

El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias (siglos XX y XXI)

Jordi Xifra¹

Universidad Pompeu Fabra

Carolina Martínez²

Universitat de Girona

RESUMEN: Luis Buñuel no solo fue un cineasta vanguardista, máximo representante del surrealismo fílmico. Fue un poeta, cuentista y dramaturgo. En esta última faceta, con la que se inició en el ámbito artístico, compuso, con la ayuda de Pepín Bello, el que puede considerarse el máximo exponente de la escena surrealista en español: *Hamlet*, una pieza de microteatro. Aun así, no se trata de una veleidad de su autor, sino que Buñuel siempre se interesó por la escena, en especial a partir de la inflexión producida con Alfred Jarry en la escena europea. Este artículo pretende mostrar cómo, con *Hamlet*, Buñuel certifica no solo su conocimiento de las corrientes escénicas de principios del siglo XX, sino su alineamiento con las mismas y su autoridad como dramaturgo surrealista.

Palabras clave: Luis Buñuel, teatro surrealista, vanguardias artísticas, *Hamlet*.

ABSTRACT: Luis Buñuel was not only an avant-garde filmmaker, the maximum representative of cinematic surrealism. He was a poet, short story writer and playwright. In this last facet, with which he began in the artistic field, he composed, with the support of Pepín Bello, what can be considered the greatest exponent of the surrealist scene in Spanish: *Hamlet*, a piece of microtheatre. Even so, it is not a question of a fickleness of its author, but that Buñuel was always interested in the scene, especially from the evolution produced with Alfred Jarry in the European stage. The aim of this article is to show how, with *Hamlet*, Buñuel certifies not only his knowledge of the scenic currents of the early twentieth century, but also his alignment with them and his authority as a surrealist dramatist.

Keywords: Luis Buñuel, surrealist drama, artistic avant-garde, *Hamlet*.

RÉSUMÉ: Luis Buñuel ne fut pas seulement un cinéaste d'avant-garde, le plus grand représentant du surréalisme cinématographique. Il fut poète, nouvelliste et dramaturge. Dans cette dernière facette, avec laquelle il commença dans le domaine artistique, il a composé, avec l'aide de Pepín

1 Dirección de contacto: jordi.xifra@upf.edu. ORCID: 0000-0001-7942-628X.

2 Dirección de contacto: carolina.martinez@eram.cat. ORCID: 0000-0003-1759-7651.

Bello, ce qui peut être considéré comme le plus grand exemple de la scène surréaliste en espagnol : *Hamlet*, une pièce de micro-théâtre. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une versatilité de son auteur, sinon que Buñuel s'est toujours intéressé à la scène, surtout depuis l'inflexion produite avec Alfred Jarry dans la scène européenne. Cet article vise à montrer comment, avec *Hamlet*, Buñuel atteste non seulement de sa connaissance des courants scéniques du début du XXe siècle, mais aussi de son alignement avec elles et son autorité de dramaturge surréaliste.

Mots-clés: Luis Buñuel, théâtre surréaliste, avant-garde artistique, *Hamlet*.

[...] más razón hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios.

NIETZSCHE³

Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.

Palabras del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*, de LORCA⁴

En la Europa de las vanguardias, la valorización del hecho poético se liberó de cualquier consideración artística o literaria. La acusación de la noción de literatura por los dadaístas y los surrealistas tuvo como corolario la promoción de la noción de poesía, concebida no ya como un género o una forma predeterminada, sino a la inversa, como un gesto y una fuerza que sacudía y trastornaba toda predeterminación, para poner en juego la vida misma. Esto tuvo indefectiblemente sus efectos en la escritura escénica: el devenir poético del teatro se volvió urgente para todos los autores deseosos de investir la práctica teatral de un alcance vital.⁵ Sintonizando con ello, en 1927 Buñuel escribió, en connivencia con Pepín Bello, la microficción teatral *Hamlet*. Y lo hizo mientras intentaba crear su primer proyecto cinematográfico, lo que no es baladí, pues la obra insinúa formas fílmicas, como muestra el intenso número de detallistas acotaciones, semejante al de un

3 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Austral, 2020, p. 34.

