

ESPAÑA Y LO ESPAÑOL EN LOS ESCENARIOS TEATRALES FRANCESES ACTUALES

Rafael Ruiz Álvarez
Académico Correspondiente

A mi padre

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Teatro.
Literatura y espectáculo.
Comparatismo.
Identidad y alteridad.
Recepción.

La mirada de Francia hacia España cobra fuerza en este inicio de siglo y de milenio. Reitera y confirma una relación estrecha que se despliega en diversos aspectos culturales, sociales y políticos a lo largo de grandes periodos de la historia de ambos países. El teatro, como reflejo artístico y creativo de la idiosincrasia de quien lo practica -género y escena- ofrece, sin lugar a dudas, uno de los mejores escenarios de encuentro, de interpretación y de intercambio, más aún cuando lo que nos muestra es la cultura del otro y nuestra capacidad de recepción.

ABSTRACT

KEYWORDS

Theatre.
Literature and show.
Comparatism.
Identity and otherness.
Reception.

France's look at Spain is gaining strength in the beginning of the twenty first century. It reiterates and confirms a close relationship between both countries, which unfolds culturally, socially and politically over large periods of their history. Without a doubt, theatre, as an artistic and creative reflection of the idiosyncrasies of practitioners (gender and scene) provides one of the best scenarios to meet up, exchange ideas and interpret, especially when it shows the other's culture and our reception capability.

Los estudios recientes sobre genética teatral ponen de manifiesto el interés que este enfoque otorga al proceso de creación de una obra de teatro y a su plasmación en espectáculo. Es un tema que me apasiona y que ocupa mi tiempo dedicado a la investigación y a la creación, centrado, en mi caso, de manera más concreta, en el ámbito de las relaciones hispano francesas en torno a este fenómeno de transferencia genérica y cultural.

Quisiera señalar, desde el inicio de este trabajo, que el enfoque con el que voy a abordar este asunto se extiende, por tanto, de lo literario -en que lo que se refiere a género dramático-, a lo espectacular. Para ello haré mención, sobre todo, de los lenguajes de la puesta en escena a partir de sus textos teatrales de referencia. Mi interés se encaminará, por ende, hacia una praxis de genética teatral que conlleva el estudio de los códigos del espectáculo, pues, como señalaba Lorca "El teatro es poesía que se sale del

**Boletín de la Real Academia
de Córdoba.**
BRAC, 165 (2016)
197-206

libro para hacerse humana”¹. Este lado humano, además, pone en contacto dos realidades culturales, lingüísticas, literarias, geográficas, temporales... propias tanto del emisor como del receptor, pues, según el título propuesto, *España y lo español en los escenarios teatrales franceses actuales*, implica mi acercamiento al fenómeno estudiado, una mirada hacia la identidad del otro. La mirada extranjera, en este caso, sobre lo nuestro; la apropiación cultural de usos y costumbres del otro o, en cualquier caso, la interpretación de los mismos.

Mi investigación pretende valorar el resultado de esta experiencia de llevar a los escenarios franceses los textos y los espectáculos que tienen raíz en autores, obras y referencias explícitas a la cultura española. Recurriré para ello a tres ejemplos que, en mi opinión, ilustran acertadamente distintos procedimientos y otras tantas intenciones de los artífices de esta dinámica:

1. En primera instancia, me detendré en la mirada hacia España en la actualidad desde los clásicos franceses, tomando como referente la obra *Le Cid*, de Corneille.
2. Posteriormente, me interesaré por la reinterpretación de los autores universales españoles, tales como Lorca y su obra *La casa de Bernarda Alba*, hoy.
3. Concluiré con una mención a los dramaturgos españoles contemporáneos en los escenarios franceses, a partir del caso relevante de Angélica Lidell.

EL CID DE CORNEILLE, ESTEREOTIPO DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN LOS ESCENARIOS FRANCESES

La presencia de España y de lo español en los textos franceses de los siglos pasados es algo innegable. Si nos remontamos a la historia del teatro en Francia, vemos que ya en el siglo XVII se refrenda esta realidad desde diversos géneros dramáticos. La tragicomedia de Hardy recoge textos de Cervantes como *La Gitanilla de Madrid*, *La señora Cornelia* o *La fuerza de la sangre*, novelas cortas que tradujo al francés Rosset, y que el citado dramaturgo trasladó a la escena. En sus obras destaca lo que el público barroco de la época veía de exótico en la literatura hispana, el gusto por lo intrincado de unos argumentos que recurrían a lo violento, lo pasional, lo complejo, siempre gravitando entorno al conflicto que emana entre el honor y el amor, fuerzas en perpetua rivalidad, que convierten a quienes las experimentan en seres profundamente desgraciados.

