pertenece al realismo de la cuestión. [...] Así, Nietzsche sigue siendo referido a sí mismo ante sus plagarios y finalmente desaparece en la locura”⁴ (Rischbieter, 1975: 14).

³ “Mein größtes Erlebnis war eine Genesung. Richard Wagner gehört zu meinen Krankheiten“. Todas las traducciones al español son mías.

⁴ “Daß Nietzsche und die Nationalsozialisten in diesem Stück aneinander vorbeireden, ist beabsichtigt und gehört zum Realismus der Sache. [...] So bleibt Nietzsche im Angesicht seiner Plagiatoren auf sich selbst verwiesen und verzieht sich

Muchas de las ideas de Nietzsche son interpretadas por los Goebbels como afines al nacionalsocialismo. Por ejemplo, cuando Liszt, el cristiano, arremete contra el egoísmo, Nietzsche lo defiende como atributo de la “*vornehme Seele*” (el alma noble), que resulta ser uno de los conceptos centrales de su obra y que ha sido objeto de interpretaciones muy dispares, algunas cercanas a la ideología del fascismo alemán, pero que en Nietzsche está relacionado con el concepto de justicia platónica (Sommer, 2016). En este contexto lo decisivo del ideario nietzscheano para Goebbels es lo siguiente:

*Todos conocemos sus escritos [los de Nietzsche] y sabemos con qué pretensión dota al alma noble, y cuánto insiste en la naturaleza electa de aquel criador que tiene que criar al hombre de raza superior contra la resistencia de los ‘demasiados’. Los nacionalsocialistas tenemos un criador que satisface las demandas de Friedrich Nietzsche como ningún otro: Adolf Hitler. Desde el parentesco con Zarathustra ha dirigido esta guerra*⁵ (Lange, 1975a: 20-21).

Nietzsche se distancia de esta proyección de la ideología nazi, y le resulta inadmisibles considerar un superhombre a Hitler, a este Hitler acabado que ve en escena. Explica en un hermoso parlamento dirigido (en vano por la imposibilidad de la empatía) a Eva Braun los peligros de la interpretación:

Hay traducciones honestamente realizadas que casi son falsificaciones, son generalizaciones involuntarias del original, simplemente porque su valiente velocidad rítmica no podía ser traducida, esta velocidad que ayuda a superar, a sobrepasar todo lo peligroso en cosas y palabras. El alemán, señorita mía, es incapaz del presto en su

schließlich in den Wahnsinn”.

⁵ “Wir alle kennen seine Schriften und wissen, mit welchem Anspruch er die vornehme Seele ausstattet, und wie sehr er auf Auserwähltheit jenes Züchters besteht, der den Menschen höherer Rasse gegen den Widerstand der , Viel-zu-Vielen ‘ heranzuzüchten hat. Wir Nationalsozialisten haben einen Züchter, der wie kein anderer die Ansprüche Friedrich Nietzsches erfüllt: Adolf Hitler. Aus Verwandtschaft mit Zarathustra hat er diesen Krieg geführt”.

*lengua, de lo que se puede inferir que tampoco es capaz de entender los deliciosos y atrevidos matices del pensamiento libre y libertino*⁶ (Lange, 1975a: 27).

Esta idea aparece, como otras tantas, literalmente en la propia obra de Nietzsche, en concreto en la segunda parte de *Más allá del bien y del mal*, y demuestra, explicada a Eva Braun, la profundidad del pensamiento del filósofo. Además, más allá de esta duda digamos hermenéutica, una verdadera interpretación del filósofo se nos escapa simplemente porque sus textos son sobre todo literarios y el poeta pensador tiene que ser medido por parámetros distintos a los de los filósofos. Por ello es imposible que Hitler se refiera a él, aunque insista una y otra vez en que es su profeta: “[...] yo era la montaña que por sus palabras se convirtió en terremoto”⁷ (Lange, 1975a: 32). Cuando Goebbels añade su punto de vista, constatando que “únicamente el aburrido, al igual que el ganado, no siente el aburrimiento de la existencia ordinaria, y por ello con esta guerra hemos contribuido a la felicidad general”⁸ (Lange, 1975a: 54), alude a un episodio de las *Consideraciones intempestivas (De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida)*, que trata, sin embargo, del olvido y no del aburrimiento en una dirección bien diferente, lo que deja entrever cómo los nazis manipularon las ideas del filósofo. Por ello Goebbels no tiene razón cuando dice “Si se hunde el nacionalsocialismo, Friedrich Nietzsche ya no tiene ninguna razón de ser”⁹ (Lange, 1975a: 57).

⁶ “Es gibt ehrlich gemeinte Übersetzungen, die beinahe Fälschungen sind, als unfreiwillige Vergemeinerungen des Originals, bloß weil sein tapferes Tempo nicht übersetzt werden konnte, welches über alles Gefährliche in Dingen und Worten weghilft, wegspringt. Der Deutsche, mein Fräulein, ist des presto in seiner Sprache unfähig: also, wie man billig schließen darf, auch vieler der ergötzlichen und verwegensten Nuancen des freien, freigeisterischen Gedankens”.

⁷ “[...] ich war der Berg, der durch Ihre Worte zum Erdbeben wurde”.

⁸ “Nur das Stumpfsinnige empfindet wie das Vieh die Langeweile der gewöhnlichen Existenz nicht, und insofern haben wir mit diesem Krieg zum allgemeinen Glück beigetragen”.

⁹ “Geht der Nationalsozialismus unter, so hat auch Friedrich Nietzsche keinen Bestand”.

También en otros textos (por ejemplo en la narración *Über die Alpen*) Lange se ha ocupado de Nietzsche. Le fascina el impacto poético de sus escritos, e insiste en que la posible afinidad con los nazis solo es una forma de interpretación. Habla a través de la boca de su Nietzsche ficticio de la locura del filósofo que según él nace del nihilismo, y habla de este nihilismo en el que ve el punto común con los nazis. Sin embargo, en Nietzsche el nihilismo es creativo y a través del superhombre vuelve a aportar creatividad a la nada. En el nacionalsocialismo, el nihilismo no es otra cosa que destrucción, lo que corrobora Lange en el programa de mano del estreno de la obra: “Hay espíritus que destruyen el mundo porque no son nadie y solo pueden pensar la destrucción, y hay espíritus que destruyen para pensar un mundo nuevo desde los escombros”¹⁰ (Lange, 19754a: 56-57). Nietzsche es uno de estos espíritus privilegiados, pero los que cambian el mundo son los políticos, en este caso Hitler, que no corresponde a la visión del superhombre de Nietzsche. Tras el fracaso le queda al filósofo la locura y al político el suicidio.

Lange, escritor nacido en 1937 en la RDA, es marxista de convicción y reside desde 1965, cuatro años después de la construcción del muro, en la RFA. Con *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei* se distancia de las directrices del gobierno de la RDA en varias direcciones. Primero, en cuanto al canon de filósofos aceptados por el régimen, en el que no aparece Friedrich Nietzsche, y segundo, en cuanto a cómo tenía que ser el teatro en el socialismo tanto desde el punto de vista formal como del contenido. Según Ralf Hertling (1994: 135) la obra alude en varios niveles a estructuras musicales como la del *leitmotiv* mediante la repetición de citas nietzscheanas y pasajes del propio texto de Lange¹¹, la coincidencia de diferentes timbres y colores en

¹⁰ “Es gibt Geister, die zerstören die Welt, weil sie am Ende sind und nichts weiter als diese Zerstörung denken können, und es gibt Geister, die zerstören, um aus den Trümmern eine neue Welt zu denken”.

¹¹ Por ejemplo una frase como “Das Gottlose fürchtet die Gefahr nicht”, “lo impío no teme el peligro”, se repite en las páginas 7, 10, 19, 28 y 36 de Lange (1975a).

el lenguaje o la división de la obra en cuatro partes como si de una sinfonía se tratase.

Y a la vez, Lange nos presenta una obra de teatro documental no solamente por los textos nietzscheanos intercalados sino también porque muchos de los parlamentos que pronuncia Hitler están sacados de las *Tischgespräche im Führerhauptquartier* (anotadas por Henry Picker) y de las comunicaciones oficiales de los últimos días antes de su suicidio. Los espectadores son testigos de la disolución de Hitler, de cuyas diatribas emergen las constantes locuras de su *Weltanschauung*. En este sentido, el autor Lange quiere reivindicar el realismo documental y crea de esta forma una obra híbrida entre lo factual y lo ficticio que no tiene cabida en el severo reglamento estético que los responsables culturales del régimen impusieron a los escritores de la RDA.

