

**LAS HIJAS DEL AIRE, ESPECTÁCULO A PARTIR DE LOS  
CLÁSICOS POLACO Y ESPAÑOL, BALLADYNA DE JULIUSZ  
SŁOWACKI Y LA HIJA DEL AIRE DE CALDERÓN DE LA BARCA**  
**Tres miradas sobre el proceso creativo de la  
dramaturgia y la puesta en escena**

**1. *Corki Powietrza* (Las hijas del aire). Notas de dramaturgia acerca de un ejercicio de intertextualidad dramática**

**ANNA GALAS-KOSIL**

*Instituto del Teatro Z. Raszewski, Varsovia*

**JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO**

*Instituto del Teatro de Madrid (ITEM-UCM) y UNIR*

EL 16 DE MARZO DE 2019, EL TEATR JAN KOCHANOWSKI de Opole acogió el estreno de *Córki Powietrza. Sen Balladyny*, espectáculo que sigue en el repertorio de ese teatro y que se programó en la 42ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, durante el mes de julio de 2019. Antes de escribir acerca de algunas notas de dramaturgia, nos detenemos en la génesis de esta propuesta. Era otoño. Un día muy nublado y frío, en Varsovia. Corría el año 2014. Nos encontrábamos, los autores de estas notas, en el despacho de Anna comentando los puntos de contacto entre el teatro polaco y el español. Anna mencionó su convencimiento en la conexión entre *Balladyna* de Juliusz Słowacki (1809-1849) y *La hija del aire* de Calderón de la Barca (1600-1681). Ahí arrancó la posibilidad de estudiar a fondo esta cuestión y la posibilidad de hacer un trabajo dramaturgístico, previo a una posible puesta en escena del trabajo resultante. Un proyecto atractivo y ambicioso que, para su contextualización, exige una aproximación a la figura y obra de Juliusz Słowacki, y unas líneas acerca de los avatares de la obra de Calderón, *La hija del aire*.

Juliusz Słowacki nació en Kremenets, territorio del Imperio Ruso (hoy territorio de Ucrania), y estudió Derecho en Vilnius (hoy Lituania) entre 1825 y 1828. Se trasladó un año después a Varsovia para trabajar como funcionario del gobierno polaco. Los pocos años pasados en la capital de Polonia resultan fundamentales para el desarrollo de la personalidad literaria y política: en 1830, publica en la revista *Melitele* la novela *Hugo* y algunos poemas religiosos y patrióticos en sintonía con la revolución de 1830, liderada por Jerzy Czartorysky, que sería aniquilada por el Imperio Ruso. La devastación de la Revolución le sorprende en Londres y decide no regresar a su país. Exilado desde 1830, reside en varios países (Francia, Suiza e Italia). En Roma, durante 1836, conoce al poeta Zygmunt Krasinski. Con él y con Adam Mickiewicz forman el grupo de «Los tres bardos» del Romanticismo polaco, antes de iniciar un largo periplo por el sur de Italia y otros países del Mediterráneo oriental (Jerusalén y Egipto, incluidos). Las impresiones de este largo peregrinaje las traslada a extensos poemas de sabor romántico. En 1838, regresa a París, donde se convierte con fortuna en agente de bolsa, lo que le permite vivir con desahogo y así dedicarse a la literatura y actividades políticas desde el exilio. A mediados del siglo XIX, se une a un grupo de jóvenes intelectuales y artistas (Chopin entre otros) con la pretensión de regresar a Polonia para luchar por la independencia. En 1848, viaja a Poznan para participar en la revuelta contra el Imperio de Prusia y por la libertad de Polonia. El levantamiento es aplastado, Słowacki detenido y deportado a París, donde muere de tuberculosis el 3 de abril de 1849. Enterrado en el cementerio de Montmartre, en 1927 los restos se trasladaron a la catedral de Wawel en Cracovia, aunque la tumba, diseñada por el pintor Charles Pétiniaud-Dubos, permanece a día de hoy intacta y vacía en Montmartre.