Este mismo conflicto se pone de relieve durante algunas décadas, entre 1630 y 1660, en lo que se denominó la moda española en Francia, a través de la comedia. El género cómico recurre a los mismos temas que los españoles llevaban con éxito a los escenarios. Autores como Paul Scarron, Thomas Corneille, Boisrobert y Ouville trasladan a sus textos fuentes españolas provenientes de Calderón, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Castillo Solórzano, Coello, entre otros. Cambia solo la perspectiva con la que se aborda el dilema que desgarró a los protagonistas de estas obras al tener que elegir entre respetar sus inclinaciones o salvaguardar la honra. Muy español, sin duda, muy visceral, tenso, dramático y efectista para

¹ https://es.wikiquote.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca

ser llevado a las tablas con éxito en una época en la que se privilegia la imagen de un mundo en constante movimiento, expresado mediante impulsos y temperamento, antes de que la razón se imponga en el llamado clasicismo francés. España y lo español reflejan esta imagen que seduce a los franceses y a la que no escapan tampoco los grandes nombres del teatro francés del momento: Pierre Corneille y Molière. El primero cultiva lo que la cultura vecina le proporciona desde la comedia, *Le Menteur*, o desde la tragicomedia, *Le Cid*. El segundo, utiliza la fuente de Tirso, *el Burlador*, para ofrecer una obra que se acerca en determinados momentos a la tragedia, pasando por la tragicomedia y la comedia, como es el caso de su *Don Juan*. En todas ellas, no obstante, se mantiene la misma premisa: la lucha permanente entre honor y amor, experimentada por personajes de origen español.

En el siglo XVIII, Beaumarchais dará continuidad a este interés por lo español, a través de sus obras *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*. Hugo hará lo propio en el XIX con *Hernani* y *Ruy Blas* y Montherlant en el XX con *la Reine morte*, entre otros. La lista sería larga.

Ahora bien, no es este recorrido historicista el que me interesa en esta ocasión, y no me detendré, por lo tanto, en él, sino el hecho de que algunos directores de escena opten hoy por resaltar en sus propuestas dramáticas lo inherente a lo español desde la contemporaneidad. Esto es, la España de hoy, aunque para ello recurran, a veces, a textos de otro tiempo. Es el caso de Thomas le Douarec, quien ofreció una versión del *Cid* de Corneille en 2009, que ya llevó con anterioridad a escena en 1998, asistido por Luis de la Carrasca, donde hace visible de manera fehaciente las referencias a España y a su cultura. La esencia del espectáculo está basada en la visión que el director tiene sobre la España actual. Una visión que se articula en tres ejes temático-artísticos: el flamenco –baile y canto–, las corridas de toros y las huellas de la cultura árabe que nuestro país refleja en distintos aspectos socio-culturales y artísticos. Es ésta la percepción que se tiene a menudo de España, una visión reducida de una realidad mucho más extensa, pero que, de alguna manera, contribuye a difundir en el extranjero la identidad de lo español y que condensa, en cierta medida, lo que ya se venía percibiendo en siglos precedentes—lo hemos comentado antes— por autores teatrales que acudían a textos españoles para resaltar en sus escenarios la pasión y el drama.

Thomas le Douarec, asistido en todo momento por el saber y el oficio de Luis de la Carrasca, –granadino que seduce regularmente a los espectadores de Avignon con sus propuestas flamencas–, reproduce la visión que los franceses poseen de lo español, sin dejar por ello de trasladar lo que el propio Corneille ya concebía al respecto, pero dotando a su texto espectacular de una corporeidad que la obra del siglo XVII no podía permitirse por tener que avenirse a unas convenciones estrictas impuestas por la norma: *bienséances* y unidades. Si bien es cierto que el autor del XVII ya se opuso y luchó contra la rigidez que estas convenciones le exigían, provocando la famosa *querelle du Cid* al no ajustarse completamente a la regla de las tres unidades y al mezclar lo trágico y lo cómico en su argumento, le Douarec, superada esta encorsetada censura de otra época, se permite imprimir una mayor libertad al texto corneliano. Así, Rodrigo, personaje histórico y legendario, héroe mítico castellano del siglo XI, inspirado en la obra de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, pone de relieve con su actitud y caracterización una naturaleza heroica que no sólo se expresa en defensa de su rey, sino también y, sobre todo, de su honor familiar, desafiando a su futuro

