

2. «Que como pude ver poco, pude imaginarme mucho». La puesta en escena de *Hijas del aire*, de Calderón y Slowacki

IGNACIO GARCÍA

Director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro

NO TODOS LOS DÍAS ENCUENTRA UNO LA OCASIÓN de montar un texto del Siglo de Oro español traducido al polaco y en Polonia, un país de un enorme poderío teatral. La oportunidad ha venido en este caso de la mano de Anna Galas-Kosil y de José Gabriel López Antuñano, en un proyecto que se ha gestado durante cinco años y que ha dado lugar a un montaje contemporáneo de un nuevo texto titulado *Hijas del aire*, que nace de la fusión de *La hija del aire*, de Calderón y *Balladyna*, de Slowacki, refundidos libremente por Marta Eloy Cichocka sobre una dramaturgia de los citados Galas-Kosil y de López Antuñano: toda una aventura teatral.

Como en ocasiones anteriores en las que he tenido la suerte de trabajar con López-Antuñano, en contextos culturales muy diferentes que van desde México a Costa de Marfil, pasando por Portugal, el desafío era la traslación del texto del Siglo de Oro, en este caso complementado por la refundición del primer traductor de Calderón al polaco, a un contexto cultural y teatral completamente diferente. Porque esa es la principal dificultad en este tipo de producciones, la de la adaptación de un texto nacido en un contexto muy concreto y con un estilo y una retórica muy complejas, a una traducción lingüística, cultural y teatral que le da una nueva visión. Dice Victoria Camps en su espléndido ensayo titulado *Elogio de la duda* [2016: 27] que:

Traducir es traducir un texto a otra lengua y otro contexto, nada que pueda hacerse automáticamente como pretenden ahora las técnicas de traducción. Traducir exige reflexión y, por lo tanto, duda. La duda es lo que nos constituye, es el motor del cambio en todos los ámbitos. Las doctrinas y las adhesiones a la letra de los textos, por el contrario, son el antídoto de la duda, ni la toleran ni caben en ellas.

Creo que este análisis de la traducción y sus dudas explica muy bien una parte de los complejos procesos a los que nos en-

frentamos cuando traducimos un texto del papel al escenario, y más complejo aún cuando es en un contexto cultural diferente. La duda surge de la contraposición de modelos lingüísticos, teatrales, interpretativos, estéticos y antropológicos: no significa lo mismo el frío en Polonia que en México, y no tiene el mismo significado la palabra guerra en España o en Costa de Marfil. Por ello debemos partir de la reflexión sobre el viaje que estamos llevando a cabo y sobre las connotaciones ideológicas, estéticas y sociológicas de una escenificación, y sobre las características específicas que establece cada país y cada contexto.

Los vínculos entre España y Polonia en el teatro existen de una manera continua pero diversa desde el Siglo de Oro hasta nuestros días. Desde *La vida es sueño*, que Calderón sitúa en Polonia, y cuyo autor atraviesa la historia teatral del país eslavo, desde las traducciones de Słowacki al legendario montaje de *El príncipe constante* de Jerzy Grotowski, hasta las presencias actuales de Jaroslaw Bielski en la escena española o las pasadas de Ángel Facio en Polonia, han sido muchas las experiencias de ida y vuelta que vinculan ambos países y ambas realidades teatrales. Estas Hijas del aire son, por tanto, también hijas de todos estos pasados.

El trabajo estético y conceptual en el teatro polaco tiene una gran consideración, y es un país icónico en sus relecturas libres y poderosas desde el escenario sobre los textos dramáticos clásicos (no es casual que Jan Kott, el referente en el estudio de esta materia en el siglo XX, sobre todo en el ámbito shakespeariano, sea polaco también). Este era, por lo tanto, uno de los primeros desafíos: hacer una lectura del texto de Calderón, pasado por Słowacki, pero situada en la contemporaneidad teatral, identificando los temas capitales que podrían tener una relevancia hoy en día. En ese sentido ha sido ejemplar tanto el trabajo de dramaturgia de José Gabriel López Antuñano y Anna Galas-Kosil, destilando las esencias de los dos textos de partida en una estructura dramática eficaz y sintética, como el de Marta Eloy Cichocka, quien ha desarrollado una labor de verdadera reescritura de los textos poéticos, dando con su pluma unidad de estilo y lenguaje a materiales dramáticos tan dispares y variopintos. Todos ellos

han tenido además el gran mérito de la flexibilidad en el trabajo, la empatía con el proceso creativo de los actores —de la mano del director de escena, por supuesto— y la valentía de modificar, cambiar, cortar, añadir, recuperar y reinventar todo aquello que requería el proceso.