Pese a los pocos años que residió en Polonia, el nacionalismo polaco y su pensamiento acerca del mismo, el amor a la lengua y una extensa producción literaria, poesía y teatro fundamentalmente, hacen de su figura una de las más preeminentes del Romanticismo polaco, junto a Adam Mickiewicz (con el que mantuvo una constante relación de amor/odio). Słowacki es uno

de los hombres de referencia a la hora de sentar las bases de la nación polaca y sus señas de identidad, que se ha mantenido cohesionada en torno a lengua, cultura, religión y costumbres, pese a los múltiples avatares y crudas dominaciones que ha sufrido durante los siglos XIX y XX.

La obra literaria de Słowacki se compone de 25 obras de teatro y 253 poemas, publicados en sus *Obras completas*; más epistolarios, diarios, memorias, artículos de crítica literaria, obra miscelánea, la novela ya citada y retazos de dos novelas más. Los primeros dramas los escribe en el primer exilio parisino, *Mindowe* y *María Estuardo*: son obras que transpiran un influjo de Byron y Shakespeare. En Suiza, 1834, escribe *Kordian*, en la que busca las raíces de la idiosincrasia del pueblo polaco, que muchos años después representará Grotowski: se aprecia la influencia de *Hamlet*, para abordar un tema, el de su país como juguete en manos de Satán. En este mismo año afronta la escritura de *Balladyna*, publicada cinco años después y estrenada en 1862. Tras su largo periplo por el Mediterráneo oriental, escribe *Fantazy*, publicada en la revista *Mazepa* (1840), único drama representado en vida. De vuelta a París, *Ksiądz Marek* (1842). Estos dos últimos dramas destilan un cierto misticismo de fondo. *Zawisza Czarny* y *Samuel Zborowski* son sus dos últimas obras en las que se sumerge en una interpretación de la historia de Polonia, bajo el prisma filosófico, expuesto en su ensayo, *Genezis z Ducha* de 1844.

La obra teatral de Słowacki se caracteriza por: un marcado misticismo y simbolismo, impregnados de una poderosa fantasía, para contar temas relacionados con la tradición y cultura polacas; por la inspiración en otros dramaturgos románticos (Keats, Coleridge, Lamartine, Hugo, Schiller, von Kleist o Leopardi), además de los dos señalados en el párrafo precedente, a los que se agrega Calderón (tradujo al polaco *El príncipe constante* y leyó varias obras en alemán), para elaborar una dramaturgia original, cargada de una fuerte ironía que, en ocasiones, se desliza hacia lo grotesco; por último, la escritura con un léxico rico y culto trata de recuperar parte del vocabulario perdido de la lengua polaca, aunque no pocas veces sea mediante la utilización de neologismos.

En *Balladyna*, una tragedia en cinco actos, la trama principal se centra en la ficticia reina eslava Balladyna, hambrienta de poder, y sus truculentos mecanismos para conseguirlo, así como la mente criminal que desarrolla para el mantenimiento de este. En el argumento se observan algunos elementos que evocan *La hija del aire*, obra que sin duda leyó. Junto a esta trama, otras entre las que se aprecian algunas ideas tomadas de *Sueño de una noche de verano* o entresacadas de la mitología y cuentos de la tradición eslava.

La suerte de *La hija del aire* resulta desigual en la historia de la escenificación. Se representó ante la corte de Felipe IV los días 13 y 16 de noviembre de 1653 en el Casón del Buen Retiro, ofreciéndose cada día una parte, por la compañía de Adriano López; en 1684 se realiza la segunda representación de la que existe constancia documental, también en dos jornadas por la compañía de Manuel Mosquera. En el siglo XVIII se escenifica al menos en 40 ocasiones por diversas compañías, sobre todo en los teatros de La Cruz y Príncipe de Madrid, según recoge René Andioc en *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. No corre igual suerte en el siglo XIX en España. No existe documentación de representación alguna y Menéndez Pelayo la descalifica con una frase conclusiva: «un verdadero monstruo dramático». Solo Echegaray, próximo al siglo XX (1896), se atreve a reelaborar a su antojo la segunda parte para abundar en el juego de las transformaciones de Semíramis en Ninias y viceversa.