Aunque en la época ya residiendo en la RFA, Lange también se distancia de la forma en la que en la RDA considera a Nietzsche. Para György Lukács, ideólogo jefe del bloque del este después de la Segunda Guerra Mundial, es la figura central de la burguesía tardía, y Alexander Abusch, alto funcionario comunista, en un artículo de 1946, “Humanismus der Gegenwart”, asigna a Nietzsche junto con Schopenhauer, Treitschke, Rosenberg y Hitler a la línea reaccionaria de la tradición humanista¹². A través de *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*, Lange pro-

¹² Sería interesante, pero imposible en este lugar, abordar la historia de la recepción de Friedrich Nietzsche en la RDA. György Lukács lo considera un precursor de la estética fascista, y en los años 50 se inicia un tímido debate en el que Ernst Bloch es el único filósofo que presenta una imagen diferenciada de Nietzsche. Para los demás intelectuales comunistas de renombre sigue siendo un pensador negativo. Son los críticos literarios que en los años 70 comienzan a defender una revisión de su imagen y destacan los méritos de Nietzsche como crítico cultural. Ahora se propone una lectura más diferenciada de su obra y poco a poco ya no se le identifica con el fascismo. En un estudio se llega a la conclusión de que Nietzsche, de haberlos experimentado, no habría visto a Hitler, Göring y Goebbels como los nuevos amos del mundo, los superhombres. Justamente en esta idea se basa *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*. Véase para más información el estudio de Norbert Kapferer (1990).

pone la liberación del sistema marxista cerrado en las discusiones filosóficas de la RDA, las amplía con ideas que surgen del pensamiento de Nietzsche y consigue de esta forma una mayor complejidad intelectual a través de lo que se podría denominar un nuevo existencialismo. Le importa demostrar en el contexto de la severa y excluyente política cultural de la RDA que distanciarse de Marx y Hegel y acercarse a Schopenhauer y Nietzsche no significa simpatizar con el fascismo alemán. Interviene con *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei* desde la literatura en un debate sobre el discurso oficial de los intelectuales y artistas de los países comunistas que ya había abordado Ilja Ehrenburg en su famosa conversación con Jean Paul Sartre y que alude a la vez a una idea de Heiner Müller sobre, como dice el alumno más destacado de Brecht, este “unerklärter Rest an individueller Tragik” (el inexplicable resto de la tragedia individual), del que el marxismo no se ocupa. ¿Existe una falta, un vacío en el campo digamos metafísico de nuestra vida? Sí, diría Lange y el Nietzsche muerto pero revivido en su escena puede llenarlo.

La obra de Lange, que destaca por su originalidad, trata del pasado alemán y revive temas importantes entorno al nacionalsocialismo. Trata de Nietzsche, del fascismo y del arte, temas todos ellos que plantea Thomas Mann en su novela del exilio, *Dr. Faustus*, este Thomas Mann que insiste en que no hubo dos Alemanias, una “buena” y civilizada de la alta cultura y otra “baja”, la mala de la incultura e inhumanidad, sino que fue una sola, mezclada, relacionada. Para Lange no es diferente, tanto Nietzsche como Hitler pertenecen a la historia de su país.

Lange no es el único que *fictionaliza* los últimos días de Hitler en el bunker de la cancillería del Reich. Fue un éxito taquillero la película de Oliver Hirschbiegel *Der Untergang* de 2004, pero más cercano a la fecha del estreno de Lange se vio en Berlín la obra documental del autor ruso, muerto en 2010, Michail Schatrow, *Das Ende – die letzten Tage in Hitlers Hauptquartier* (El final: los últimos días en el cuartel general de Hitler) también

con personajes ficticios intercalados entre los factuales. *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*, sin embargo, va más allá de una obra documental y la aparición de Nietzsche en la obra de Lange corresponde a un objetivo ambicioso que resume el dramaturgo en el programa de mano en el estreno de su obra:

[...] por otra parte, el irracionalismo de Nietzsche fue solo la respuesta consistente del último gran enciclopedista cultural a la decadencia de la cultura, que acompañó no solo a la burguesía moribunda sino también a la emancipación de las masas. El nihilismo de Nietzsche difiere sustancialmente del nihilismo de Hitler, a saber: el nacionalsocialismo ya no tiene una conciencia infeliz. No participa, como aún es el caso de Nietzsche, en la caída de la razón; es el producto de esta caída en sí misma¹³ (Lange, 1975b)¹⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERTLING, R. (1994). *Das literarische Werk Hartmut Langes. Hoffnung auf Geschichte und Glaube an die Kunst – Dramatik und Prosa zwischen 1960 und 1992*. Frankfurt/Main et al.: Peter Lang.

_____. (2003). “Die Hölle unter Berlin, Spiel mit dem Ende: Zu Hartmut Langes Stück ‘Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei’”. En *Der Dramatiker und Erzähler Hartmut Lange*, Manfred Durzak (ed.), 67-89. Würzburg: Königshausen und Neumann.

KAPFERER, N. (1990). *Das Feindbild der marxistisch-leninistischen Philosophie in der DDR 1945-1988*. Darmstadt: WBG.

LANGE, H. (1975a). *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten*

¹³ “[...] andererseits war Nietzsches Irrationalismus nur die konsequente Antwort des letzten großen Kulturenzyklopädisten auf den Zerfall der Kultur, der nicht nur das absterbende Bürgertum, sondern auch die Massenemanzipation begleitet. Der Nihilismus Nietzsches unterscheidet sich wesentlich vom Nihilismus Hitlers, nämlich: Der Nationalsozialismus hat kein unglückliches Bewußtsein mehr. Er partizipiert nicht wie Nietzsche am Untergang der Vernunft, er ist das Produkt dieses Niedergangs selbst [...]”.

¹⁴ Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d13177ea3eeb0e22f8b4568> [10/09/2019].

- Stunden der Reichskanzlei*. Bühnenmanuskript. Múnich: Drei Masken.
- _____ (1975b). *Jenseits von Gut und Böse oder Die letzten Stunden der Reichskanzlei*. Programmheft zur Uraufführung. Hamburg: Thalia Theater.
- _____ (1999). “Die Erkenntnis rettet niemand. Der Berliner Schriftsteller Hartmut Lange über Realismus und Subjektivität”. *Freitag* 26 /11, 17-18.
- _____ (2012). *Positiver Nihilismus: meine Auseinandersetzung mit Heidegger*. Berlín: Matthes & Seitz.
- RISCHBIETER, H. (1975). “Geschichte als Gruselkabinett und als grimmige Ballade – ‚Jenseits von Gut und Böse‘ von Hartrnut Lange und ‚Zement‘ von Heiner Müller”. *Theater Heute* 10, 12-15.
- SOMMER, A. U. (2016). *Kommentar zu Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“*. Berlín / Boston: De Gruyter.

It's man devouring man, my dear: Sweeney Todd en Malasia, o la negociación de conflictos éticos a través de las adaptaciones escénicas

It's man devouring man, my dear: Sweeney Todd in Malaysia, or the negotiation of ethical clashes through theatrical adaptation

Sergio CAMACHO FERNÁNDEZ

Tan ELYNN

University of Nottingham Malaysia

sergio.camacho@nottingham.edu.my

Resumen: La práctica teatral es un proceso de adaptación. La tensión recurrente entre la fidelidad a la fuente de origen y la integridad de la intención creativa conduce invariablemente a un proceso complejo de negociaciones, alteraciones, apropiaciones y recontextualizaciones que en todo caso modifican y reformulan el material original, pero que son inherentes al acto de montaje de una obra preexistente ante un público en particular. Dichos espectadores están acostumbrados a asistir a recontextualizaciones escenográficas de las obras, que tratan ayudar a su identificación con los personajes y sus conflictos, planteando situaciones y conceptos con los que pueden relacionarse. Pero, ¿qué sucede cuando la falta de identificación del público se debe al conflicto ético que subyace en la obra en sí? ¿Cómo se puede modificar el mensaje generador para así poder preservarlo? Este artículo analiza el caso práctico de la adaptación en Malasia de la obra de teatro musical de Stephen Sondheim *Sweeney Todd*, centrándose en el choque conceptual, estético y ético de la obra en el contexto local, y en la serie de negociaciones de texto, de personajes, orquestaciones

y escenografía requerida para facilitar la asimilación de la obra por parte de sus espectadores. Este análisis tiene como objetivo ayudar a ilustrar estrategias para las adaptaciones interculturales dentro del teatro musical.

Palabras clave: Teatro musical. Adaptaciones escénicas. Teatro en Asia. Choques éticos. Interculturalismo. Sondheim. La filosofía de *Sweeney Todd*.