suegro y vengando la ofensa que éste había infligido a su padre. La situación de partida, que es idéntica a la expresada por Corneille, da pie al director de escena para condensar la acción de este conflicto sin retorno, —pues, Rodrigo da muerte al ofensor, que, al ser el padre de su amada Jimena, aleja a ésta de él irremediablemente—. Lo que le interesa al director del montaje es concentrar el desarrollo de su propuesta dramática en el sufrimiento de los enamorados que se ven obligados a odiarse por las consecuencias funestas de esta tragedia familiar. Esto le lleva a suprimir personajes que restan fuerza a su opción, como es la infanta y su séquito. Pero, sobre todo, en un deseo expreso de hacer más lógica la representación y de contextualizarla de manera más evidente en el espacio escénico que le corresponde, ofrece una visión de Sevilla como ciudad calurosa que despierta las pasiones de unos personajes dotados de voz y de cuerpo al mismo tiempo.

El texto de Corneille, su verso alejandrino, cincelado armoniosamente entre lirismo y elocuencia, como se ha dicho frecuentemente, es expresado en escena desde una sensualidad corpórea que las palabras cornelianas apenas se atrevían a sugerir. Es ésta la lección de actualidad y modernidad con que le Douarec aborda un texto del repertorio clásico, despierta del museo de la censura los fantasmas de la carne para atreverse a expresar el amor, la venganza, el sufrimiento y el deseo. El flamenco, en este sentido, contribuye con su ritmo, sus melodías, su desgarrar, a resaltar de manera muy convincente lo anteriormente mencionado; las palmas y el zapateo, acompañados por los acordes de una guitarra y por un decorado bañado de luz y luna lorquianas, imprimen mayor tensión a las palabras proferidas. Añádase como complemento, emanado de los lenguajes plásticos, el vestuario, cuero negro militar y caballista, adornado de forma exquisita por posturas y por una expresión mímica que los actores y las actrices reflejan durante el baile, dando como resultado una valiosa y convincente forma de interpretar la crispación, la duda y otros sentimientos de igual dimensión.

Dentro de otra referencia a España y a su imagen, surge, como espacio escénico de este drama de honor y amor, la plaza de toros y la corrida, donde los personajes son a un tiempo espectadores y actores de duelos que conducen a una trágica muerte, como la del vencido —el toro— por el triunfador —el torero—. Aquí los actores se desenvuelven cual actantes de una lidia. Los cuerpos se desplazan armoniosamente por el escenario al compás de ecos taurinos, para batirse en un cuerpo a cuerpo exultante, mientras se aceleran las palmas flamencas en paralelo al batir de unos corazones desbocados.

Pero en esta nueva dramaturgia hay, además, un acercamiento sutil a la mentalidad del autor y a la sociedad de su época que la modernidad y la actualización de la representación desvelan artísticamente. Nos referimos a la presencia emblemática de la figura del rey. En la versión de Corneille, sus apariciones sirven para exigir el cumplimiento de una norma de respeto hacia su persona, para sancionar con su autoridad la conclusión del conflicto que emana del resultado de una afrenta de honor, dando a Rodrigo el crédito que necesita y que éste ha probado fehacientemente con su lealtad y sus numerosas victorias en nombre del monarca. En la escena, Le Douarec exhibe, por el contrario, un rey vestido de torero con su traje de luces, homosexual, exagerado en sus modales y actitudes, proclive a lanzar miradas lascivas a Rodrigo, y expresando su desgana y hastío en los momentos más tensos del drama. Esta imagen plástica distorsionada confunde

a la crítica y hace reír al público; resta seriedad a las palabras proferidas por el personaje y facilita la comprensión de un final diferente al de Corneille, donde el rey insta a Rodrigo a seguir sus andanzas guerreras para merecer el matrimonio con su amada, mientras que en esta versión, los amantes huyen jocosamente, no concediendo importancia alguna a este lance. Esto puede interpretarse como el resultado de la valoración del momento histórico que atravesaba Francia en el siglo XVII, con la nobleza reclamando sus privilegios perdidos ante una monarquía absoluta implacable; una burla, pues, al papel histórico de la realeza, que pretendía acallar la revuelta y la insumisión que tenían lugar contra ella. El duelo por honor al que acuden los protagonistas de la obra lo prueba al estar prohibido por el rey en esos momentos. Pero también puede entenderse como una percepción simbólica y extrapolada por le Douarec a la España de hoy, país donde la presencia del rey perdura y que, desde Francia, puede entenderse como algo anacrónico.