Frente al decimonónico desdén español, Alemania acoge *La hija del aire* con entusiasmo: Goethe la valora como un texto de primer orden; en 1825 se estrena en Berlín una refundición en cinco actos de la obra de Calderón por Ernst Raupach; Karl Leberecht Immermann la estrena en Düsseldorf en 1838, con un resumen de la parte primera y la escenificación de la segunda; y en 1875 la traducción de las dos partes de Gisbert Freiherr von Vincke se ve en los teatros alemanes. En el siglo XX, según refiere Pedraza en *Semíramis un mito en el teatro* (2004), se escenifica una adaptación de la primera parte de *La hija del aire* a cargo de Bernt von Heisler en 1948; se representa en su totalidad en 1958 en el Nationaltheater de Mannheim; y en 1992, Hans Günter Heyme estrena en la Schauspielhaus de Essen la versión reducida,

condensada y focalizada en la segunda parte de Hans Magnus Enzensberger, texto adaptado que servirá de pauta a Jorge Lavelli en 2004, cuando remonta esta obra en el Teatro San Martín de Buenos Aires, con actores argentinos y Blanca Portillo (en ese mismo año pudo verse en el Teatro Español de Madrid). Remontan la versión de Enzensberger el Staatstheater de Maguncia (2000) y Frank Castorf en el Burgtheater de Viena representa esta misma versión, filtrada por su peculiar imaginario, consiguiendo mantenerse en repertorio y con gran éxito durante toda la temporada. En este contexto germano, es de suponer que Słowacki, en su estancia en Suiza, conociera alguna traducción de *La hija del aire*, drama muy apropiado para fabular sobre la consecución del poder y restablecimiento de la nación polaca en la década de los años treinta del siglo XIX. El conocimiento del drama de Calderón es claro, pues se observan préstamos, pero quizás Słowacki solo leyó la parte primera o eso, al menos, se deduce del estudio de *Balladyna*.

Después de estas digresiones, nos centraremos en el trabajo dramaturgístico de *Córki Powietrza. Sen Balladyny*, que pasó por diferentes fases. El primer paso fue la traducción de trabajo al español de *Balladyna*, que realizó Anna Galas-Kosil. Aunque ya conocíamos (los dramaturgistas e Ignacio García, el director) con detalle el argumento de la obra, la lectura de la traducción y el cotejo con *La hija del aire*, nos llevó a plantearnos una contundente reducción de tramas, para centrar el trabajo inicialmente en el mal uso del poder, siempre en beneficio propio y sin tener en cuenta el bien común y el sufrimiento del pueblo gobernado cuando se abusa del poder, tema común en las dos protagonistas, *Balladyna* en Słowacki y *Semíramis* en Calderón, así como en otros personajes que protagonizan algunas escenas en ambos dramas.

Eran fáciles de concretar diferentes formas del abuso de poder con el sumatorio del muestrario ofrecido en ambos dramas: desde la dejación de poder de Pustelnik (el Ermitaño), un personaje de *Balladyna*, hasta el poder despótico de *Semíramis*. Sin embargo, la exposición de cada una de las formas de poder, la preparación para obtenerlo y la efímera consolidación nos planteaba, de inicio, tres problemas: la longitud de la propuesta escénica,

el elevado número de personajes y las múltiples situaciones que se necesitaban para dar coherencia dramática a la nueva obra. Asimismo, el estudio en profundidad de ambas obras nos llevó a concluir que Słowacki solo se había inspirado en la primera parte de *La hija del aire* y que esta, si bien era detectable, la utilizaba el dramaturgo polaco con extremada libertad, mezclándola con otros episodios fabulados por él, para desarrollar un argumento original y propio. En resumen, que no se podía nada más que hablar de impulso creador de *La hija del aire* para la creación de *Balladyna*. En consecuencia, ni existía la menor sombra de plagio, ni de utilización de escenas que presentaran un parecido. El estudio de los personajes, sí nos permitía hallar ciertas similitudes, de modo especial entre las protagonistas de ambos dramas (*Balladyna* y *Semíramis*).