Abstract: Theatrical practice is an adaptive process. The recurrent tension between faithfulness to the source versus adherence to the creative intention invariably leads to a complex process of negotiations, alterations, appropriations and recontextualisations that will eventually modify and reshape the original material, but are inherent to the act of presenting a preexisting work before a particular audience. Such audiences are routinely exposed to stage recontextualisations, which may facilitate their identification to the characters and their conflicts, posing them before situations and concepts they can relate to. But what happens when the lack of identification lays on the ethical conflict underlying the work itself? How can the generating message be modified, in order to be preserved? This paper looks into the case study of the adaptation of Stephen Sondheim's music theatre piece *Sweeney Todd* in Malaysia, focusing on the conceptual, aesthetic and ethical clash of the work in the Malaysian context, and the series of negotiations of text, characters, orchestrations and scenography performed to facilitate the acceptance of the work by the target audience. This analysis is aimed to help to illustrate strategies for intercultural music theatre adaptations.

Key Words: Music Theatre. Theatrical Adaptations. Asian Theatre. Ethical Clashes. Interculturalism. Sondheim. *Sweeney Todd's* philosophy.

1. ADAPTACIONES ESCÉNICAS

“Adaptación” en el contexto teatral es un término problemático, pues se refiere tanto a un proceso como al producto en sí (Balodis, 2012: 3). Además, puede relacionarse con dos conceptos complementarios; la reconfiguración del material preexistente (novela, cuento, biografía) en un nuevo medio (como el teatro, la película) y su recontextualización y conformación para un público en particular. El teatro ha sido pues un arte adaptativo desde su inicio, en el cual el texto escrito puede considerarse un punto de partida que el director y los actores reconfiguran e interpretan en cada actuación en particular. En varios idiomas, incluido el español, al intérprete o *interpreter* se le define como “el que explica o expone”¹ (Interpreter, 2019) o incluso como la persona que explica a otras, en lengua o manera que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida (Intérprete, 2019). La etimología de la palabra inglesa *performer* va más allá, definiendo al actor como el medio a través del cual se completa el trabajo (Perform, 2019)². En consecuencia, se puede argumentar que las artes escénicas solo se consideran completas cuando se presentan, e interpretan, ante un público.

La ópera y el teatro musical han sido particularmente permeables a la adaptación, en ambas aceptaciones, recurriendo a textos preexistentes como fuente de sus libretos y a la transformación de sus puestas en escena para garantizar su relevancia ante sus públicos. Aunque las propuestas escénicas actuales tienden a asumir los libretos y las partituras como entes intocables e inamovibles, centrando las adaptaciones en los elementos de la escenografía y la interpretación, en el teatro lírico del siglo XIX era práctica habitual la adaptación de los números musicales para satisfacer las expectativas de la audiencia, o simplemente para amoldarse a las posibilidades técnicas y el repertorio de cada intérprete en particu-

¹ “One who explains or expounds”.

² “Middle English, from Anglo-French *parfurner*, alteration of *performer*, *parfurnir*, from *par-*, *per-* thoroughly (from Latin *per-*) + *furnir* to complete”.

lar, incluso cuando el resultado podía comprometer la integridad y coherencia de la obra³. Por otro lado, el público contemporáneo se ve expuesto de forma recurrente a partituras historicistas sobre montajes y recontextualizaciones radicales de la puesta en escena de óperas y operetas clásicas, con Papageno de la *Flauta Mágica* transformado en un punki que lleva un disfraz de pollo amarillo (Imam, 2018)⁴, o una *Madama Butterfly*⁵ en minifalda, con el uniforme escolar de una japonesa actual, de estética *kawaii* (Aue, 2017). A pesar de apartarse de la fuente original, se asume que tales adaptaciones son necesarias para asegurar la fidelidad de la obra con la intención creativa de los autores, y se consideran fundamentales para reafirmar su relevancia ante los cambios socioculturales.

El director musical de la referida versión de *Madama Butterfly*, Daniel Schlosberg, justifica la necesidad de tales adaptaciones para atraer e implicar a las nuevas generaciones, o de otra manera las obras se convertirían en piezas de museo (ibid.). Este argumento ilustra la motivación clave de las adaptaciones: la identificación con la obra con el público actual, que con frecuencia ha perdido la conexión con las referencias culturales originales que entramaron la pieza al tiempo de su composición. La adaptación presupone un proceso de selección y refinamiento, interpretación y simbolización para desarrollar una perspectiva común del espectador como

³ La adaptación de partituras vocales era una práctica muy extendida, y las operetas “fueron escritas con miras comerciales como productos generadores de ingresos” (Traubner, 2003: x). Esto llevaba a intentar satisfacer las expectativas de su público, fueran las que fueran, para capitalizar el éxito del espectáculo original (Silva, 2016).

⁴ Según la producción de Graham Vick de 2018 para el Festival de Ópera de Macerata. En él, Vick también explora la identificación del público actual a través del desplazamiento histórico y los juegos de palabras que provoca, de modo que cuando los sacerdotes ofrecen a Papageno marihuana, en lugar de una copa de vino, su aria “Ein Mädchen oder Weibchen” pasa a exaltar las “propiedades divinas” del cannabis (Imam, 2018).

⁵ La *Madama Butterfly* de Puccini es un ejemplo de adaptaciones y readaptaciones. Basada en la historia corta *Madame Butterfly* de John Luther Long, la obra de Puccini ha sido reelaborada con éxito en *Miss Saigon* de Schoenberg y en el drama musical *M. Butterfly* de David Henry Hwang.

intérprete de las referencias de la obra, mientras simultáneamente adopta y asimila las ideas basadas en una comprensión dialógica de la realidad (Todorov, 1984: 41-59). Sin embargo, incluso cuando su motivación puede estar favoreciendo la comprensión y la identificación de la audiencia con la obra, las adaptaciones suelen encontrar resistencia entre los públicos más tradicionales y sus expectativas, basadas en su exposición previa a las piezas, o incluso tienen que gestionar acusaciones de falta de conciencia social, incluyendo denuncias de apropiación cultural, racismo y atentados contra la diversidad (Kinney, 2015).

En consecuencia, las adaptaciones tienden a centrarse en el medio (partitura, texto, escenografía) y en elementos de caracterización escénica (referencias sociales, culturales e históricas), asumiendo que un lenguaje escénico más fácilmente accesible favorecerá la identificación del público con la intención creativa de los autores. Sin embargo, cuando la dificultad de la comprensión se basa en los matices del mensaje en sí mismo, su filosofía subyacente, su mensaje moral, o su fin expresivo, una adaptación que pretende alterar la superficie, pero no el contenido, podría comprometer el propósito artístico en su conjunto, llevando a la paradoja de que para preservar el mensaje, se requiere cambiarlo. Esta situación contradictoria es un escenario recurrente para los creadores que necesitan transferir obras con distintos niveles de entendimiento a contextos socioculturales distantes.

2. LA FILOSOFÍA DE SWEENEY TODD

Una de esas obras, en la que la moral y la moraleja están profundamente entrelazadas para crear varias niveles de comprensión, es la obra de teatro musical de Stephen Sondheim *Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street* (1979). Vagamente basado en *The String of Pearls*, un relato corto victoriano de formato *penny dreadful*, *Sweeney Todd* comparte con el melodrama británico del siglo XIX y el Grand Guignol francés de finales del siglo XIX y principios del XX su doble énfasis en la moralidad y la violencia (Yanaway, 2015:

1). Podría decirse que el carácter hiperbólico del melodrama permite al público crear distancia con la obra, creando una perspectiva de autoconciencia, lo que favorece la aceptación de la crueldad de los personajes como un rasgo aceptable dentro del humor negro. Es precisamente esa tolerancia y autocomplacencia la que sugiere auto-crítica, produciendo varios niveles de comprensión y censura moral. La historia (un barbero sociópata que se venga de la sociedad que lo maltrata) puede ser entendida tanto como una crítica a esa sociedad que lo oprime, como una contundente censura a la nuestra, que justifica su actos con la excusa de tal supuesta opresión. En una vuelta de tuerca más, el mensaje iterativo de la “Balada de Sweeney Todd” (estructurada como un comentario de un coro griego que observa la acción) critica explícitamente a quienes tratan de encontrar un significado moral en la historia. “*Freely flows the blood of those who moralise*”. El programa de mano de la adaptación en Malasia de la obra describe dicho conflicto moral de la siguiente manera:

*Sweeney Todd is a distorted mirror that shows the contradictions of our society. Dark and yet beautiful, obscure and yet meaningful, intense but extremely witty and fun. The tale of a torn man, who is set to choose between revenge and forgiveness. And the consequences of his choice will impact all around him. A powerful metaphor on how we can shape the world around us for the better... or for the worse*⁶.

La fascinación atávica por la oscuridad ha sido explorada de manera recurrente desde la literatura clásica hasta nuestros días. Las obras completas de Shakespeare describen no menos de 74 asesinatos, incluyendo todo tipo de formas creativas para acabar con sus personajes (Vincent, 2015). En su obra de teatro *Titus Andronicus*, dos de ellos terminan en un pastel de carne, y servidos en un banquete (Shakespeare, 1989): “Why, there they are both, baked in that pie; Whereof their mother daintily hath fed, Eating the flesh that she herself hath bred”.