Este camino de destilación metafórica, tan propio de nuestra dramaturgia aurisecular, este empoderamiento poético del actor contemporáneo a partir de las ideas poderosas y las formas cautivadoras de la escritura barroca, ha sido el eje del trabajo desde un primer taller actoral (no se hizo un casting convencional sino un proceso de trabajo, sobre esta poética y la retórica barroca, con actores del que se seleccionó al tiempo el reparto y el texto, y donde se descartaron también al mismo tiempo actores y escenas, para ir encontrando poco a poco la esencia del drama que teníamos entre manos), y no ha dejado de exigirnos atención a los símbolos y construcción metafísica de la escena hasta el último día. Hemos caminado todos juntos en un proceso de identificación de los temas relevantes en Calderón que siguen vivos y percutantes en nuestra sociedad, y que son reconocibles para los artistas y los espectadores polacos de hoy: los sueños y su imposibilidad de realizarse, la destrucción desde el poder por la ambición desmedida, la lucha fratricida por ese mismo poder, la imposibilidad del amor en ese contexto, la necesidad de la fraternidad o la sororidad en el caso de las hermanas hijas del aire, y el desgaste o la destrucción de las ilusiones, que están en esos versos emblemáticos de Calderón: «Que como pude ver poco, pude imaginarme mucho». Ahí está una de las grandes ideas barrocas que atraviesan el tiempo hasta el presente, la de la decepción de las expectativas no satisfechas en cualquier ámbito de la vida, y el desgaste que produce la vida en cualquier ilusión cumplida.

Los sueños de dos hermanas que juegan y duermen juntas, las ilusiones individuales y colectivas en un país en guerra que sueña con un futuro mejor, los anhelos de quienes pelean en esas batallas absurdas, todas esas expectativas se van destruyendo en un camino aparente hacia el absurdo, hacia la ruina total y hacia la decepción más amarga. Sin embargo, la obra revive y toma

vuelo en los pequeños sueños cumplidos: el de las hermanas que quieren regresar juntas a su casa de la niñez y evitar la batalla; el del amante que prefiere morir amando que vivir sin amar; en el niño que juega a la batalla creyendo que puede dejar de jugar cuando quiera; o el de quien, con los ojos cerrados, recibe un regalo (nada menos que la ciudad de Babilonia en este caso) y que, antes de abrirlos, puede aspirar a todo e imaginar sin límites. Abrir los ojos es ver los límites y ver poco frente a lo que imaginamos mucho.

Las luces y las sombras de nuestro barroco aparecen aquí en la luminosidad y la negrura del alma de los seres humanos que construyen el paisaje humano del montaje y que beben de los contrastes de la escritura de Calderón y Słowacki. Y en la selección simbólica y onírica aparecen los mundos de *La vida es sueño* y de *La hija del aire*, destilados hasta la esencia, y el de *Balladyna*, como un sueño continuo en el que nunca sabemos a ciencia cierta dónde están los límites entre lo soñado y lo vivido, y en el que los propios personajes viven este aturdimiento de realidades.

Los elementos de la puesta en escena juegan, por tanto, al servicio de la dimensión poética y de la escritura esencial y metafísica planteada desde la dramaturgia, con la intención de crear un ecosistema onírico que permita unas reglas propias del escenario. El pensamiento paradójico calderoniano (qué más paradoja que esos dos títulos hechos de antinomias como *La vida es sueño* o *La hija del aire*), que está siempre latente en su personal escritura, cobra vida en los símbolos escénicos que tejen la narración escénica. La corona omnipresente y suspendida, al mismo tiempo como aspiración al poder y como amenaza del trono; el vestido de la coronación que es en sí mismo el reino todo, con una extensión que abarca todo el reino, pero al mismo tiempo bajo cuyos tejidos se esconden todas las pesadillas de su población; las plumas ligeras que son capaces de matar con su peso; la cárcel hecha de telas suaves y aterciopeladas; la coraza que pesa tanto que no permite ir a la guerra; los soldados de plomo que se trituran en las manos de quien juega con ellos; etc. Todos ellos son ejemplos concretos y escénicos del claroscuro barroco del texto, del oxímoron conceptual que aquí cobra vida

en un universo que en palabras del propio Calderón sería imposible de decir, imposible de callar.