Después de unas semanas de reposo y una primera concreción del núcleo temático, la ambición por el poder, adoptamos algunas decisiones de acuerdo con Ignacio García: a) crear una trama propia, donde integrar diferentes escenas de *La hija del aire* y *Balladyna*; b) proceder a una drástica reducción de personajes; c) eliminar tramas secundarias; d) decidir qué escenas de ambas obras nos interesaban y cuáles no; y e) realizar un ejercicio de intertextualidad<sup>1</sup>, partiendo de ambos textos fuente, para elaborar un nuevo texto dramático, conscientes de la necesaria reescritura de este, que se escucharía en polaco, con una imprescindible igualación de estilos.

Junto a estas decisiones formales, otra más, relacionada con la belleza, el simbolismo, la fuerza poética y potencialidad dramática de una leyenda que incorpora Słowacki a *Balladyna*, la «guerra de las frambuesas». *Balladyna* y su hermana pequeña Alina se enamoran de Kirkor, un príncipe que sale al bosque en

---

<sup>1</sup> *Intertextualidad* entendida como la elaboración de un nuevo texto dramático mediante la inserción de textos de diversa procedencia (teatrales o no; canónicos o propios; de la misma o diferente autoría), vinculados entre sí por el tema en su visión sincrónica o diacrónica. De este modo, se establece un diálogo, una complementariedad o pugna dialéctica en la nueva propuesta con textos de diversa procedencia, potenciando y enriqueciendo un texto dramático nuevo, distinto al texto o textos fuentes de base, pero ligado a ellos.

busca de esposa, para poder acceder al trono, una vez casado. Las dos reciben el amor del príncipe que, dubitativo sobre la elección, lo dejará al azar de un juego, el de las frambuesas: aquella que traiga el cesto lleno, en primer lugar, será la escogida. En Słowacki, Alina es más hábil y recoge más, como también ocurría en nuestra primera propuesta dramática, pero Balladyna asesina a su hermana Alina para presentarse como vencedora. A nosotros, nos parecía que el personaje de la hermana menor poseía mayor recorrido y decidimos que siguiera con vida. Balladyna, mediante artimañas, la apartaba del juego y se presentaba como ganadora ante el príncipe, consiguiendo el ansiado matrimonio. Un pasaje, en suma, muy bello y dramático, que no podíamos desechar, aunque nos creara una dificultad añadida en la ya compleja propuesta dramática.

El argumento inicial del primer borrador de *Traición, envidia y poder* (ese fue el primer título), sobre el que construimos el primer texto dramático, conservaba algunos elementos de la trama del poder de Balladyna, contenidos en los tres primeros actos del drama de Słowacki y la relación entre Balladyna y Kostryń, un general del ejército de Kirkor, que después de gozar de la confianza de este quedaba postergado. Desechábamos la trama onírica del drama de Słowacki (en la que se escuchan algunas resonancias de Shakespeare del *Sueño de una noche de verano*): el protagonizado por Goplana, la reina del lago Goplo; Skierka, el criado de Goplana, una especie de Puck — un mago que inculca el amor en Kirkor por Balladyna y Alina, a un tiempo — y Chochlik, un duende.

En cuanto a *La hija del aire*, fundamentalmente tomábamos prestadas escenas de la segunda parte, con la inclusión de alguna escena de la primera (el compromiso de Semíramis con Menón, el súbito enamoramiento de Nino por Semíramis, la treta de esta que ofrece correspondencia amorosa a Nino a cambio de poder y la petición de Nino a su amigo Menón, para que le dejara libre el camino de la seducción a Semíramis). No obstante, el apoyo decidido en la segunda parte de *La hija del aire*, omitíamos el travestismo entre Semíramis y Ninias, aunque conservábamos el juego de las decisiones contradictorias de *La hija del aire* entre

madre e hijo, pero jugándolas con las dos hermanas, Balladyna y Alina, apoyándonos en un parecido físico. Esta primera propuesta argumental la desarrollamos en español con textos extraídos de los originales de Calderón y Słowacki, y la adicción de otros propios.

