

SEMÍRAMIS EN LA POSMODERNIDAD

JAVIER HUERTA CALVO

Universidad Complutense de Madrid

Aire es una propuesta cuya simiente se halla en *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, con quien mantiene un diálogo constante, tanto a nivel estructural como en la composición de los personajes. *Nada de lo escrito es caprichoso*. La Semíramis controvertida y megalómana que retrata el maestro barroco la extrapolamos a nuestro tiempo y la situamos en el estandarte de nuestra sociedad capitalista: la gran empresa, un ámbito en el que los peces gordos (hombres, casi siempre) se encargan de cercenar la progresión de la mujer.

CON ESTAS PALABRAS presenta José María Esbec su pieza teatral *Aire*, «creación libre a partir de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca»¹. Poco que objetar a lo dicho, salvo la frase que he subrayado: «Nada de lo escrito es caprichoso». Se ve que nuestro dramaturgo teme que su criatura pueda entenderse como un frívolo *capricho* del artista dilettante al uso, de acuerdo a la primera acepción que del término da el Diccionario académico, o sea, «determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por

¹ José María Esbec (Zamora, 1985) ha dedicado al teatro buena parte de su vida y en diversos frentes: actor, director de escena y profesor. Ha dirigido la Compañía Siglo de Oro del Instituto del Teatro de Madrid, con la que ha presentado la *Historia del loco Cardenio*, de Shakespeare / Fletcher (Festival de Almagro-off) y *Guárdate del agua mansa*, de Calderón (también en Almagro). Con su propia compañía, ThreeR Teatro, ha dirigido *Nostalgia del agua*, de Ernesto Caballero; *Tres robles echan raíces*, de la que es autor, y algunos ensayos dramáticos, como *Más ceniza*, de Juan Mayorga, y fragmentos de los sainetes de Ramón de la Cruz y piezas de Valle-Inclán y Lorca, dentro de las actividades culturales de la Fundación Juan March. Asimismo, ha dirigido por encargo *El jardín del Edén*, de Pedro Martín Cedillo, programada en salas como el Teatro del Barrio de Madrid y posterior gira. También se ha estrenado como realizador con *Trilogía de la Ausencia*, tres videoclips con música de Arcángel Aranda que actualmente se están emitiendo en los canales de ATRESMEDIA Antena 3, La Sexta y Nova. En noviembre de 2019 ha dirigido, para el Centro Dramático Nacional, la obra *Pulmones*, de Duncan McMillan. En la actualidad es codirector artístico del Teatro Principal de Zamora.

deleite en lo extravagante y original». Y es del todo comprensible que con ese matiz quiera curarse en salud, pues que una gran parte de la dramaturgia posmoderna, es decir, el ochenta por ciento de lo hoy vemos sobre los escenarios, adolece de una excesiva tendencia al capricho, que no pocas veces aboca en el disparate y la extravagancia. Los clásicos son víctimas propiciatorias de tales caprichos, más o menos justificados. Calderón, por ejemplo.

La recepción de su impresionante obra, sobre todo en España, ha sido más accidentada de la cuenta. En su sonoro nombre se ha querido compendiar el conjunto inacabable de prejuicios y complejos que los españoles hemos ido adquiriendo desde el afrancesado siglo XVIII hasta la actualidad. Así, por caso, su identificación con el más integrista catolicismo, que — como escribe Antonio Regalado — «tanto molesta a los exseminaristas, ha no mucho reciclados de un marxismo ya trasnochado a la nueva esperanza socialdemócrata». Y es que, efectivamente, nuestra *intelligentsia* progresista, que hunde sus raíces en el tardofranquismo, no acaba de digerir bien la grandeza de un teatro que no precisa de justificación ideológica alguna, sobre todo cuando los ideólogos en cuestión siguen dando pábulo a una visión de «la sociedad española del siglo XVII determinada por la leyenda negra» [1995: 134]. Por fortuna, en los últimos tiempos se observa cierta positiva reacción de la historiografía ante estas miradas tan reductoras como sectarias de nuestra cultura. El reciente libro de Elvira Roca Barea, *Fracasología*, o la biografía de Felipe IV por Alfredo Alvar son dos buenos antídotos contra ellas.