4 Palabras del personaje del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*. Véase GARCÍA LORCA, F., *El público. Así que pasen cinco años. Teatro completo II*, Barcelona, DeBolsillo. Penguin Random House, 2015, p. 114. La obra fue escrita por García Lorca c. 1930.

5 BOUCHARDON, M., «Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours», en *L'information littéraire*, vol. 57, n. 4, p. 41.

guion técnico filmico —herramienta fundamental del Buñuel cineasta, por él denominada *découpage*—.

Por su extensión, este *Hamlet* se enmarca en la tradición española del teatro breve, donde, esquematizando mucho un argumento de mal condensar, el protagonista — que no es abiertamente identificado como príncipe de Dinamarca— va al encuentro de su amada Leticia, hasta que al final la encuentra para darse luego cuenta de que son la misma persona. Pepín Bello afirmó que la escribieron al mismo tiempo y haciendo uso de la escritura automática en 1927;⁶ aunque el grado de coautoría de este debe ser tomado con la suficiente cautela. Bello fue el complemento de la creatividad lírica de Buñuel, la gasolina ideal para que el motor dramático de su amigo carburase con éxito. Más que un coautor fue un inspirador, porque tampoco poseía la habilidad literaria necesaria, como demuestran la escasez y la calidad de textos que nos legó.

La pieza —al parecer representada por primera vez en el Café Select de París en 1927—⁷ sería rescatada por Agustín Sánchez Vidal, quien la dio a conocer, tras un buen número de dudas de su autor, en 1982, en la compilación de la obra literaria del calandino:

Me costó mucho convencer a Buñuel para que consintiera en publicar su *Hamlet*, obra por la que sentía, a la vez, una gran fascinación y aprecio y un considerable pudor. No hay que extrañarse de ello, porque un examen nada exhaustivo de esta pieza dramática permite sorprender en bruto multitud de claves de films posteriores: las columnas vertebrales de algunas de sus más importantes películas están ahí.⁸

Respecto a su título, este parece ser fruto de una estrategia de extrañamiento inferida de los procesos creativos futurista, dadaísta y surrealista; si bien cualquier reflexión sobre la elección del homónimo shakesperiano es mera especulación. Lo cierto es que la obra del dramaturgo inglés formaba parte del maderamen intelectual del grupo de futuros artistas de la Residencia de Estudiantes, acaso por aquello que afirma el personaje de Rubén, en la escena del cementerio de *Luces de bohemia*:

6 BELLO, J., «Posdata sentimental», en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 603, septiembre de 2000, p. 45.

7 La obra, probablemente, se representó por primera vez en una función de amigos en el café citado, entre los que se encontraban García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado, Bores, Herrando Viñes, Ucelay, el hijo (o el hermano) del pintor Regoyos y el propio Buñuel, que hacía de Hamlet. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones del Heraldo de Aragón, 1982, p. 259.

8 *Ibidem*, pp. 109-110.

«Todos tenemos algo de Hamletos».⁹ En el caso de Buñuel, la inferencia se acentúa, habida cuenta de que no podemos pasar por alto, incluso bajo el riesgo de penetrar en el pantanoso —y a menudo yermo— terreno del análisis psicológico, la posible atracción y filiación que sintió con la historia del Bardo de Avon a partir de la experiencia vivida después de la muerte de su padre, cuyo espectro, la noche del día siguiente de amortajarle, se le apareció de manera «agresiva», como él mismo recordó ante el micrófono de Max Aub.¹⁰ No es nada descartable, por tanto, que Buñuel se identificase con el príncipe de Dinamarca, a quien su difunto padre también se le asoma, y que este hecho fuera uno de los desencadenantes que dio origen a un título. Sin salir del recinto de las conjeturas, nos inclinamos a pensar que el título es una alusión directa a Dalí, de la misma manera que *Un perro andaluz* lo fue a García Lorca. En 1921 falleció la madre de Dalí, Felipa Domènech, y un año más tarde su viudo padre esposó a su cuñada Catalina Domènech. O sea, invirtiendo el género de los protagonistas, la situación es la misma del motivo conductor de la obra de Shakespeare: el de la boda de su madre con su cuñado, el rey Claudio, tío carnal de Hamlet. El tema no debió pasar desapercibido para Buñuel, quien años más tarde filmó al nuevo matrimonio Dalí-Domènech en su poco conocido cortometraje *Menjant garotes*.¹¹ Esta referencia a un miembro del grupo de residentes podría no ser caprichosa y responder al empeño de que los personajes principales estuviesen inspirados en algunos de ellos, como el de Agrifonte en García Lorca¹² por una particular traslación al latín de Fuente Vaqueros, su pueblo natal.¹³