En relación a los personajes, los de *Traición, envidia y poder* se reducían a los siguientes: Balladyna (construida con rasgos de la protagonista de Słowacki y de Semíramis); Alina con presencia en toda la trama (desarrollando los rasgos propuestos por el dramaturgo polaco); la madre de ambas, Wdowa (la Viuda); Kirkor, el príncipe que se hará con la corona de Popiel III, que enriquecíamos con Nino de Calderón; Kiron, amigo del príncipe, también con algunos atributos de Menón; Kostryń, el general, sobre el que proyectamos algunos rasgos de Licas, el general leal a Semíramis en *La hija del aire*; y Pustelnik (el Ermitaño), el rey Popiel III, oculto en el bosque, una vez despojado del trono por su hermano, pero poseedor material de la corona, que le da al Príncipe con el compromiso del príncipe por restaurar la legalidad. Además, incluíamos cuatro Soldados que ayudaban, en diferentes momentos a Alina en la lucha contra su hermana. Por último, realizamos algunas traslaciones de sentido, aquellas que poseían tono conminatorio de Chato de Calderón, el hombre de confianza de Semíramis, a la Viuda. Eran advertencias y recomendaciones de Chato a Semíramis que en nuestro primer borrador formulaba la madre a Balladyna. Sobre este primer borrador, observamos en las lecturas que la Viuda no funcionaba dramáticamente, por su carácter sentenciador, que producía un distanciamiento, incompatible con el papel de madre y procedimos a cambiar su naturaleza por el de un Oráculo, despojado de las relaciones personales con las dos hijas. Se introdujeron algunos cambios en la relación de los personajes y escribimos el segundo borrador.

Hilvanado el primer libreto (el segundo borrador) por parte de los dramaturgos y con el visto bueno del director, la siguiente fase consistía en realizar una traducción al polaco, para dar al texto unidad, tono y dimensión poética, como lo poseen ambos textos fuente. Para lograr este objetivo se necesitaba aproximar,

aunar los estilos con un verso libre, en el marco de una composición contemporánea, y estudiar el léxico más idóneo. En este momento, incorporamos para traducir con ese necesario halo poético y profundidad filológica a Marta Eloy Cichocka, que sugirió e hizo muchas aportaciones dramáticas de interés a lo largo del proceso restante, además de un magnífico trabajo de traducción. Una de las primeras sugerencias suyas consistió en dotar de una mayor consistencia al Ermitaño. Este, propuso, podría ser un hombre mayor, con el juicio casi perdido, cobarde, calculador y manipulador, que intentaba jugar sus bazas a través de persona interpuesta.

Una vez traducido, éramos conocedores de que no se trataba del texto definitivo, por dos motivos fundamentales: el primero, la propuesta, pese a su unidad estilística, presentaba evidentes costuras, que lo hacía bastante imperfecto; el segundo, la descripción de diferentes formas de utilizar el poder casi resultaban más deudores de un *thriller* de acción, que emanados de lo dramático y poético de los textos fuente. A su vez el texto pecaba de cierto didactismo. Junto a estas razones negativas, en la vertiente contraria, surgía una relación muy interesante entre las dos hermanas, Balladyna y Alina: con los mimbres de Słowacki, el desarrollo de Alina y su oposición a Balladyna poseía mucha enjundia. Conocedores de la provisionalidad y de las reformas pendientes, decidimos, director y dramaturgos, iniciar un doble proceso: levantar partes del texto y abordar el *casting* con los treinta actores, propuestos por el director del Teatro Jan Kochanowski, Norbert Rakowski.

Durante una semana vimos a los actores pasando escenas previamente escogidas, en las que el director pedía cambios de intención, más allá de las que ofrecía una lectura superficial del texto. La elección del Oráculo resultó fácil, Rakowski nos propuso a Zofia Bielewicz, una encantadora y magnífica actriz, de edad prolecta, con una voz espléndida, para hablar y cantar. Fue la primera y más fácil decisión. Quedaban para los días siguientes, ver a un grupo de actores mayores para el papel del Ermitaño, y actrices y otros actores jóvenes o de edad media, para los restantes personajes arriba enunciados. Con las normales dudas, no fue

complicado elegir a los que nos pareció que se adecuaban mejor a Kirkor, Kiron y Kostryń (Michał Kitliński, Karol Kossakowski y Rafał Kronenberger, respectivamente).