Por lo que se refiere al teatro y, más en particular, a Calderón, el camino de su reivindicación es ahora más expedito que años atrás, cuando dominaban, tal vez por influjo de las teorías de José Antonio Maravall (*Teatro y literatura en la sociedad del Barroco*, *La cultura del Barroco*), las airadas y extremosas descalificaciones de la crítica. Referirlas todas ellas nos llevaría más espacio del que disponemos, además de alejarnos de nuestro objetivo presente que no es otro sino presentar brevemente este *capricho* calderoniano de José María Esbec².

² Los autores mencionados solo veían en nuestro teatro barroco la expresión de una cultura dirigida y conservadora, cuando no precursora de los modernos fascismos; ideas tan disparatadas como absurdas pero que fueron compartidas,

De *capricho* da el Diccionario una acepción más ajustada a lo que aquí nos ocupa: «obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas». En este sentido, es siempre preferible un *capricho* dramático, por fantasioso que sea, a esas versiones, adaptaciones o dramaturgias con las que ciertos creadores escénicos de nuestros días pretenden enmendarle la plana —siempre desde la soberbia— a los pobrecitos clásicos, tan desnortados ellos en su concepto del gran teatro del mundo. Los *caprichos* dramáticos deben resolverse —a mi juicio— en reescrituras del modelo y, como tales, deben llevar un título original que no confunda a lectores y espectadores. Podría extenderme sobre algunas de estas reescrituras en que son diestros los autores argentinos (Daniel Veronese, Ciro Zorzoli) y, entre nosotros, José Sanchis Sinisterra, pero baste mencionar, pues me parece verdaderamente primorosa, la reescritura que de *El médico de su honra* hizo Ernesto Caballero hace años bajo el título de *Sentido del deber*: todo un modelo, como digo, debido a quien es uno de los autores que más ha hecho por limpiar el buen nombre de don Pedro desde los años 80 para acá. El intento de Caballero no resultaba nada fácil, pues entre Calderón y él se interponía la alargada sombra de Valle-Inclán, como es sabido, uno de los

con tanta alegría como irresponsabilidad, por cierta *intelligentsia* dizque progresista de la época. A título de ejemplo, pueden consultarse las páginas de la revista *Pipirijaina*, con algunos artículos incendiarios de su entonces director Pérez Coterillo, o la «Propuesta de un auto de fe» —así, como suena— que aquel sabio ácrata que era el profesor Agustín García Calvo hizo para el teatro clásico en las Jornadas de Almagro de 1978, o las críticas que el vitriólico Eduardo Haro Tecglen publicaba en *El País* contra esto y aquello. Para todas estas eminencias, Lope de Vega, Tirso de Molina, y, sobre todo, Calderón no eran sino paniaguados del régimen de entonces por su defensa a ultranza de la monarquía, el imperio y la religión católica. No era extraño, por ello, que el franquismo les hubiera otorgado un papel relevante en su política teatral, desde Luis Escobar a Felipe Lluch, desde Modesto Higueras y su Teatro Español Universitario (T.E.U.) a Cayetano Luca de Tena o José Tamayo... Curiosamente, lectura tan sectaria del teatro barroco corría un tupido velo sobre la entusiasta interpretación que de los autores clásicos había hecho la intelectualidad de izquierdas, así los poetas del 27 —Alberti, Bergamín, García Lorca— y que culminaría en el quinquenio republicano con la labor de Cipriano Rivas Cherif al frente del Teatro Español, de Alejandro Casona con el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, y, sobre todo, del citado Lorca con La Barraca.

grandes detractores del dramaturgo madrileño. Pero el resultado mereció la pena, y la tengo –insisto– por una de las mejores y más ambiciosas de su repertorio [Huerta Calvo 2009].

A toda reescritura, ya que no fidelidad al original, lo único que puede pedírsela, en pureza, es cierto grado de compromiso *afectivo* con el texto reescrito; en otras palabras, un sentimiento de admiración, fruto –¿por qué no decirlo?– de cierto enamoramiento entre el escritor moderno y el clásico. Contrariamente, lo que se observa en muchos dramaturgos de nuestro tiempo es un desapego, cuando no un distanciamiento escéptico respecto de Lope, Tirso o Calderón. La pregunta sería: ¿por qué, no gustándoles o disgustándoles abiertamente los clásicos españoles, aceptan adaptarlos? Creo que la respuesta es obvia y poco tiene que ver con la ética que ha de suponerse siempre al artista.