Este nuevo texto, inventado, destilado y reescrito en un lenguaje contemporáneo, pero manteniendo la esencia calderoniana en pocos versos, requiere un entrenamiento enorme de elocuencia para ser capaz de proyectar las grandes ideas de la obra, y ese ha sido uno de los ejes de todo este proceso. La fuerza de la palabra y el trabajo de los actores polacos en ese sentido es admirable y asombroso. Ya desde esos primeros talleres de selección de texto y de actores vimos la enorme capacidad de algunos de ellos para encarnar la paradoja (una fiera entre los hombres, un cadáver que camina, una hija del aire) en sus palabras, en sus gestos y en sus acciones, y su talento para verbalizar a Calderón y Słowacki en otro lenguaje silencioso y simbólico sobre el escenario, a veces con un gesto, a veces en una luz o con una música, pero siempre con una humanidad veraz y palpitante. Esta actitud poética y humanista (el logos es solamente una de las proyecciones del ser humano complejo y contradictorio), revivificación real del dramaturgo, ha sido la esencia del trabajo actoral y dramático: construir y vivir la metáfora y la experiencia onírica, y no explicarla nunca. Frente a la retórica explicativa típica del siglo XVII en la que el personaje ilustra y aclara, nosotros exigimos al actor una retórica vivencial y emocional, que no explica lo que es una hija del aire sino que lo es, lo vive y lo entiende en el dolor, que no alecciona con el valor de la compasión o la reconciliación en la escena de las dos hermanas que se necesitan en medio de la batalla que encarnan la una contra la otra, sino que vivencialmente experimenta la necesidad de recibir y dar esa compasión en ese amor fraternal. Calderón hoy en Polonia son ellos y ellas, actores que, sin un conocimiento previo de esta dramaturgia, exprimen esas ideas como un limón ácido que escuece en sus corazones y les obliga a ser la propia acidez de esas acciones y esas palabras. El reparto paritario (como en otros proyectos que con José Gabriel López Antuñano hemos realizado en otros países desafiando la imposición de los *dramatis personae* apabullantemente masculinos, como antes se desafió el tiempo, el espacio o el vestuario de las escenificaciones clásicas) nos ha permitido un paisaje humano

rico y versátil basado esencialmente en las figuras de las dos (incluso, por momentos, tres) hermanas, pero con un vuelo alto hacia figuras alegóricas tan calderonianas como la Memoria o la Intuición, propias de sus autos sacramentales.

También de auto sacramental, de ópera, de gran espectáculo para los sentidos, es el formato de la escenificación, no tanto por el tamaño (se trata de una obra hecha con siete actores, en un espacio escénico íntimo y para un auditorio de apenas cien espectadores) sino por la complejidad de la construcción audiovisual del relato, sobre todo con la luz y la música, que establecen una auténtica partitura sónica. Con una construcción ecléctica y posmoderna (música desde Bellini a los Fratelli Mancuso, de vales mexicanos del XIX o músicas cubanas a un concierto para piano de Mozart y luces móviles e hipnóticas combinadas con un tenebrismo atroz) la escenificación apela al mundo de los sueños que viven dentro de la cabeza de los personajes y de Calderón (¿Qué os admira, qué os espanta si fue mi maestro un sueño?) y al caos espacio temporal que vive allí dentro, sin poder explicarlo más que con impresiones, con emociones y con una sucesión infinita de enigmas misteriosos.

Hidrópicos de belleza, como diría el propio Calderón, transitamos la escenificación a través de estos estímulos sensoriales y estéticos que van construyendo otro tipo de relato escénico, basado en la acumulación, a veces desordenada, de imágenes y sonidos que son traducción profunda y libre de los conceptos calderonianos.

Los teatros de repertorio polacos continúan siendo factorías teatrales de una enorme eficacia y capaces de generar un constante alimento teatral para ciudades en las que los espectadores siguen acudiendo a los teatros tarde tras tarde. Es sorprendente cómo las ciudades pequeñas de Polonia cuentan con estos teatros y estas compañías que hacen sostenible un sistema de excelencia teatral heredado del pasado comunista del país y con una adaptación fructífera al contexto actual. El Teatro Jan Kochanowski de Opole es un ejemplo admirable de esta realidad teatral, y cuenta con una excelente compañía, unas espléndidas instalaciones con cuatro espacios de representación teatral de formatos muy diversos,

bajo la brillante dirección de Norbert Rakowski, artífice de una etapa prolífica y exitosa del teatro, y verdadero impulsor de este proyecto asumiendo desde el teatro su producción.

Desde el teatro y tras las primeras conversaciones sobre la naturaleza de la creación y la escritura dramática y escénica del proyecto se asumió que iba a ser muy importante para hacer ese puente, desde el barroco y su ampulosidad hasta un hoy cercano y vivencial, contar con un espacio escénico que planteara una relación de intimidad y cercanía con el público. La sala Modelatornia, importante núcleo de la experimentación teatral polaca desde los años 70 era el espacio ideal, con público a cuatro bandas y una comunicatividad miniaturista, para hacer de las metáforas y las paradojas barrocas verdades frágiles respiradas y vividas en el alma de los actores.