Hay que destacar que la crítica francesa ha recibido, por lo general, con beneplácito esta adaptación flamenca de la obra de Corneille donde se dan cita de forma proporcional la fiesta y el drama. Celebra su elegante y arriesgado alegato a la modernidad del autor. La idea de recurrir a lenguajes que identifican la cultura española de manera contundente y que la hacen más atractiva desde el punto de vista visual y estético es, sin duda, un gran acierto. La mayor parte de los comentarios se centran en el poder que transmite el baile y el canto flamenco al verso cornelianiano, en la fuerza y en la intensidad que ambos imprimen a las pasiones de los personajes y a sus crisis, señalando que la acción adquiere de este modo mayor relevancia, que la transgresión conlleva implícito el deseo del propio autor de mezclar géneros que el público actual advierte con naturalidad, sabedor de que en ello reside toda verdad. También hay detractores que no admiten el entusiasmo de quienes reciben con un “olé”, impregnado de complicidad, la versión de le Dourec, y que profieren, por el contrario, un “pobre Corneille”, llevados por el peso de la tradición a reclamar mayor respeto por los autores inmortales².

El teatro, sin embargo, es, en nuestra opinión, un reflejo de la identidad de cada pueblo que lo consume. Por lo tanto, si se admite que la sociedad evoluciona, lo debe de hacer también el arte para adecuar a la mirada del espectador de hoy, a sus emociones y a sus sentimientos y, sobre todo, a su manera de expresarlos, lo que todo texto diga en un momento de la historia. Puede, no obstante, que esta hibridación cultural promovida por diferentes perspectivas estéticas, que se nutre del verso francés y del flamenco español, de la palabra y del cuerpo, sea un recurso que caiga fácilmente en el estereotipo, pero, lo que no es menos cierto, es que a nadie deja indiferente y que con ello, le Dourec ha contribuido no solamente a dejar su impronta en los escenarios franceses de lo que él entiende por contexto español sino también a renovar con su estética el panteón de los dioses de la escena.

²Véanse a este respecto referencias bibliográficas consultadas al final de este trabajo.

LA CASA DE BERNARDA ALBA EN
LA COMÉDIE FRANÇAISE A FINALES DE 2015³

La mirada hacia España desde los escenarios franceses actuales se nutre asimismo de la entrada de Lorca, nuestro autor universal probablemente más representativo del teatro español contemporáneo, -“classique incourtournable du théâtre espagnol”⁴-, como lo consideran en Francia, en el repertorio de la Comédie Française. Y la obra que lo lleva a las ilustres tablas de la Salle Richelieu, es La casa de Bernarda Alba. Para la directora de esta nueva adaptación, Lilo Baur, este drama lorquiano expresa un mensaje que supera su época y su contexto geográfico; la España del autor granadino es hoy actual porque en muchos lugares del mundo, dice ella, “l’oppression des femmes est loin d’être un sujet dépassé, et dans presque tous les domaines, les inégalités entre hommes et femmes subsistent” (Ibid). Puede considerarse, por lo tanto, que la idea inicial de volver a interesarse por Lorca sólo sea un pretexto social y político para dar cabida a una propuesta reivindicativa desde la hermosa lírica dramaturgica de un autor profundamente respetado.

Como puede apreciarse en nuestros días, la recepción de Lorca en nuestro país pone de manifiesto que la historia rural de una Andalucía profunda, de raíces ancestrales, donde se evidencia el drama generacional que limita el poder de la mujer, mantiene vivo el vigor del legado de un autor venerado en los escenarios y en las pantallas. Baste reseñar, a modo de ejemplo, la versión cinematográfica firmada por Paula Ortiz, *La novia*, basada en *Bodas de sangre*, o la puesta en escena de Teatro de la Abadía de *El público*, además del repertorio consagrado al autor en Granada a cargo de Teatro para un instante. Pero lo que resulta más novedoso es que para los franceses, esta España siga siendo lugar preferente para la exaltación de la palabra y del cuerpo femenino, en la escenificación de un combate permanente entre lo antiguo y lo moderno.