No son tachas que puedan hacerse a esta lectura, por parte de Esbec, de *La hija del aire*, sin duda una de las tragedias más complejas de Calderón³. Su extremada complejidad exigió al poeta dividir la historia de su heroína, Semíramis, en dos partes: la primera trata sobre su rutilante ascensión al poder; la segunda, de su caída. Principio y final de esta peripecia son igualmente trágicos. Como escribe el profesor Ruiz Ramón, acaso su mejor comentarista, «Semíramis pertenece a esa enigmática e inquietante ‘familia’ de héroes (Segismundo, Aquiles o Narciso) y de heroínas (Rosarda, Climene o Irene) calderonianos marcados desde antes de su nacimiento por los ominosos signos de un adverso destino» [Ruiz Ramón 1998: 14]. Por nuestra cuenta, y arrimando ya nuestro propósito al de Esbec, añadiré que la singular protagonista pertenece también a la misma estirpe de Rosaura (*La vida es sueño*), de Julia (*La devoción de la cruz*) o, en tono menos patético, de la tracista Ángela (*La dama duende*): mujeres todas ellas que no se resignan al estado de sumisión que los hombres de quienes dependen les imponen. De ahí que todas ellas opten

³ El estreno de *Aire* tuvo lugar el pasado mes de julio en el Festival de Almagro. Intervinieron como intérpretes Felipe García Vélez, Venus López, Zaida Alonso, Fernando Mercè y Daniel Orgaz. La escenografía y la iluminación corrieron a cargo de Rosalía Pérez y Tomás Ezquerro.

por la rebeldía, a veces con el sacrificio de su vida, y luchen contra el poder, masculino, por supuesto.

No hay casos similares de esta defensa de la mujer en el resto de los teatros clásicos de la Edad de Oro. Fundamentalmente, los grandes personajes de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*, *Falstaff*, *Ricardo III*, etc.) son hombres. Igual podría decirse del teatro de Molière, en el que la mujer es casi siempre un elemento decorativo (*Tartufo*, *El avaro*, *El misántropo*), cuando no sujeto abiertamente risible (*Las mujeres sabias*, *Las preciosas ridículas*). Solo en las tragedias de Racine encontramos algo parecido en cuanto al protagonismo femenino, que es no obstante muy generalizado en el teatro español desde sus comienzos con *La Celestina*: Melibea, Elicia, Areúsa, las Cristinas de Cervantes, Laurencia, Finea, Casandra, Tisbea, Tamar, Gila... Y aparte, con un rango superior, las heroínas de Calderón: criaturas malditas, con su punto de *monstruosas*, en el significado barroco del término, es decir, seres compuestos de elementos contrarios y, por ello mismo, radicalmente «infelices»: mujer/hombre; fiera/mujer; divina/humana. En *La hija del aire*, Semíramis está demediada «entre su hermosura y atavíos femeninos, que la enlazan con Venus, y su ánimo y brío varoniles, que la enlazan con Diana» [Ruiz Ramón 1998: 32]. Tal serie de antagonismos tiene su correlato imaginario en las isotopías de que tanto gusta Calderón: gruta/palacio; oscuridad/luz; destino/libertad.

La Semíramis de *Aire* aparece también *dividida*, desdoblada en su ayer de niña y en su hoy de adulta; la inocencia ultrajada de aquella nos sirve así para entender mejor la personalidad inconformista pero un tanto desabrida de esta. Poco nos dice Calderón de la infancia de su heroína. Su encierro en «la estancia que le dio/ por cuna y sepulcro el cielo» —como sentencia su ayo Tiresias—, toma unas connotaciones de que carece el encierro de Segismundo —al fin héroe masculino—, vigilado por Clotaldo, y que no saldrá de él si no es por la propia voluntad de su arrepentido padre. En *La hija del aire* es el propio personaje quien se rebela ante su destino, impulsada por su ambición desmedida:

En vano, Tiresias,quieres
que ya te obedezca, que hoy
la margen de tus preceptos
ha de romper mi ambición.
Yo no he de volver a él
si tu sañudo furor
me hiciese dos mil pedazos.
[I, 113-119]