⁶ Camacho, en el Programa de mano de *Sweeney Todd's Barbershop*.

En el artículo “*The Case of Sondheim as Existentialist*” el psicólogo Alfie Kohn (2000) afirma que la obra de Sondheim parece estar influenciada por la del filósofo danés Kierkegaard, por el énfasis que pone en el concepto de elección. “Choice represented for him a way of transcending the purely “aesthetic” life – that is, one devoted to a succession of pleasurable experiences (...) Like Kierkegaard, Sondheim is telling us that there is a price to be paid for a life without continuity and perspective, lived entirely in the here and now”. Kohn justifica su opinión recurriendo a Jean-Paul Sartre, otro teórico existencialista, que también estaba interesado en las elecciones y sus consecuencias. Según Kohn, la opción de no decidir es meramente autoengaño, ya que somos la suma de nuestras propias elecciones. Esta noción existencialista de elección y decisión es, según defiende nuestro estudio, la idea generadora de *Sweeney Todd*, un mensaje que puede quedar fácilmente soterrado bajo la trama argumental.

La obra fue controvertida desde su estreno y no sólo por su violencia explícita. Como Anthony DiSanto (n.d.) señala, la belleza y sutileza de la música de Sondheim la convierte en aún más turbadora, con una violación en grupo acompañada de un minuetto alegremente disonante, un jovial dúo sobre el canibalismo, una intrincada escena de coro sobre el frenesí de la degustación de pasteles humanos, e incluso un número difícil e inquietante que, como él define, “combina la auto-flagelación, la lujuria geriátrica, la masturbación y el sentimiento de culpa puritano”.

Según DiSanto (*ibid.*), la filosofía de Todd podría ser entendida como la tensión entre dos perspectivas éticas: egoísmo (Hobbes) y nihilismo (Nietzsche). El número “Epiphany” de *Sweeney Todd* ilustra claramente la visión del mundo hobbesiano: “For what’s the sound of the world out there?/ Those crunching noises pervading the air/ It’s man devouring man, my dear / And who are we to deny it in here?”. El personaje de Mrs. Lovett podría decirse que representa el epicentro hobbesiano de la obra, una “capitalista caníbal [que] se merece el empujón final a dentro del horno casi tanto como la bruja en

Hansel y Gretel” (Frank Rich, *ibid.*). Si, para Hobbes, la existencia es un estado de guerra, la señora Lovett está en guerra con todo y con todos, persiguiendo ciegamente sus ciegas ambiciones, las cuales, al final, terminan por destruirla. En el otro extremo, DiSanto encuentra trazas del nihilismo de Nietzsche en el personaje de Sweeney Tood, ilustrado letras como la del número “No place like London”:

There’s a hole in the world / Like a great black pit / And the vermin of the world / Inhabit it / And its morals aren’t worth / What a pig could spit / And it goes by the name of London. At the top of the hole / Sit the privileged few, / Making mock of the vermin / In the lower zoo, / Turning beauty into filth”.

El personaje del Juez Turpin es sin duda uno de los más complejos e interesantes, en conflicto directo y expreso entre su inexistente empatía, su trastornado sentido del deber, la lujuria sado-masoquista que le consume y su puritanismo extremo. Sin embargo, como ya se ha señalado, y precisamente debido a las inquietantes resonancias de su personaje, su escena más definitoria, “Johanna (*Mea Culpa*)”, fue eliminada de la obra (y de la película), vaciando el personaje de la mayor parte de su interés ético.

Este estudio no pretende desentrañar en detalle el tejido filosófico que subyace en la obra, ya sea hobbesiano, existencialista o nihilista, sino destacar el conflicto que los diferentes niveles de comprensión conceptual plantean al público. El hecho de que la partitura y la letra de los números musicales sean del mismo autor (Stephen Sondheim) añade un nivel de compacidad a la obra que indudablemente realzan su valor artístico, pero que, a la vez, hace más inaccesible su significado ulterior para aquellos para los que el inglés es su segundo (o tercer, o cuarto) idioma. Canciones que afirman que “*nada va a hacerte daño*” (“Not While I’m Around”) anuncian el peligro inminente para el personaje que las escucha. De igual manera, Sweeney Tood se desboca en su venganza durante la escena final mientras asegura contradictoriamente que “*la historia del mundo, querida, es aprender a perdonar y tratar de olvidar*”.

No sólo el hilo argumental o su humor negro se pueden perder tras la complejidad del libreto y de las letras para el público no nativo, sino la comprensión del sentido de la obra, sea cual sea el nivel de tal entendimiento al que nos refiramos. Sin embargo, esta dificultad no es ajena a la mayoría de las obras en traducción en general, y al teatro musical en particular, por la complejidad añadida de la necesidad de paráfrasis para la adaptación de las letras a la música. No obstante, la adaptación de *Sweeney Todd* al contexto asiático en general (y para el caso práctico de este estudio, Malasia en particular) propuso un desafío adicional. En ese caso, el idioma de la obra no supuso la barrera principal para el acceso del público a la intención creativa (en Malasia, el inglés es *lingua franca* para la mayoría de la población) sino su significado en sí y su fricción con la conciencia cultural y social del contexto asiático/malasio.

En ese momento del estudio es importante sugerir un enfoque postcolonial para el análisis de la cultura que nos ocupa; el público asiático no es, de ninguna manera, más ingenuo o menos capaz de comprender los distintos niveles de significado de la obra, y de hecho está más expuesto a la cultura occidental que viceversa. Sin embargo, el enfoque de esta investigación- la ponderación de los matices raciales, religiosos y culturales de cada sociedad frente al acto teatral- sugiere que la moral, la ética y la filosofía que conforman la pieza chocan a diferentes niveles con los códigos aceptables de la sociedad malasia, provocando que su comprensión se vea condicionada por unas suposiciones que, a su vez, podrían desactivar la intención artística. La transferencia de estos códigos sociales requiere una interpretación adicional que justifica la adaptación de *Sweeney Todd* al contexto malasio, y las diferentes estrategias utilizadas para facilitar la comprensión intercultural.

3. LA FILOSOFÍA Y EL TEATRO ASIÁTICO (Y MALASIO)

Como se ha argumentado, los contextos asiáticos pueden plantear un desafío añadido para la adaptación de las prácticas teatrales occidentales. La función del teatro está históricamente enraizada en

la transmisión de los valores sociales, los conflictos éticos, la educación moral y la influencia de las actitudes o el comportamiento del público (Alsford y Parry, 1991). Podría decirse que este papel tradicional pone de relieve la importancia del concepto de significado en el teatro, y los problemas en la tergiversación o mala interpretación de dicho significado. Hay una dificultad intrínseca para trazar argumentos generales sobre una conciencia asiática única, pues la realidad del continente muestra una gran multiplicidad de sociedades y formas de entender la vida. El papel de la tradición, y su tensión con la modernidad, la religión y la estratificación racial en los procesos de colonización/ descolonización/ postcolonización afectan a dicha percepción de la vida, y al teatro como su representación.

Correlacionada con eso, la multiculturalidad de la sociedad de Malasia crea tales multiplicidades coexistentes, con solapamientos e intersecciones que no reciben validación oficial, incluyendo espacios marginalizados donde las artes pueden formar sus propias fusiones a través de iniciativas experimentales. Además, la rápida urbanización y la implicación de las diferentes culturas juveniles y urbanas las alejan de esa ya inexistente singularidad hacia una mayor capacidad de multiplicidad y dinamismo. La diversidad se convierte pues en factor inherente a las artes en estos ambientes, instando y fomentando la hibridación que requiere el desarrollo de herramientas intelectuales y artísticas para la experimentación y la reinención sin disminuir el respeto y el reconocimiento por el multiculturalismo mientras se adhieren a las intenciones artísticas originales (Rajendran, 2016: 444-445). Esta ambivalencia es la que conforma las prácticas teatrales en Malasia hoy en día; una que abarca la hibridación e incorpora la multiplicidad, ya sea adaptando las obras teatrales no malasias a las culturas locales (como en el caso que nos ocupa de *Sweeney Todd*), viceversa (modernizando las formas tradicionales de artes escénicas a las convenciones populares occidentales), o creando algo totalmente original e hibridado (teatro local).