En el éxito de este desafío y en la concreción plástica de la propuesta tuvo mucha importancia el buen tino de Norbert Rakowski a la hora de proponer los nombres para la configuración del equipo. De manera especial el caso de Anna Tomczyńska, espléndida escenógrafa y figurinista, quien fue capaz de crear un sugestivo y propio mundo estético, tanto en la escenografía como en el vestuario, intemporal y simbólico, femenino y acogedor por momentos, pero sobrecogedoramente violento. Este hábitat adecuado permitió el vuelo en el desarrollo de la narración. El uso del espacio y del vestuario en una libérrima interpretación de épocas y geografías, ahondando en lo universal de las metáforas calderonianas, se impuso también en la estilización lumínica, con claroscuros muy marcados, penumbras, espacios simultáneos, saturación de colores propios de una realidad distorsionada y muy nocturna en los exteriores y de cálidas velas en los interiores (a veces en convivencia), e incluso luces móviles y rotatorias en algunos sueños y bailes.

La música, junto con la luz, contribuyó a esta doble función de, por un lado, crear un entorno sugestivo e inmersivo para personajes y espectadores, capaz de trastocar los ejes espacio-temporales lógicos de la vida; y al mismo tiempo una función de estructura del espectáculo, de sintaxis entre momentos y escenas. En cuanto a la creación de ambientes y entornos el viaje que plantea

la selección y adaptación musical es tremendamente ecléctico, pasando por vales mexicanos de salón para los juegos infantiles, una reducción a piano de un fragmento de una zarzuela cubana para las evocaciones de los recuerdos, un concierto de Mozart para el despertar embriagador del sueño, los hermanos Mancuso y sus hermosamente estridentes voces sicilianas para simbolizar el camino a la guerra, conciertos para violoncello del siglo XIX, pedales renacentistas y otras muchas ráfagas variopintas. Tiene una especial relevancia en lo narrativo la presencia obsesiva en todo el tercer acto, en la guerra y la pesadilla en la que esta se convierte, de las músicas funerarias de las cortes españolas de los siglos XVI y XVII, con sus pавanas y sus pasacalles.

Tras un periodo de preparación efectiva del proyecto de cerca de dos años, un cuatimestre de trabajo intermitente con los actores y dos meses de intensivo trabajo de montaje (con pausas y distancias impuestas en el sistema de emancipación artística en el que trabajamos hace tiempo con José Gabriel López Antuñano, que permite a los colectivos de cada país y cada contexto tener tiempos de autonomía en la creación, evitando la tutela de los procesos y aceptando como necesarias las aportaciones que se desvían del plan original fruto de la idiosincrasia de cada equipo y cada teatro) el 16 de marzo fueron alumbradas estas Hijas del aire polacas de alma pero hispanas de estirpe, en uno de los más fascinantes recorridos por un texto barroco que he podido disfrutar a lo largo de mi carrera. Aunque no falto de dificultades y en un amable invierno polaco, ha resultado ser cálido y muy emotivo.

Ante la expectación despertada por el evento en un país en el que el teatro sigue importando y dada su larga tradición calderoniana, la recepción del espectáculo en Polonia fue muy positive, aunque no falta de controversia, entre los que consideran esta reinterpretación un artificio que difícilmente puede ser atribuido a Calderón, y menos aún a Slowacki – padre poético e intocable de la nación polaca– y quienes encontraban en el montaje traslaciones elocuentes y traducciones contemporáneas relevantes de los temas, personajes, metáforas, símbolos e ideas de los originales.

El éxito de la producción en Opole y su relectura del texto del Siglo de Oro hizo que el espectáculo se presentara también dentro de la 42ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en el Patio de Fúcares, los días 5 y 6 de julio, con muy buena acogida del público y de los medios españoles, en una edición en la que convivía con otras dos producciones de *La hija del aire*, una de la CNTC. Agradezco desde estas líneas a todo el equipo participante en este proyecto, a José Gabriel López Antuñano que se aventuró conmigo en Polonia liderando el equipo, a Anna Galas-Kosil por el impulso inicial y el trabajo dramaturgico después, a Marta Eloy Cichocka por su libérrima creación y su invención poética, a todos los creativos polacos que hicieron una inmersión en el estilo y la estética barroca llena de luces y sombras, de metáforas sensoriales, a todas las instituciones que colaboraron en este intenso y largo viaje de verdadera interculturalidad, pero sobre todo a un espléndido equipo de actores y actrices que encarnaron las contradicciones de la vida que tan bien cuenta Calderón en sus versos y que mostraron de manera mágica las paradojas de la vida, del sueño, de la libertad, del poder, del amor y de su ausencia. En ellos sigue vivo el Siglo de Oro y ellas son auténticas Hijas del aire.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPS, Victoria (2016): *El elogio de la duda*, Barcelona, Arpa y Alfíl Editores.