Las incertidumbres surgieron en el momento de escoger al Ermitaño, a Balladyna y Alina. Nos detenemos en la descripción de este proceso, porque la elección acarreó consecuencias en la elaboración de la dramaturgia definitiva. De todas las magníficas actrices, había tres, Joanna Osyda, Magdalena Dębicka y Magdalena Maścianica, que encajaban a la perfección en lo que buscábamos. Como Kirkor, nos planteábamos ¿A quiénes escoger? ¿Entablaríamos una nueva batalla de frambuesas? Por el contrario, ninguno de los candidatos a Ermitaño nos pareció poseer la versatilidad necesaria para incorporar la figura de un personaje no realista: debía estar enajenado, pulular como una sombra o un espíritu, relacionarse con los demás personajes, cruzando la frontera de lo fantasmagórico hacia la realidad.

Ante esta dificultad, lo visto al levantar escenas y los problemas señalados de los dos primeros borradores, Ignacio García nos propuso unas ideas que significaban un reto, reelaborar el texto dramático en pocas semanas con las siguientes premisas: condensar más las ideas y el espíritu de Calderón y Słowacki; reemplazar la narratividad teatral derivada del texto ya escrito, por otra escritura más fragmentaria, sintética y poética, que permitiera sustentar e hilvanar una narración escénica mediante una sucesión de imágenes sensoriales, con elocuencia plástica y significación en el contexto de la obra dramática; recordar *La vida es sueño* y estudiar el modo de que su presencia aleteara en el juego de los personajes, porque el sueño, la ficción debería atravesar toda la escenificación; fundir los personajes del Oráculo y el Ermitaño, en uno la Memoria; y dar cabida a un *alter ego* de las dos hermanas, una especie de conciencia y subconsciente a un tiempo de Balladyna y Alina, que les inspiraba a la hora de actuar en lo bueno y en lo malo; dar mayor importancia a la batalla de las frambuesas, que no era simplemente un juego, sino la victoria de una sobre otra (de Balladyna sobre Alina) que se extendía a todo el montaje. Esta última idea, nos llevó a cambiar en algún

momento el título *Traición, envidia y poder* por otro metafórico (o al menos así nos parecía) *Manos de sangre*.

Las modificaciones textuales afectaban a contenido y forma con esa idea central, ya escrita, no realizar un simple ejercicio de intertextualidad con *Balladyna* y *La hija del aire*. No deseábamos llegar al espectador mediante la comprensión reflexiva de un discurso textual en su traslación escénica, sino extraer la esencia común, la síntesis de los textos de Słowacki y Calderón, y su traslación a imágenes, para herir al espectador en su inconsciente por la sensorialidad. Para aproximar a los dos grandes dramaturgos más allá de nexos filológicos y posibles préstamos, debíamos esencializar y depurar el trabajo intertextual, con la adición de más elementos (*La vida es sueño*, a modo de sustrato) y con fragmentos de composiciones musicales con valor intertextual, que buscaría el director. Se trataba, en resumen, de remplazar cualquier atisbo de realismo (y por supuesto de psicologismo) por un lenguaje alegórico, que transmitiera al espectador esa «percepción ecuménica», con palabras de Roland Barthes, levantada mediante un texto fragmentario, la sonoridad versal del mismo, las imágenes plásticas que de él surgieran mediante la interpretación (en su más amplio sentido y despojado de cualquier psicologismo), la proxemia, la luz, el vestuario y el espacio sonoro.

El proceso fue largo y se realizaba a la par de los ensayos y de las pausas de varios días entre una y otra sesión de ensayos. El trabajo dramaturgístico resultó una manifestación práctica de una creación dramaturgística colectiva porque todos aportábamos, resultando imposible deslindar dónde empiezan y terminan las contribuciones de los cuatro (Ignacio, Marta Eloy y los arriba firmantes), enriquecidas con propuestas actorales. En la creación dramaturgística, además de las palabras (o en lugar de las mismas), la música y la luz, a cargo de Ignacio García, fueron un canal de transmisión desde la escena al espectador. No nos detendremos más en el discurrir de esta creación dramaturgística que ya necesitaba un título propio, *Córki Powietrza. Sen Balladyny* (*Hijas del aire. El sueño de Balladyna*), para terminar estas notas con la descripción de algunas de las ideas fundamentales, plasmadas en el texto dramaturgístico.