9 Escena de la que se han conjeturado trazas en la pieza que nos ocupa. Véase *ibidem*, p. 260.

10 AUB, M., *Buñuel. Todas las conversaciones*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 256-257.

11 Existen otras especulaciones sobre el título, no excluyentes de las anteriores. Así, sería razonable que, dado su interés por Maeterlinck —con quien, según Gibson, coincidió durante el rodaje de *Mauprat* (véase GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 213)—, Buñuel y Bello tuvieran muy presente la crítica al teatro decimonónico contenida en la famosa frase del belga: «Algo de Hamlet ha muerto en mí el día que le vi morir en escena»; o que fuera una consecuencia del signo de unos tiempos donde el príncipe danés recorría referencialmente las obras prevanguardistas y dadaístas desde Valle-Inclán (*Luces de bohemia*) hasta Tristan Tzara, que se permitió, a título de *collage*, incluir un muy condensado extracto del *Hamlet* de Shakespeare como Acto XII de *Mouchoir de nuages*. Menos probable es que Buñuel quisiese rendir homenaje al dramaturgo inglés, como parece que hizo posteriormente cuando nombró Ariel —el espíritu sílfide de *La tempestad*— al barco en el que naufragaba Robinson Crusoe, en su excelsa adaptación filmica de la novela de Defoe.

12 En aquella época Lorca no estaba en la capital francesa y era, para más inri, objeto de feroces improperios por parte de Buñuel en esa correspondencia con Bello, donde también aprovechaba para repartir a diestro y siniestro contra todo aquel al que consideraba *putrefacto*. La nómina no era corta. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 153-170.

13 *Agri*: campos (asociación con *vaqueros*, también plural); *fonte*: fuente.

Teatro posdramático y performativo *avant la lettre*

Mientras la literatura vive en Europa ese derroche de poesía y experimentación que, inevitablemente, afecta a la literatura dramática, por otra parte —pero en la misma línea—, la crisis del agotado drama burgués decimonónico lleva a determinados creadores a querer romper con cualquier tipo de aristotelismo —y su división entre *logos* y *mímesis*—, a luchar contra la tiranía de la literatura en la escena —como bien expresó George Fuchs en su «contra la literatura» (1909)—,¹⁴ y a seguir la estela de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»). Para Peter Szondi,¹⁵ todas las propuestas dramáticas rupturistas del XX serán intentos de superación de esa crisis. Así, los que serán los principales renovadores escénicos de principios del XX, como Gordon Craig, Adolphe Appia, Vajtangov, e Isadora Duncan, entre otros, van a reivindicar el teatro como una forma de arte autónoma que debía hacer un uso especial del espacio, el ritmo, la sonoridad, el cuerpo y la acción. Este deseo estaba en consonancia con las ideas de Nietzsche y su emblemática *El nacimiento de la tragedia*,¹⁶ en la que este anunciaba los peligros de un teatro ligado meramente a lo intelectual y reivindicaba su esencia ritual y festiva, intentando devolver al espectador la vivencia experiencial de la obra dramática. Todo esto tendrá diferentes consecuencias en la creación teatral, alterando la relación jerárquica que hasta entonces existía entre la literatura y el teatro, haciendo aparecer la figura del director de escena tal como la entendemos hoy día —en detrimento del autor— y dando lugar a nuevas dramaturgias que contribuirán a la conformación de ese «nuevo» arte autónomo, a escrituras hechas en escena y en función de la complejidad de la escena, entendiendo esta como un acto holístico que engloba también al espectador. Este periodo de ruptura, muy conectado con las vanguardias, se puede considerar la prehistoria del denominado teatro posdramático,¹⁷ que sentará las bases para la escena contemporánea. Si Lehmann habla de teatro posdramático,¹⁸ Erika Fischer-Lichte hablará de «estética de lo performativo»;¹⁹ estética que encontrará uno de sus puntos de partida