La directora suiza a la que hacemos referencia reconoce la modernidad del texto y su fuerza poética como armas básicas para seducir a un público que verá más allá de un episodio de la historia de España y que entenderá, en las referencias a la transgresión de lo prohibido, la confirmación de una temática universal inherente a lo femenino, a las pulsiones de género acalladas por la rigidez de una censura que no cede a los ecos irresistibles del amor, de los celos y de las pasiones más íntimas. Es, pues, un alegato, el de esta directora teatral, al papel universal y atemporal de la mujer en el mundo, de su lucha por la igualdad con el varón. Baur pretende con ello sensibilizar al conjunto de las sociedades que se resisten a otorgar un papel digno a la mujer, y su mejor argumento es el que ofrece esta obra cargada de prohibiciones y, por ende, del deseo de acabar con ellas, de legitimar su abolición, de despertar la conciencia sobre la igualdad y el derecho inapelable a expresarse libre y verazmente.

La apuesta de Lilo Baur, es, por lo tanto, la de una voz teatral femenina y feminista, la del triunfo de las mujeres en *el Francés*, como lo llama la crítica, tomando como valor referencial el texto español que habla sobre sus gentes,

³ Seguimos el texto propuesto para esta versión en francés: *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, traduction de Fabrice Melquiot, L’Arche éditeur, París, 2004.

⁴ Los comentarios que citamos están recogidos en el dossier de la *Comédie Française* sobre esta obra y este montaje, en particular. Véase bibliografía.

pero que, en el subtexto, se refiere a una realidad extensible no sólo a la lucha de géneros sino también del poder coercitivo contra todo tipo de expresión libre.

La frustración del deseo queda patente en el juego impositivo del negro sobre el blanco o sobre el verde, planteado por el vestuario elegido; o al poner en escena a Pepe el Romano como reencarnación de lo más instintivo de la pulsión sexual, o, más aún, tal vez, a través de la enorme reja que preside el decorado cual celosía de inmensas proporciones, una mantilla llena de encajes que separa dolorosamente la imposición del luto y sus consecuencias de un mundo exterior que los personajes oyen, pero al que no tienen acceso de otra forma, permitiendo, al mismo tiempo, que éste se filtre por sus rendijas para que de este modo simbólico se exacerbe la rebeldía de Adela, quien será para la directora, como lo fue para su creador, estandarte de una revolución conducente al sacrificio por las ideas y por los sentimientos: “*Tout est beau et profond dans ce spectacle où même la splendeur de la scénographie d’Andrew D’Edwards, subtilement éclairée par Fabrice Kebour, n’a rien d’ornemental puisqu’elle ne fait que prolonger le geste de Garcia Lorca: conférer à l’enfer une beauté salvatrice*» (Sibony: 2015).

La música aporta igualmente las notas de modernidad con las que la directora pretende dotar a su versión. Mich Ochowiak, que había trabajado para el grupo *Les négresses vertes*, sigue el deseo de Baur de alejarse de tópicos españoles muy evidentes y sólo parte del flamenco, como él dice, para mezclar las cartas de los tonos actuales del mosaico en que el mundo se ha convertido, una amalgama de ritmos que expresan una identidad compuesta por diferentes piezas de un mismo puzzle. Su forma de concebir la parte sonora del espectáculo estriba en desvelar, mediante la música, aquello que de íntimo expresan estas mujeres encerradas. Nada romántico, pues, sino más bien visceral, según sus palabras⁵. Lo que no impide que algunas referencias al momento relatado por el autor en su drama tengan eco musical en las tablas: en particular, el rezo, un *pater noster*, y el canto de los segadores, inspirado en las canciones de la guerra de España, como guiño cómplice y como homenaje al autor.

El final del drama no podrá ser únicamente el de una mártir más. Lilo Baur quiere imponerse a ese grito de “silencio”, que reclama Bernarda Alba para acallar los murmullos que ponen en tela de juicio la virginidad de su hija muerta. Para ella, el final debe ser no sólo trágico sino también poético, contribuir mediante el símbolo del respeto al cuerpo suicida de Adela, vestida para la muerte, un himno sublime y elegíaco a la voz sesgada para que como ella misma declara: “*cette fin soit la plus ouverte possible, car le combat continue*”⁶.