Irónicamente, aunque sea alienante, la distinción de identidad en el teatro permite una visión más clara del “otro” imaginario

como víctima; los traumas sugeridos dentro de las narrativas son experimentados sin problema por el público, que acepta la historia como un tema social plausible que debe ser reflejado y observado desde la distancia. De esta manera, se podría argumentar que, desde la perspectiva malasia, no hay un problema moral en aceptar a Sweeney Todd como un asesino en serie antropófago, en la medida en la que el público no llegue a identificarse con el personaje como él mismo. Sin embargo, esa es precisamente la problemática de esta obra: la aceptación de la violencia a través de su sanción como humor negro. El espectador se vuelve inconscientemente responsable de los actos que presencia una vez que empieza a relacionarse con cualquiera de los personajes. Quentin Tarantino describió ese choque filosófico, al describir la aceptación de la violencia en su película *Reservoir Dogs* (1992). La ligereza contrastante de la música que acompaña a una escena de tortura crea distancia y emoción, convirtiendo la compasión natural por el torurado en empatía emocional por el torturador. Tarantino asegura que “[Y]ou hear that guitar strain, you get into it, you’re tapping your toe and you’re enjoying Michael Madsen [Mr. Blonde] doing his dance and then, *voom*, it’s too late, you’re a co-conspirator” (Kalinak, 2010). El humor negro provoca un distanciamiento análogo al conflicto, creando esta polisemia de comprensión, que es particularmente difícil de transferir a sociedades con problemas de aceptación de la violencia, como la que nos ocupa.

4. *SWEENEY TODD’S BARBERSHOP*, UNA ADAPTACIÓN MALASIA

Podría decirse que los espectadores malasios no están expuestos de una manera habitual a los musicales de Broadway. Los altos costos de producción inherentes al género (en comparación con el precio que el público está dispuesto a pagar por las entradas⁷), la falta de una infraestructura adecuada para el teatro

⁷ Los precios de admisión a *El Fantasma de la Ópera* (2019) oscilaban entre RM200 y RM680, de 4 a 13 veces más que una entrada promedio de teatro (de RM50)

musical (espacios escénicos, orquestas, actores, productoras), y la fuerte dependencia del apoyo del sector público para los espectáculos orquestales (todas las orquestas profesionales están controladas por los diferentes gobiernos estatales), desplaza a Malasia fuera del circuito internacional de producciones profesionales de Broadway, aparte producciones aisladas, que reciben apoyo expreso del gobierno⁸. Por otra parte, el vecino (y otrora malasio) Singapur se ha convertido en el núcleo del sudeste asiático para el teatro musical internacional, acogiendo de manera recurrente producciones de Broadway, tanto itinerantes como producidas de manera local, e indirectamente atendiendo al mercado de aficionados de Malasia, que tienen que viajar a Singapur para poder asistir a espectáculos profesionales de obras teatro musical internacional⁹. En consecuencia, y de manera práctica, la escena de teatro musical en el contexto malasio¹⁰ se circunscribe a producciones de temática local, y a las versiones amateur de algunos títulos clásicos, en formato semi-escénico, normalmente en contextos educativos. Las obras internacionales son principalmente conocidas a través de sus adaptaciones cinematográficas para Hollywood, o a través de números musicales aislados, que son presentados rutinariamente en forma de concierto/ revista del género¹¹.

y hasta 70 veces más que una reducida de cine (RM8-10).

⁸ La última obra de teatro musical internacional profesional presentada en Malasia fue la referida *Phantom of the Opera* de 2019, en el palacio nacional de la ópera Istana Budaya, en colaboración con la National Symphony Orchestra (NSO), y bajo el patrocinio directo de la esposa del primer ministro, Tun Dr. Siti Hasmah.

⁹ Durante la segunda mitad de 2019, varios espectáculos de teatro musical internacional, y al menos tres producciones de Broadway se presentarán en Singapur: *Aladdin*, *Cats*, y *Sweeney Todd* (Khalid, 2019).

¹⁰ El sitio web del Departamento nacional de cultura y Artes de Malasia (JKKN) dedica una página vacía con dos frases al Teatro Musical de Malasia, definiéndolo como “based on current and contemporary issues and happenings. The costumes, background music, dialogue and special effects are not controlled or restricted by any element, but solely based on the script and also interests of the target audience” (JKKN, 2018).

¹¹ Por ejemplo, *The best of Bernstein Broadway*, presentado por la Malaysian Philharmonic Orchestra en el icónico Dewan KLCC, 6-7 de enero de 2018.

El caso práctico presentado en este estudio se refiere a una de las pocas producciones híbridas concebidas para ocupar ese nicho disponible: una versión escénica, con capital privado, liderada desde la universidad, y sustentada desde el ámbito comunitario, de la referida adaptación de *Sweeney Todd*¹². Tal y como se ha analizado, la multiplicidad en los niveles de comprensión de la obra provocó un número de acciones y reacciones desde el momento en el que se propuso el proyecto. Sin entrar en la pormenorización del proceso de producción, este tuvo que afrontar numerosas complicaciones relacionadas con la percepción de la obra, condicionada por la película homónima de Tim Barton, de 2014 y su supuesta incompatibilidad con el contexto malasio, a pasar de que su estética y violencia explícita no son necesariamente representativas del montaje escénico. Ese preconceito provocó la denegación de apoyo institucional y la consiguiente cancelación de patrocinadores privados, a la limitación de acceso a ciertos espacios escénicos públicos, la autocensura desde el propio equipo de producción¹³, la imposición de

¹² La producción fue liderada por la Universidad de Nottingham en su campus de Malasia, en colaboración con diferentes entes educativos y sociales, a nivel comunitario, amateur y profesional, y fue presentada en Semenyih y en Kuala Lumpur en el mes de marzo de 2019. La Universidad de Nottingham tiene tradición en este tipo de colaboraciones, tanto en su campus del Reino Unido, donde participa de forma activa en la vida cultural y artística de la ciudad a través de Lakeside, entidad participada por la universidad y por capital privado. En el de Malasia, esta función está liderada por UniPerArts, su plataforma de difusión de las artes escénicas, en cuyas producciones participan tanto miembros de la comunidad universitaria (estudiantes, alumnos egresados, profesores), como otros de su entorno (orquestas comunitarias, academias de artes escénicas), socios institucionales del ámbito profesional (la orquesta NSO y la del estado de Selangor), el Ministerio de Educación y Cultura, sus delegaciones estatales, instituciones públicas y patrocinadores privados.

¹³ Hay una cultura del miedo extendida entre los malasios hacia las autoridades por despojar a sus ciudadanos de su libertad y sus derechos (Kee, 2011). Aunque el estado no puede tener un control absoluto sobre las artes, los problemas que derivan de la censura activa llevan a las productoras a autocensurarse para permanecer dentro de los límites tolerables. Con respecto a la política racial, el nacionalismo malayo obliga a la autocensura en todo lo relacionado con la compleja historia de la formación intercultural de la región (Ambikaipaker, 2013: 345).

restricciones escénicas por condicionantes culturales y religiosos¹⁴, y a negociaciones forzadas durante el proceso de *casting*, debido a controversias raciales¹⁵, y de identidad de género¹⁶.

¹⁴ The Temple of Fine Arts (KL), un centro de artes escénicas enfocado y liderado por la comunidad india-malasia, aceptó acoger el espectáculo, con la condición expresa de que no atentara contra sus principios y regulaciones, que incluyen la prohibición de consumo de comida no-vegetariana en el teatro. Así pues, la producción tuvo que comprometerse oficialmente a no utilizar pasteles de carne (uno de los elementos más significativos de la obra) como atrezzo, para poder confirmar la fecha de estreno.

¹⁵ El proceso de *casting* fue una operación de negociación por sí misma, debido a que, en Malasia, la recepción de público y crítica depende en gran medida de la apropiada asignación racial de los actores. La representación del Londres victoriano con un elenco completamente asiático exigía, no obstante, un *casting* interracial, que fue aceptado sin problema. Sin embargo, el conflicto se suscitó cuando se propuso a un miembro de la comunidad india-malasia para el papel de Pirelli, un barbero timador. En Malasia, las peluquerías de perfil bajo son normalmente regentadas por miembros de la comunidad india, por lo que el *casting* fue percibido como una parodia intencionada, y en consecuencia considerado como inapropiado. Curiosamente, el hecho de que fuera propuesta para el papel una mujer no planteó ningún problema, ya que el público (y el equipo de producción, en su nombre) aceptó fácilmente al nuevo Pirelli como una actriz malasia interpretando a una mujer irlandesa haciéndose pasar por un hombre italiano, pero confrontaba la idea de un indio parodiando a un barbero.