La primera parte de *Aire* indaga en la infancia violentada de Semíramis, incidiendo de modo delicado, y hasta poético, a pesar de las referencias actuales, en los traumas de la niña: su complejo de culpa, su ambigua relación con Tiresias:

No les digas que sentiste ansiedad
Que necesitaste ayuda psicológica
Y que estuviste medicada
No les digas que pese a ser tan pequeña
Fuiste muy valiente
Y que conseguiste escapar dos veces de un centro de menores
No les cuentes que llegaste a lesionarte a ti misma
En ese encierro
Que llegaste a arrancarte el pelo
Y que golpeabas las paredes con tu cabeza
No les digas que no te dejaron salir
Que no pudiste ver la luz del sol durante meses
No les cuentes que te violaron
No les cuentes que te violaron
No les cuentes que te insultaron
Y que te conocían por la hija del viejo
Y tú querías salir
Y correr
Y no ser la hija del viejo
Sino la *hija del aire*.

Más que su ambición y sus ganas de venganza, Esbec plantea en *Aire* el problema de la feminidad en nuestros días, el papel de la mujer en una sociedad donde parece liberada pero donde al cabo sigue siendo víctima. El planteamiento ya estaba también en Calderón, pues, tras el trasfondo mítico del relato, el gran poeta dramático nunca olvida el lugar marginado de la mujer en

el mundo. En este sentido, Esbec parafrasea con inteligencia las reclamaciones de un pueblo que se niega a ser súbdito de una mujer, y reclama la coronación de Ninias, el hijo de Semíramis:

No una mujer nos gobierne,
porque, aunque el cielo la hizo
varonil, no es de la sangre
de nuestros reyes antiguos.
[II. 781-784]

A lo que Semíramis replica como sujeto de la modernidad:

¿Pues cuando acabo de darte
la victoria que has tenido,
de que soy mujer te acuerdas,
y te olvidas de mi brío?
[II, 795-798]

En el *capricho* de nuestro dramaturgo cabe también la distensión y el distanciamiento grotesco. Ausente durante la obra el bufón, Chato, aquí camuflado en figura de agente, Esbec introduce un entremés entre ambas partes, con la función de rebajar la tragedia a términos de una vulgar cotidianeidad, a tono con los males evidentes de la sociedad de nuestros días: el estudio no como fuente de conocimiento sino como medio de ascender, de trepar, el currículo y las consabidas prácticas, «viviendo de la hostia» sin ni siquiera llegar al mileurismo, para terminar con un chiste que desconstruye la sagrada onomástica de los personajes, trivializando el mito:

Del amor entre Semíramis y Nino, nació Ninias, un *ni-ni* ante todo desmotivado.

La desmitificación alcanza también a la toponimia. Nínive, la bíblica ciudad, es ahora *Nínive S.A.*, «eminente empresa en las cervices del Oriente». Las escenas alcanzan el culmen del prosaísmo y la vulgaridad materialista con las juntas de accionistas que ha de gobernar la heroína. Es entonces el momento de la segunda rebeldía de esta Semíramis posmoderna, que se niega a doblegarse a las exigencias de su marido. Esta segunda parte resulta de más fácil comprensión para un espectador que no co-

nozca la tragedia de Calderón; toca, además, asuntos de —como suele decirse— rabiosa actualidad: los prejuicios de los hombres sobre las mujeres que, en cada vez mayor proporción, ocupan lugares de poder, la ansiada paridad, la maternidad amenazada; demasiados asuntos quizá, antes de recuperar el aliento mítico originario en un final muy potente:

(*De pronto se escuchan unas voces que viajan por el aire.*)

FELIPE. ¡Vuela!

SEMÍRAMIS ADULTA. No puedo...

FERNANDO. ¡Vuela!

SEMÍRAMIS ADULTA. No puedo...

DANIEL. ¡Vuela!

SEMÍRAMIS ADULTA. No puedo...

VENUS. ¡Vuela!

SEMÍRAMIS ADULTA. No puedo... *Que hija fui del aire y ya en él me desvanezco.*

BIBLIOGRAFÍA

HUERTA CALVO, JAVIER (2009): «Honra, cuernos, deber (De Calderón a Ernesto Caballero)», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. J. Álvarez Barrientos, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, pp. 365-376.

REGALADO, ANTONIO (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2 vols.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (ed.) (1994): P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Madrid, Cátedra.