En relación con el contenido, la lucha por el poder continuaba, pero no en la formulación de diferentes manifestaciones, sino en la búsqueda y presentación de su raíz, la ambición, inherente a todo ser humano; escrito de otra manera, en el empeño de imponer el dominio de una persona sobre las demás, al margen de sufrimientos que puedan ocasionarse para la consecución de este logro: Balladyna, Kirkor, Kostryń y, en menor medida, Alina se postulan para ostentar el cetro y poseer la corona, que como imagen, suspensa en el aire, preside el espectáculo, hasta que se deposita en la cabeza de Balladyna, de la que cae, como toda manifestación del transitorio poder humano (el más poderoso ser humano se convierte en anécdota irrisoria en el marco de la historia universal).

Otro soporte de la nueva dramaturgia residía en una escena, ya apuntada, que se nos aparecía a cada paso por su belleza y creciente significación, la guerra de las frambuesas. Aprovechamos esta escena, junto al desarrollo del personaje de Alina, y otras escenas en las que las hermanas entran en contacto con otros personajes, para subir al escenario una realidad de hoy y de siempre, el desgaste de las relaciones humanas con el paso del tiempo; su deterioro porque la condición de la mujer o del hombre acaba utilizando las relaciones no para prestar un servicio al otro, sino para servirse de ellas: lo que en un primer momento satisface y causa placer, el uso y el tiempo deterioran. Sin embargo, esta idea de desgaste no queríamos que terminara en un callejón sin retorno, sino en una llamada a la esperanza mediante la compasión del uno por el otro, que hacen posible la reconciliación.

Estas ideas extraídas de las obras de referencia *Balladyna* y *La hija del aire* al formularlas de una manera universal exigían un cambio en el *dramatis personae*, de manera que los personajes cambiaron de nombre: Balladyna, Hermana Mayor; Alina, Hermana Menor; Viuda, Memoria; Kirkor, Conde; Kiron, Amigo del Conde; Kostryń, General. Al *alter ego*, cuya presencia con palabras, susurros o presencia en el inconsciente de las hermanas se le dio el nombre de Intuición. En este personaje queríamos concentrar un algo inmaterial, un impulso que inconscientemente

remueve los sentimientos de clemencia y misericordia, una voz interior, que inspira y motiva sin palabras, que incita para hacer realidad los sueños, que recuerda los momentos felices, cuando las relaciones eran impolutas, y anima a restablecerlas. Joanna Osyda fue la Mayor, Magdalena Dębicka, la Menor y Magdalena Maścianica, la Intuición.

Unas últimas líneas sobre la forma: el texto se redactó de una manera fragmentaria y con una gran economía expresiva; con frases breves, inacabadas en ocasiones y siempre con el propósito de despertar la atención e interés de los espectadores; de sorprenderles y transportares, junto con las imágenes a territorios del subconsciente. En dos palabras, que dejara a un lado durante la escenificación comportamientos y explicaciones racionales, y dejara de ver a los intérpretes filtrados por el psicologismo: que soñara, que volara, a instancias de la sensibilidad. Donde la palabra se volvía inaprensible para explicar una idea, la música y la plástica debía remover la sensorialidad y sensibilidad de los espectadores. En suma, se trataba de hablar de una realidad, el poder y la ambición como fuerza propulsora, pero con un realismo alegórico.

Y antes de finalizar, algunos agradecimientos: al Instituto de Cultura Polaco de Madrid, de manera expresa a su directora, Mirosława Kubas-Paradowska, y a Joanna Gdowska, que creyeron y apoyaron este proyecto, cuando tomó forma; al profesor Dariusz Kosinski, que apostó por estas *Hijas del aire* después de una conversación, donde formuló inteligentes preguntas acerca de la concepción del espectáculo, en Wrocław durante el mes de octubre de 2017; y a Norbert Rakowski que se volcó con el proyecto en su Teatro Jan Kochanowski de Opole, antes y durante el trabajo de taller y de ensayos de *Córki Powietrza. Sen Ballady*.