¹⁶ La gestión del perfil de género se convirtió en otra fuente de posibles fricciones para el proceso de producción. El travestismo ha sido una característica recurrente en el teatro malasio, cuyas raíces se podían encontrar en los géneros escénicos tradicionales, como el Mak Yong. Sin embargo, las leyes *anti-cross-dressing* de la Shariah, y su aplicación más estricta desde los años noventa, permearon en el contexto teatral, hasta entonces exento de su acatación, llevando a la prohibición expresa del travestismo y, por extensión, a cualquier representación de género que no se correspondiera con las expectativas, en los estados más tradicionales del noreste peninsular malasio (Bernama, 2019). El papel de Pirelli, como se ha referido, no supuso un problema, ya que era una mujer interpretando a una mujer (disfrazada como un hombre). Sin embargo, el conflicto surgió cuando uno de los papeles masculinos principales fue ofrecido a un hombre transgénero. Una vez más, la autocensura de la producción llegó a proponer un actor alternativo para evitar conflicto. El papel de la comunidad transgénero en el sudeste asiático, particularmente en las Artes Escénicas, es un campo abierto para la discusión, con pocas publicaciones disponibles. En Malasia hay, sin duda, una aceptación más abierta a la comunidad transgénero (técnicamente una “condición médica”) en contraposición a la homosexualidad, que

La primera decisión estética estaba relacionada con la localización temporal y contextual de la narración de la obra. La mencionada búsqueda de identificación de las audiencias con las referencias culturales de las obras ha convertido en práctica común la *malasianización* de las historias occidentales para el contexto local. Sin embargo, *Sweeney Todd* desafía este enfoque debido a su identificación expresa con un contexto cultural muy determinado, en el que la ciudad de Londres se convierte en un personaje central de una historia que asegura repetidamente que “*there’s no place like London*”. De esta manera se optó por mantener la localización original, centrando la adaptación en otros ámbitos. Algunos elementos tradicionales de la práctica teatral del sudeste asiático fueron incluidos en la producción, tales como el *Wayang Kulit* (títeres de sombras, particularmente efectivo para los flashbacks), y elementos de vestuario¹⁷ y atrezzo que fueron concebidos de manera expresamente no-historicista.

En términos musicales, debido a la dificultad de acceso a una orquesta occidental completa al carecer de apoyo gubernamental, la partitura tuvo que ser adaptada y reorquestada en su totalidad para un formato de Orquesta China extendida. Las implicaciones musicales de dicha reorquestación exceden el alcance de este trabajo; las decisiones sobre el plantel instrumental elegido dependieron de la adaptabilidad concreta de cada instrumento chino a la afinación y las escalas occidentales. Instrumentos de plectro (como *Pipa*, *Zhongruan*, y sus familias, incluyendo el *Yangqin*) resultaron particularmente adecuados para su consistente sistema de afinación. El proceso de orquestación fue particularmente difícil para lograr acomodar los instrumentos de la familia de cuerda frotada (*Hu*) que debían coexistir con sus ins-

sigue siendo expresamente prohibida. El problema en este caso no era en sí tener un actor transgénero en el elenco, sino proponerlo para el papel de galán romántico. Sin embargo, y una vez más, el público rompió las expectativas de la autocensura, y su interpretación no sólo fue aceptada, sino ampliamente elogiada.

¹⁷ Los problemas de vestuario son un tema recurrente en el teatro malasio, ya que su “inmodestia” puede ser el camino más directo hacia la mala crítica o incluso la censura y la prohibición (Admin-S, 2012). En producciones anteriores, miembros del público expresaron su incomodidad por aquellos actores que interpretaban papeles de prostituta usando vestidos inmodestos -mostrando los hombros- o, más expresamente, por las actrices musulmanas que no usaban pañuelo.

trumendos complementarios occidentales (violonchelos y contrabajo), necesarios para ocupar el rango bajo, donde no hay equivalentes chinos tradicionales. Las maderas requirieron también una atención en detalle, especialmente las de cañas doble, como las *suonas*, que tienen una gran dificultad para encontrar su centro tonal, y que acusan una carencia total de rango dinámico, y las flautas de bambú, con su afinación cambiante en función de las condiciones ambientales y su construcción artesanal. La fluidez de las armonías de Sondheim también chocaba con el tradicional enfoque pentatónico de la música china (para la que estos instrumentos fueron diseñados). Sin embargo, el resultado general fue percibido y definido como oscuro y complejo, alineándose en textura con la partitura original de Sondheim.

Para el enfoque particular de este estudio, la clave del proceso de adaptación fue la reconfiguración del libreto. Para esa interpretación del texto se adoptaron tres niveles de adaptación. Uno supuso la contextualización de diálogos¹⁸. El segundo, la reelaboración de la letra de ciertos números, para facilitar su comprensión y relevancia¹⁹. El tercer y principal nivel de adaptación textual, y el que justifica el

¹⁸ El concepto del Juez como el padre (putativo) del personaje de Joanna, y las referencias cruzadas como “padre” e “hija”, convierten su decisión de casarse con ella en un acto de incesto, tema tabú y difícil de justificar en el contexto cultural de Malasia. En esta versión, Joanna fue referida como su *ward* (sugiriendo una relación tutor/pupila), desactivando el incesto, y reenfocando el conflicto en la traición del Juez Turpin a Sweeney Todd.

¹⁹ Una de las decisiones más relevantes fue la de reescribir el número “A Little Priest”, en la que Sweeney Todd sugiere matar y devorar a varios personajes de su contexto cultural, en una forma retorcida de aplicar su justicia social. Con el fin de hacer esta canción y su mensaje relevante para el público de Malasia, Sweeney Todd y Mrs. Lovett agregaban a su menú, para las actuaciones en el contexto educativo, a “un estudiante universitario” (y todos los personajes que tradicionalmente lo acompañan, incluyendo profesores, decanos, o el rector de la Universidad), y a “un malasio” para el público de KL, adaptando los juegos de palabras, pareados y chistes a los estereotipos locales. Esta práctica, habitual en la opereta y en la ópera cómica, como las adaptaciones de “I’ve Got a Little List” de *The Mikado*, de Gilbert & Sullivan, fue particularmente bien recibida al reposicionar la escena de un contexto cultural que era ajeno a la audiencia (personajes típicos del Londres victoriano) a otro con el que se podía identificar fácilmente. La recepción fue abrumadora, convirtiéndose en el número más aplaudido con diferencia.

enfoque de este estudio, fue el intento de recontextualizar la filosofía implícita de *Sweeney Todd*, haciéndola accesible al público. Como se discutió en las secciones anteriores, su sutil subtexto de requiere una reconfiguración de la narración, para evitar la aparente literalidad de su trama, las aventuras y desventuras de un barbero loco vengándose de la sociedad, y así poder presentar el conflicto moral subyacente, sin caer en la tentación de convertir la obra en una fábula moralizante.

ALTERNATE LYRICS (UNM)
(Camacho, 2019)

Mrs. Lovett: It’s a student
Todd: University,
L: he might be from the UNM and
the bite missing there is the “C”
T: Does he smell strange?
L: As they’re kept near Broga they
should be considered “free-range”.
Anyway, don’t ditch,
with the price of fees he is
probably rich
T: Is he from Science or
Engineering?
L: They both would taste the same
since the Faculties merged
T: Try a lecturer, makes you feel
fuller
L: I prefer to try Dean, they are
lean
BOTH: (without being zesty, the
Provost looks tasty to me)
T: Not sure about students, they
are only fresh during the “Fresher
Week”
L: Just take me there when they
have “Judge” in their programmes.

ALTERNATE LYRICS (KL)
(Camacho, 2019)

L: It’s Malaysian
T: Are you sure of that?
L: Well, it looks extra sweet and it
has triple crusting of fat
T: (It) doesn’t smell so good...
L: I would not say that out loud are
they are all too proud of their food.
Anyway, don’t wait
If he was Malaysian he’ll surely be
late
T: Is (he) from Terengganu, or from
Kelantan?
L: Rest assured in both cases he
would be halal
T: In Ipoh is quite fun, they taste like
Hor Fun
L: (but) not as fresh as Cameronian
flesh
BOTH: I’ll try from KL as I heard
there they are filled with jams
T: This one has the shape of you...
are you sure he was not international?
L: Well... I regret to inform you that
the Ed Sheeran concert has just been
cancelled.

“*Freely flows the blood of those who moralise*”. Para contrarrestarlo, el autor del musical original propuso el tema recurrente de la “Balada de Sweeney Todd” como una contranarración para la línea argumental. Es repetida en al menos en ocho ocasiones a lo largo de la obra, por distintos personajes, que rompen la cuarta pared para reiterar, con letras diferentes sobre la misma melodía, su mensaje recurrente: todos somos Sweeney²⁰.

La producción malasia dio un paso más allá para facilitar el acceso a dicho mensaje, añadiendo dos nuevos personajes, un filósofo que guía a uno de sus discípulos a través de un proceso dialéctico de aprendizaje. Los dos personajes se entrelazan con la acción, participando en los eventos, modificando el contexto e incluso hablando directamente al subconsciente de Sweeney Todd, en los momentos clave de decisión. Es precisamente ese enfoque existencialista sobre la elección el elemento generador de todo el nuevo argumento: nuestras decisiones moldean nuestro destino, y no al revés. Sweeney Todd no es, desde el punto de vista moral, diferente al Jean Valjean de *Les Misérables* (una obra musical con la que el público malasio está particularmente familiarizado): dos hombres rotos que deberán decidir entre perdón y venganza. Valjean elige el arrepentimiento y el perdón, y a través de su ejemplo ilumina a muchos otros. Todd elige la venganza, arrastrando a todos los que le rodean en su espiral macabra. Esa comparación Valjean/Todd fue el hilo conductor de los diálogos de Filósofo/Discípulo de la versión malasia²¹.