14 Cit. en SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro en la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 9.

15 SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson, 2011.

16 NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Nietzsche escribió estas consideraciones en el año 1872.

17 LEHMANN, H.-T., *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2013. Lehmann escribió estas consideraciones en el año 1999.

18 *Ibidem*.

19 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2017. Erika Fischer-Lichte escribió estas consideraciones en el año 2004.

en los experimentos que Max Reinhardt, también con un espíritu profundamente dionisiaco, estaba realizando en la primera década del XX en el Circo Schumann de Berlín y que servirían de ilustración de esas ideas sobre el arte escénico como un lenguaje propio e independiente de la literatura, que ya había empezado a plantear Goethe en 1798 introduciendo el concepto de «realización escénica»²⁰ para referirse a esa experiencia global del teatro. Para Lichte,²¹ con esta nueva concepción, se reanuda de alguna manera esa ritualidad de los posibles orígenes del teatro, y cobra forma como una experiencia, triangulada por la relación entre la escena, el cuerpo del actor y el espectador, en la que prima lo experiencial.

Si bien hoy nos puede parecer extraño, muchos de los creadores escénicos y dramaturgos españoles de la época tampoco fueron ajenos a este anhelo de regeneración del teatro aunque, desafortunadamente, la mayoría de sus propuestas —en sintonía con la creación escénica europea de vanguardia— quedarían truncadas con el golpe de estado de Franco, produciendo una brecha entre la escena española y el resto de la escena europea que dura casi hasta hoy, con contadas excepciones. Como recuerda Sánchez,²² el panorama teatral español de las primeras décadas del siglo XX vivía un desfase entre la caduca actividad escénica decimonónica y burguesa supeditada a la literatura —con Echegaray, los Álvarez Quintero, Benavente o Arniches a la cabeza—, y esa búsqueda de renovación —que eclosionará en los años de la 2ª República— representada principalmente por Valle-Inclán, García Lorca, Adrià Gual —y su Teatro Íntimo de carácter simbolista—, Martínez Sierra —y su Teatro de Arte siguiendo la estela de Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold, Appia y Craig—, María Lejárraga, Pura Ucelay, Rivas-Cherif —firme seguidor de Gordon Craig—, la Xirgu —innovadora indudable de la técnica actoral— o Max Aub —cuyo teatro estaba firmemente conectado con el de Brecht y Piscator—. Es en este contexto, con la mirada puesta afuera —pero también adentro, a las entrañas de la tradición española—, en el que fue escrito el *Hamlet*, una pieza profundamente transgresora, que responde a las necesidades dramaturgicas de la nueva escena que se estaba gestando.

20 Cit. en *ibidem*, p. 60.

21 *Ibidem*.

22 SÁNCHEZ, J. A., «El teatro imposible. La escena española en la época de las vanguardias». Texto publicado originalmente en inglés: «The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde», en *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. Disponible en castellano en: José A. Sánchez, ARTEA / UCLM (<https://blog.uclm.es/joseasanchez/files/1998/06/1997.-El-teatro-imposible.-Artea.pdf>).