ANGÉLICA LIDELL, PRESENCIA Y REFERENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESCENARIOS FRANCESES

Y, en efecto, así parece ser, el combate de mujer española continúa. Y España sigue, por ende, siendo esa voz de género, referente en los escenarios franceses. Texto y puesta en escena se aúnan en una propuesta singular que causa un gran impacto en los teatros más representativos de Francia. Un nombre propio, el de

⁵Véase dossier de la obra contenido en los archivos de la *Comédie Française*, al que ya hemos aludido.

⁶<http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-spectacle-vivant-la-maison-de-bernarda-alba-par-lilo-baur-et-la-vie-de-galilee-p> (Entrevista).

Angélica Lidell, se rebela contra la norma de manera contundente y se expresa con la voz de sus textos y con la de su cuerpo. Aporta a los escenarios franceses un sentimiento estético violento de la transgresión como dramaturga, actriz y directora.

Angélica Liddell, que se protege en cierta manera tras su seudónimo —se llama, en realidad, Angélica González— se rebela contra las instituciones y contra los programadores españoles y transmite con su renuncia a actuar en nuestro país ese espíritu inconformista que alimenta en Francia la opinión de que el arte no encuentra todo el apoyo necesario a la libertad de expresión en países donde aún quedan resquicios de gobiernos que han estado sometidos a una fuerte censura.

Al margen de consideraciones políticas, hay que reseñar que la recepción de la artista en Avignon, en el Odéon de París, así como en otras grandes plazas fuertes de la escena francesa, como el TNB, refrenda el interés que sus propuestas genera en el público galo, que llena entusiasta las salas de manera reiterada, haciendo buenas aquellas palabras de Ángel Ganivet, cuando decía “Para triunfar en la escena hoy, hay que producir un efecto”; “subyugar, fascinar al espectador”⁷. Atra Bilis, —así se llama su compañía— fundada en 1993 junto a Gumersindo Puche, es considerada como referente indiscutible del teatro español de las últimas décadas. Su repertorio es amplio —*El jardín de las mandrágoras*, *Pequeña tragedia sexo-metafísica dividida en nueve escenas y cinco lirios* (1993), *Dolorosa* (1994), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Hijos mirando al infierno* (2002), *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Y tu mejor sangre* (2003), *Hysterica passio*, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Broken Blossoms* (2004), *El año de Ricardo* (2005), *Y como no se pudo: Blancanieves* (2005), *Boxeo para células y planetas* (2006), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007), *La casa de la fuerza* (2009), *Tè haré invencible con mi derrota* (2009), *San Jerónimo* (2011)... *Ciclo de las Resurrecciones, compuesto por Primera carta de San Pablo a los Corintios, Tandy y You are my destiny*, (2014), subtitulada *La violación de Lucrecia*. Autora de todas ellas y, a menudo, actriz y directora, constituye una decidida presencia que pone de manifiesto que lo aparentemente ecléctico de su producción converge precisamente en lo que le otorga unidad: el tratamiento de la obsesión desde lo más íntimo, desde las pulsiones inconfesables e insólitas para ser mostradas en un ámbito que trasciende lo privado. Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática en 2012, Angélica “flottant parmi les anges”⁸, sacraliza, mediante su concepción estética de la puesta en escena, lo indecible, lo insoportable del amor y del dolor, lo incongruente y desprovisto de sentido y de lógica. La Fe.

Le sacré, assume-t-elle, est la seule transgression possible car il va à l'encontre de tout calcul de la raison. La création poétique est, par essence, une transgression de toutes les lois que nous devons respecter dans la vie; elle est l'espace tragique où sont réunis Dieu,

⁷ Cita tomada de dos referencias a la obra de Ganivet: Ángel Ganivet, *Teatro y poesía*, Diputación de Granada, 2005, p. 13, y Ángel Ganivet, *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1943, p. 617.

⁸ “You are my Destiny”: Angélica Liddell, l’amour et les homes, waouh! J.-P.Thibaudat chroniqueur. Publié le 02/12/2014.

l'amour et la mort.» La scène, alors, devient le lieu de l'offrande, de la soumission et du don de soi poussé jusqu'à la folie⁹.

Sus espectáculos no siguen, deliberadamente, una línea argumental encadenada y coherente; las escenas que el espectador contempla, reflejan, como si de un sueño se tratara, la superposición de imágenes fragmentadas, sin otra conexión que aquella que le brindan los lenguajes plásticos y sonoros en armonía con la expresión de lo más osado.