Philosopher: (...) What was Les Misérables about?

Student: I don't know. About a good man, and a revolution.

P: It was about a decision. That man, Jean Valjean, was treated poorly, but he decided to be kind, and his kindness illuminated others. Our lives are a continuous series of decisions, which lead to other decisions, and them to many more. And each of them is a cross on the

²⁰ Curiosamente, en la versión cinematográfica, la balada y todas sus iteraciones fueron omitidas, ya que el director consideró que los códigos visuales añadían un nivel de comprensión que la hacían redundante. “¿Para qué tener un coro cantando ‘escucha la historia de Sweeney Todd’ (...) cuando puedes verla?” (Tan, 2008).

²¹ Camacho, 2019

road, which will branch our trajectory out. (...) Let put it like this. What would have been the story if Valjean, (...) in the crucial moment, when he had his nemesis Javert unarmed, with his throat within the range of a stroke of his knife, would have chosen revenge? (...) Not convinced? Well, let's change the revolutionary Paris for the Victorian London, let's change Valjean for Benjamin Barker (you will not notice the difference), and let's attend the tale of Sweeney Todd, a simple man in front of his own choice.

(----)

S: “Freely flows the blood of those who moralise!” (...) Isn't that what we have done? Moralising?

P: If so, what is the moral?

S: I don't know. Killing is bad?

P: And did you need to go to a music theatre play to learn that?

We have just posed the audience in front of a mirror: A distorted one, if you want, but the reflection we see is just one of ourselves.

S: Right. So you mean that everybody is a serial killer.

P: I am not sure if you understand the point. It is all about decisions. All of us could be posed in the same position as Sweeney did. He chose revenge. Valjean, repentance.

S: And what would you choose?

P: I know what I would do, but if I were to tell you, THAT would be moralising.

5. CONCLUSIÓN

No es la intención ni el propósito de esta investigación valorar la efectividad o el mérito artístico de las decisiones creativas tomadas en la adaptación de *Sweeney Todd* al contexto malasio: el espectáculo fue bien recibido y la mayoría de las contribuciones creativas descritas, si no todas, pasaron desapercibidas para la mayor parte de la audiencia, que en su conjunto no tenía referencia detallada del material original, más allá de su adaptación a la gran pantalla. Podría decirse que la aceptación por parte del público de los nuevos personajes, la orquestación, los diálogos y las letras como si fuera el material original es el mejor elogio para la adaptación, ya que indirectamente justifica la necesidad

de tal reformulación: la reinterpretación de los materiales para mantener la filosofía de la obra y su intención creativa.

De vuelta al concepto existencialista, y aún aceptando como viable y plausible la adaptación textual como medio para la transferencia conceptual, al final las decisiones estéticas son responsabilidad y, en su mejor caso, acierto de la dirección de cada espectáculo. Sobre mi elección personal, y citando al personaje del filósofo en la adaptación referida, podría dar mi opinión, pero eso sería moralizar. *Freely flows the blood of those who moralise. Sondheim dixit.*²²

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADMIN-S. (2012). “Singapore Ballet Group Says ‘Shocked’ By KL Ban”. *Malaysia Today*. Disponible en línea: <https://www.malaysia-today.net/2012/04/05/singapore-ballet-group-says-shocked-by-kl-ban/> [22/06/2019].

ALSFORD, S. & PARRY, D. (1991). “Interpretive theatre: A role in museums?”. *Museum Management and Curatorship* 10.1, 8–23.

AMBIKAIPAKER, M. (2013). “Anti-polarization identity politics in Malaysia: critical race subjects and the theatre of Leow Puay Tin”. *Postcolonial Studies* 16.4, 340-357.

AUE, M. V. (2017). “A Radical Redo for ‘Madama Butterfly’ – to Save It?”. *The New York Times*. Disponible en línea: <https://www.nytimes.com/2017/05/19/arts/music/a-radical-redo-for-madama-butterfly-to-save-it.html> [22/06/2019].

BALODIS, J. (2012). *The Practice of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Theatre*. PhD Thesis. Australia: Queensland University of Technology.

BERNAMA. (2019). “UN urges Kelantan to lift ban on wayang kulit, Mak Yong”. *Star 2*. Disponible en línea: <https://www.star2.com/culture/2019/03/13/mak-yong-wayang-kulit-united-nations-culture-tradition/> [22/06/2019].

DISANTO, A. (n.d.). “Sweeney Todd: Some Ethical Perspectives”. *Sondheim.com*. Disponible en línea: <http://www.sondheim.com/shows/es-say/sweeney.html> [22/06/2019].

IMAM, J. (2018). “Graham Vick’s new *Magic Flute* opens the Macerata Opera Festival”. *Bachtrack*. Disponible en línea: https://bachtrack.com/es_ES/review-magic-flute-vick-cohen-sferisterio-macerata-july-2018 [22/06/2019].

INTÉRPRETE (2019). *Real Academia Española*. Disponible en línea: <https://dle.rae.es/?id=LwZs3t5> [22/06/2019].

INTERPRETER. (2019). *Merriam-Webster.com*. Disponible en línea: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/interpreter> [22/06/2019].

JKKN. (2018). “Musical Theatre”. *National Department For Culture and Arts*. Disponible en línea: <http://www.jkkn.gov.my/en/musical-theatre> [22/06/2019].

KALINAK, K. M. (2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford: Oxford Uni. Press.

KEE, T. C. (2011). “Good Things That Came Out Of Bersih 2.0 Rally”. *Malaysia Today*. Disponible en línea: <https://malaysia-today.net/2011/07/11/good-things-that-came-out-of-bersih-20-rally/> [22/06/2019].

KHALID, C. (2019). “Upcoming theatre and dance performances in Singapore”. *TimeOut*. Disponible en línea: <https://www.timeout.com/singapore/theatre/upcoming-performing-arts-events-in-singapore> [22/06/2019].

KINNEY, A. (2015). “Blackface, Diversity, and Getting Opera Right in 2015”. *GOOD*. Disponible en línea: <https://www.good.is/articles/otello-blackface-glimmerglass-mohegan-magic-flute-opera> [22/06/2019].

KOHN, A. (2000). “The Case for Sondheim as Existentialist”. *Alfie Kohn*. Disponible en línea: <https://www.alfiekohn.org/article/case-sondheim-existentialist/> [22/06/2019].

PERFORM. (2017). *Merriam-Webster.com*. Disponible en línea: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performer/> [22/06/2019].

RAJENDRAN, C. (2016). “Multicultural play as ‘Open Culture’ in ‘safe precincts’: making space for difference in youth theatre”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 21.4, 443-458.

²² Su intervención puede verse en <https://canal.uned.es/video/5d11de0da3eeb07e198b4567>[10/09/2019].

SHAKESPEARE, W. (1989). “*Titus Andronicus* (Act V Scene 1)”. En *The Complete Works*, W. Shakespeare (ed.), 164. Oxford: The Shakespeare Head Press.

SILVA, J. (2016). *Entertaining Lisbon: Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. New York, NY: Oxford University Press.

SONDHEIM, S. (1979). *Sweeney Todd—The Demon Barber of Fleet Street*, New York: Dodd, Mead & Co.

TAN, H. H. (2008). “Movie Musicals Rule Again”. *The Star Online*. Disponible en línea: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/entertainment/movies/news/2008/01/24/movie-musicals-rule-again/> [22/06/2019].

TODOROV, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TRAUBNER, R. (2003). *Operetta: A Theatrical History*. New York and London: Routledge.

VINCENT, A. (2015). “Shakespeare’s 74 death scenes in a single play more gory than Game of Thrones”. *The Telegraph*. Disponible en línea: <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/shakespeares-74-death-scenes-in-a-single-play-more-gory-than-gam/> [22/06/2019].

YANAWAY, A. G. (2015). ‘*Freely Flows the Blood of Those Who Moralize*’: *Morality and Violence in the Theatrical, Character, and Musical Elements of Sondheim’s Sweeney Todd*. Master Thesis. USA: University of Houston.

Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

Director: José Romera Castillo
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
(UNED)
jromera@flog.uned.es

Una mayor información sobre las actividades del Centro puede verse en su página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

I.- Actas de Congresos

1. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1992). *Ch. S. Peirce y la literatura*. Signa 1.
2. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
3. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1994). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.
4. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros
5. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
6. José Romera Castillo *et alii*, eds. (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor Libros.
7. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
8. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.

9. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
10. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (2001). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor Libros.
11. José Romera Castillo, ed. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
12. José Romera Castillo, ed. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
13. José Romera Castillo, ed. (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
14. José Romera Castillo, ed. (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
15. José Romera Castillo, ed. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
16. José Romera Castillo, ed. (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
17. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
18. José Romera Castillo, ed. (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
19. José Romera Castillo, ed. (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
20. José Romera Castillo, ed. (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
21. José Romera Castillo, ed. (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
22. José Romera Castillo, ed. (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.

23. José Romera Castillo, ed. (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
24. José Romera Castillo, ed. (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
25. José Romera Castillo, ed. (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
26. José Romera Castillo, ed. (2017). *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
27. Urszula Aszyk, José Romera Castillo *et alii*, eds. (2017). *Teatro como espejo del teatro*. Madrid: Verbum.
28. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2018). *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
29. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
30. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
31. José Romera Castillo, ed. (2019). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. Se publica en este volumen.

II.- Revista SIGNA

Asimismo, el Centro de Investigación edita, anualmente, bajo la dirección de José Romera Castillo, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Hasta el momento han aparecido los siguientes números: 1 (1992), 2 (1993), 3 (1994), 4 (1995), 5 (1996), 6 (1997), 7 (1998), 8 (1999), 9 (2000), 10 (2001), 11 (2002), 12 (2003), 13 (2004), 14 (2005), 15 (2006), 16 (2007), 17 (2008), 18 (2009), 19 (2010), 20 (2011), 21 (2012), 22 (2013), 23

(2014), 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018), 28 (2019), 29 (2020, en prensa). La revista, altamente indexada, se edita en formato impreso (Madrid: Ediciones de la UNED) y electrónico:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>

<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publish/signa.html>

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/issue/archive> (desde el número 13 y siguientes).



JOSÉ ROMERA CASTILLO

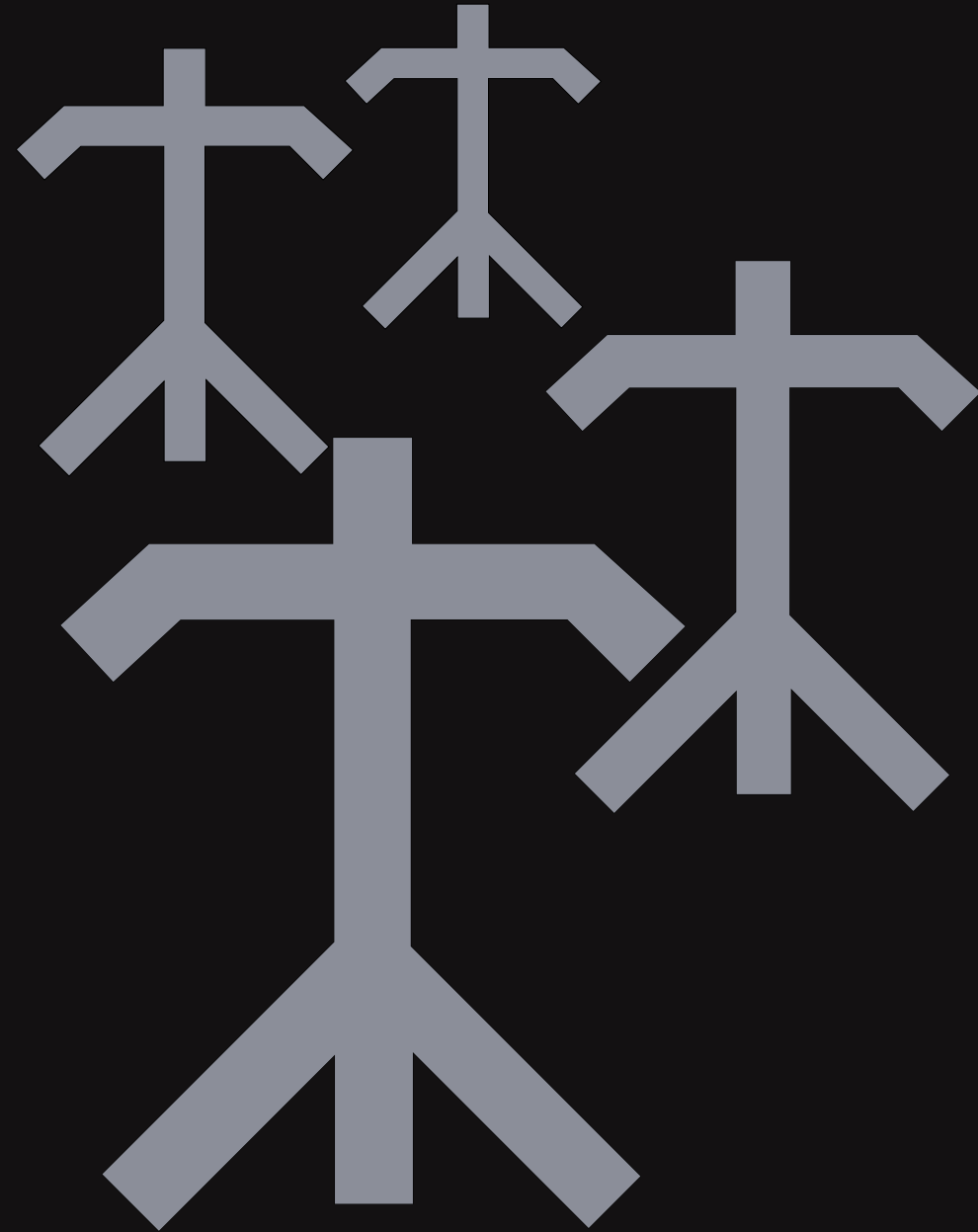
Teatro como espejo del teatro



I.S.B.N.: 978-84-9074-572-4

Este volumen es el fruto de la colaboración del grupo de investigadores del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y los del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid). A los investigadores del libro les une el común interés por el fenómeno del teatro sobre el teatro y el teatro dentro del teatro, así como por algunas formas metateatrales que derivan de este último.

Se trata, asimismo, de formas en sí recurrentes que van desde el teatro español del Siglo de Oro hasta el de la Edad de Plata, que se reviven en el teatro de vanguardia de la posguerra española y luego en las corrientes posmodernas hasta llegar a nuestros días. Todos los trabajos se apoyan en unas bien definidas bases teórico-metodológicas cuyas raíces se hallan en los estudios de los más eminentes teóricos del metateatro, desde Lionel Abel, Richard Hornby, Tadeusz Kowzan, Manfred Schmeling y Patrice Pavis, sin olvidar a los españoles y polacos.



VERBUM TEATRO

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, patrocinado por varias entidades (Academia de las Artes Escénicas de España, Asociación de Teatro del siglo XXI, Asociación Española de Semiótica, Instituto del Teatro de Madrid, además de la UNED), se centra en el estudio de las relaciones de estas dos áreas tan importantes en la cultura universal y está estructurado del modo siguiente. En el primer apartado, "Aspectos generales" aparecen diez estudios, encabezados por un amplio panorama de puestas en escena de teatro, relacionadas con el ámbito filosófico en estos últimos años, y seguidos por otros estudios teóricos llevados a cabo por eminentes especialistas en el tema. En el segundo, "Dramaturgias femeninas", se examina la presencia de la Filosofía en una serie de autoras y obras a través de seis artículos. Y en el tercero, se estudian las "Dramaturgias masculinas", a través de nueve investigaciones. A través de todas ellas, en síntesis, se ofrece una nueva y rigurosa visión de las estrechas y amplias relaciones que el teatro (textos y representaciones), en nuestro siglo, tiene con el espacio filosófico con el fin de hacernos reflexionar tanto sobre la condición humana como su función en la sociedad de hoy. De ahí, la novedad y pertinencia de esta publicación; una más en la larga cadena de estudios del SELTEN@T.

José Romera Castillo, Catedrático emérito de Literatura Española, ha ejercido la docencia en las Universidades de Valencia, Córdoba y la UNED (en la actualidad), así como en diversas universidades europeas, americanas y africanas. Especialista en literatura y teatro actuales, así como en las relaciones de ambas parcelas con las nuevas tecnologías. Ha sido Decano de la Facultad de Filología (8 años), Director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (14 años), fundador y Presidente de honor de la Asociación Española de Semiótica y de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, Vicepresidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Vocal de la International Association for Semiotic Studies, de ALFAL, Asociación Internacional de Hispanistas, etc., así como dirige la prestigiosa revista *Signa*. Ha publicado más de 40 libros y más de 200 artículos. Académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España y Correspondiente de las Academias Chilena, Norteamericana, Puertorriqueña y Filipina de la Lengua Española, así como de las Academias de Buenas Letras (de Barcelona, Granada y Córdoba). Autor y coordinador de diversos programas educativos en TVE2, Canal Internacional de TVE y RNE. Su dilatada y fructífera trayectoria lo convierte en uno de los mayores especialistas teatrales del hispanismo internacional.

I.S.B.N 978-84-1337-035-4



9 788413 370354