Hamlet en el contexto surrealista y dadaísta francés, y como pieza única en el panorama español

Respecto a su valor como texto dramático, esta «tragedia cómica», como la tildó Buñuel,²³ no solo es pionera del teatro surrealista en español, sino el único texto dramático hispano que corresponde al modelo original del drama surrealista francés.²⁴ En él, ni hay continuidad narrativa, ni armonía de las partes con el todo. Lo que hay es un uso libre del tiempo y del espacio. Esta mezcla de absurdidad e irracionalismo es el ejemplo perfecto de la alógica que postulaba el surrealismo de Yvan Goll, y un disparador de toda una serie de elementos paratextuales con una infinidad de posibilidades escénicas que conectan la obra estética y conceptualmente tanto con la vanguardia de principios del siglo XX, como con la escena posdramática y performativa que vendrá después.

Buñuel escribió *Hamlet* entre 1926 y 1927 desde París,²⁵ donde la escena vanguardista estaba en plena ebullición, pese a que nunca fuese el teatro un género apreciado por los surrealistas. Eran los años del Théâtre Alfred Jarry, compañía fundada en 1926 por Antonin Artaud, Robert Aron y Roger Vitrac, que inició su corta singladura durante los dos primeros días de junio de 1927 con los desaparecidos textos *Ventre brûlé*, *La Mère folle* (de Artaud) y *Gigogne* (de Aron), así como la pieza de Vitrac *Les Mystères de l'amour*. No sería nada extraño que Buñuel asistiese a esas representaciones, a pesar de que es más probable que fuese un lector del teatro dadaísta que se publicó y/o representó en Francia a finales de la década de 1910 y principios de la siguiente. De ahí que conociese, y posiblemente admirase, las piezas de Pierre Albert-Birot, George Ribemont-Dessaignes, Tristan

23 En el prólogo a su obra *Les mamelles de Tirésias*, que Buñuel conocía bien, Apollinaire considera lo trágico y lo cómico como elementos no excluyentes de la nueva dramaturgia. La indicación «Tragedia cómica» aparece, entre paréntesis y debajo del título, en la copia mecanografiada con correcciones manuscritas —que no podemos atribuir a ciencia cierta a Buñuel— del Archivo Aranda de la Filmoteca Española (ARA/16/24).

24 ASZYK, U., «La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 21-26 agosto 1995, Birmingham, University of Birmingham, vol. 4 (*Del Romanticismo a la Guerra Civil*, coord. por Derek Flitter), 1998, pp. 66-75, espec. p. 69.

25 No hay unanimidad en fijar una fecha más o menos exacta. Sánchez Vidal fija julio de 1927 (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259) —y así se ha ido reproduciendo en otros lares—, mientras que al final del texto mecanografiado leemos: «Hotel des Terrasses», y debajo: «París 6 Julio 1927». Gibson capta perfectamente la disfunción temporal: difícilmente pudo Buñuel haber estado allí en esa fecha, ya que el día antes le mandó una postal a Pepín Bello desde Saint-Michel-en-Grève, en Bretaña, donde estaba veraneando con su esposa (véase GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 233). Con independencia de las discordancias, la fecha del verano de 1927 es la más coherente con lo que le dice a Pepín Bello en carta de 22 de agosto: «El Polismo dramático [*Hamlet*] ha quedado magistral».