Su teatro es culto, sus fuentes de inspiración se hallan en los textos y autores más célebres de la literatura y de la historia universal, como Shakespeare, Faulkner, Artaud, Sherwood Anderson, o como San Pablo. También están presentes en sus montajes, con cierta profusión, técnicas y prácticas musicales —Paul Anka— y cinematográficas —David Cronenberg, Bergman—. Penetra en sus referentes artísticos para reinterpretarlos desde perspectivas atrevidas y delirantes, indagando en parcelas a las que sólo una mente privilegiada y radical puede acceder. Se sitúa, como es el caso por ejemplo del personaje de Tarquino, agresor de Lucrecia en su obra *You are my destiny*, desde su óptica, y ve allí, donde la mayoría entiende un caso de violencia, un acto de amor. Se complace en hacer visible la mística del dolor, la pequeñez y la vulnerabilidad del ser humano ante la fuerza desatada de la fe y del amor: “Montrer la fragilité d'un homme au moment où il viole une femme, ce n'est pas une chose à faire en société, surtout aujourd'hui, tout le salon moral vous tombe dessus. Mais le raconter sur scène, pourquoi pas?”¹⁰.

Es un teatro, el de Angélica Liddell, que a nadie deja indiferente. Es la España de mujer y de artista que percibe el público francés y que la crítica de aquel país elogia con tal arrebató, como para considerarla como “la más poderosa, audaz, sincera, lúcida e inteligente de los artistas aparecidos en los últimos tiempos”.

Magister dixit: “El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (Lorca: 1957, 34).

Los tiempos cambian y el teatro ha de cambiar con ellos. Es muy posible que el público francés siga considerando que los textos y los espectáculos que los españoles les brindan son la prueba de este devenir inteligente y conmovedor que invita a ver al otro para reconocerse a sí mismo. Y que, parafraseando a Rimbaud, ese “Je est un autre” es así, en realidad, porque también ese otro soy yo mismo.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- GANIVET, Ángel, *Teatro y poesía*, Diputación de Granada, 2005, p. 13.
 ____ *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1943, p. 617.
 GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1957.
 CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, Étonnants Classiques, Flammarion, Paris, 2012.

⁹ <http://www.festival-automne.com/edition-2015/angelica-liddell-primera-carta-de-san-pablo-a-los-corintios-cantata-bwv-4-christ-lag-in-todesband>

¹⁰ (Lançon:2014) http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/15/angelica-liddell-bourreau-des-moeurs_1101012 Philippe Lançon, Angelica Liddell, bourreau des mœurs (2014).

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

SOBRE EL CID Y THOMAS LE DOUAREC:

DOHY, Philippe: <http://www.theatrotheque.com/web/article1384.html>

NIVIÈRE, Marie-Céline: «La critique de Pariscope», [http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Le-Cid-1461946/\(affichage\)/press](http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Le-Cid-1461946/(affichage)/press)

PICCIOLA, Liliane: *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, «Biblio, 17», 2002.

SADOWSKA GUILLON, Irène: <http://theatredublog.unblog.fr/2009/05/23/le-cid/2009>.

<http://theothea.com.free.fr/page225.htm>

<http://www.ladepeche.fr/article/1999/12/12/240917-le-cid-flamenco-retour-vers-l-espagne.html>

<http://www.theatrorama.com/2009/05/le-cid-2/>

<http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/theatre/le-cid-en-version-flamenca-8695>

SOBRE LA CASA DE BERNARDA ALBA Y LORCA

SIBONY, Judith: [http://theatre.blog.lemonde.fr/2015/05/27/le-triomphe-des-femmes-au-francais/27 mai 2015](http://theatre.blog.lemonde.fr/2015/05/27/le-triomphe-des-femmes-au-francais/27-mai-2015)

<http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-spectacle-vivant-la-maison-de-bernarda-alba-par-lilo-baur-et-la-vie-de-galilee-p> (Entrevista)

Bernarda Alba presse; Bernarda Alba programme en www.comedie-francaise.fr

https://es.wikiquote.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca

SOBRE ANGÉLICA LIDDELL

<http://www.festival-automne.com/edition-2015/angelica-liddell-primera-carta-de-san-pablo-a-los-corintios-cantata-bwv-4-christ-lag-in-todesband>

LANÇON, Philippe: http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/15/angelica-liddell-bourreau-des-moeurs_1101012 Philippe Lançon, Angelica Liddell, bourreau des mœurs 2014.