Tzara²⁶ e Yvan Goll, herederos de la tradición inaugurada por Jarry y seguida por Apollinaire, cuyo *Enchanteur pourrissant* leyó Buñuel durante la pandemia de la gripe española de 1919.²⁷ De entre ellos, las huellas más explícitas en *Hamlet* —incluso más que la de *Les mamelles de Tirésias*, que es asimismo perceptible— son la de Goll y su *Mathusalem* (1919) y la de Larountala de Albert-Birot (1917-1918), fundador y director de la revista *SIC*. *Larountala* era considerada por su autor un «polidrama», que sospechamos es la semilla léxica de *Polismos*.²⁸ Esto nos da una pista de la medida de esta insólita obra como subsidio ideológico de *Hamlet*, cuya lectura —ya que nunca se estrenó— Buñuel, más que Bello, tuvo muy presente en la composición de su micropieza. En cambio, las afinidades y puntos de contacto con el *Mathusalem* de Yvan Goll son de cariz más orgánico, ya que, si algunas tienen que ver específicamente con *Hamlet*, las más establecen correspondencias con aspectos de la poética buñueliana en general. Por añadidura, son notables los paralelismos entre las ideas sobre el teatro de Buñuel y Goll. *Mathusalem* se publicó en francés en 1923 y se estrenó en el parisino Théâtre Michel el 10 de marzo de 1927. Sus funciones incluían una proyección audiovisual dirigida por Jean Painlevé,²⁹ lo que pudo fortificar el interés de Buñuel por asistir y hallar alguna inspiración para su *Hamlet*. Si *Mathusalem* se erige en un antecedente de *Hamlet*, no es solamente por los motivos aducidos, sino porque el pensamiento teatral de sus autores converge, como demuestran las palabras de Goll en la introducción a la obra, escritas en 1920:

La sátira moderna se ve obligada a buscar otros medios de excitación. Los ha encontrado en el surrealismo y la alógica. El surrealismo es la más fuerte negación del realismo. Hace emerger la realidad bajo la máscara de la apariencia, favoreciendo así la verdad misma del ser [...] La dramaturgia alógica tiene por objetivo el convertir en ridículas las leyes de todos los días, y de desenmascarar la mentira profunda de la lógica matemática e incluso de la dialéctica.³⁰

A pesar del parentesco con *Mathusalem*, *Hamlet* supone una vuelta de tuerca más en la función de extrañamiento, sin igual en la escena vanguardista de la época y

26 Sánchez Vidal también intuye estos antecedentes después de «un somero examen de la biblioteca» de su casa de México (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259). Una biblioteca de la que solo se conserva una poco representativa parte en la Filmoteca Española, habiendo sido el resto, según nos han explicado familiares directos, «desvalijada» por amigos y parientes del cineasta.

27 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012, p. 7.

28 Si *polismos* significa «varios ismos» (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 23), el nunismo también, pues bajo esta rúbrica Albert-Birot pretendía englobar todos los ismos de la modernidad.

29 Cuando colaboró con Goll, Painlevé todavía no había iniciado su carrera de cineasta científico.

30 GOLL, Y., «Préface», en *Mathusalem. Les Immortels*, París, L'Arche, pp. 9-10. Traducción de los autores.

que anuncia a Eugène Ionesco y otros representantes del nuevo teatro europeo, como Witold Gombrowicz —autor con quien comparte notables rasgos artísticos y vitales— y Romain Weingarten (autor, en 1948, de *Akara*). Y, sin duda, adelanta también el distanciamiento y extrañamiento brechtianos, reclamando, aunque no de una manera abiertamente política, un lector y un espectador emancipados³¹ que encajan con los nuevos preceptos de la escena moderna y contemporánea. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

Podemos decir, por tanto que el *Hamlet*, en la línea de las propuestas surrealistas y dadaístas aquí referidas, forma parte de un tipo de dramaturgias que piensa en imágenes y huye de todo aristotelismo y lógica narrativa para funcionar como artefactos con una lógica interna propia, que apelan a otros estratos de la mente y el cuerpo del lector y el espectador, al cual provocan y arrancan de sus lugares comunes, mediante la subversión de todo código y a base de violencia textual y escénica. Además de la transgresión en el uso del lenguaje y en la estructura, son característicos de estas piezas contenidos esotéricos e inverosímiles en estrecha relación con la sexualidad y la muerte, así como cierto humor negro, todos ellos elementos creadores de mundos visuales y rítmicos en la mente del espectador. Allí donde el teatro clásico se aplica en imitar lo real, estas propuestas intentan representar lo imposible. Se trata de partituras abiertas llenas de rupturas y fragmentariedad para ser usadas de manera libre y evocativa en escena, impulsando a la creación de soluciones teatrales nuevas.

En nuestro caso, la subversión se aprecia ya en el mismo título y lo invade todo: texto y paratexto. *Hamlet* se priva de toda coherencia y verosimilitud allí donde el drama tradicional desarrolla sus intrigas lógicamente calculadas, cohabitando al mismo tiempo con una vertebración basada en la sucesión de cuatro actos que parecen poner en escena una historia ordenada, si bien entre ellos no hacen más que mantener relaciones problemáticas, dado que la cohesión del relato se disuelve y se pierde. *Hamlet* es, a resultas, una antipieza teatral —un «producto intransferiblemente buñuelesco»³² que se enmarca en el surrealismo hispano, pues contribuye como pocas obras a hacer evidente la absurdidad del universo mental contemporáneo, combinando el delirio verbal de Pansaers, Albert-Birot y otros dadaístas ya citados, las aventuras irreales de Breton y Soupault, la lucha de Vitrac contra los valores burgueses y, ya fuera del ámbito de la escena, las fantasías verbales de Péret.

31 RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

32 SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra..., op. cit.*, p. 264.

Desde este enfoque, *Hamlet* cumple a la perfección, más que ninguna obra de la vanguardia española, con la aportación del surrealismo al teatro:

[...] la liberación del lenguaje, elemento fundamental y privilegiado del teatro. Únicamente rompiendo la argolla etimológica que aprisiona a las palabras y dejando que jueguen unas con otras se llega a la producción de imágenes sin precedentes, capaz de traducir verdaderamente la arquitectura monstruosa del sueño. Las palabras vuelven al estilo salvaje.³³

Pese a todo, tal vez el elemento más característico del *Hamlet* y de todo el teatro surrealista se concreta en la ambición última de hacer surgir el sueño y el imaginario en la escena. En este punto, el teatro se encuentra con la poesía y bebe en las mismas fuentes de la escritura automática. Los diálogos de *Hamlet* están llenos de ejemplos de este calado, de manera que la poesía más libre encuentra su sitio en la escena teatral, no como elemento decorativo, sino porque hace que el espectador penetre en el territorio de los sueños y del imaginario. En otras palabras, si «un texto de Luis Buñuel es siempre llamativo porque, como ha de esperarse, no se trata de un relato al uso, sino de una avanzada visión de un motivo proscrito en la literatura [...] provocada en la evocación lírica de algo que es sustancialmente rechazable desde el punto de vista de la literatura tradicional establecida»,³⁴ *Hamlet* es una de las cimas de esa cordillera surrealista de las letras buñuelianas que forma con «La agradable consigna de Santa Huesca» y «La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas».

*Destruir el teatro o vivir en el teatro.*³⁵ El precedente de la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla

La vocación de puesta en escena de Luis Buñuel no surgió repentinamente. De niño, como dictó en sus memorias,³⁶ el teatro le hechizaba, y *Hamlet* no fue su primer contacto con el mundo teatral. Además del heterogéneo escrito «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo» —publicado en 1923 y en el que Buñuel también reclama temas nuevos y originales no tratados hasta entonces por dramaturgia alguna sugiriendo una solución en la incursión de lo inanimado, es

33 BÉHAR, H., *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 19.

34 DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Juan Pastor editor, 2005, p. 191.

35 «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!». Palabras del personaje del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*. Véase GARCÍA LORCA, F., *El público. Así... op. cit.*, p. 115.

36 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 37.

decir, de la negación del realismo de la que nos habla Goll—, en 1926 puso en escena la ópera de guiñol *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla —amén de las representaciones de *Don Juan Tenorio* que habían tenido lugar en la Residencia de Estudiantes durante su estancia allí—, que se estrenó en Ámsterdam el 26 de abril de 1926, sustituyendo los muñecos por actores con máscaras.

Pero si el tema del teatro de marionetas no le era ajeno a Buñuel, los tiros de esta opción de puesta en escena se nutrieron de la munición presente en los escritos sobre el teatro de Alfred Jarry.³⁷ Independientemente de la determinante estela que el teatro de Jarry dejara en todas las vanguardias, en el acercamiento teatral de Buñuel, ya sea a través de la dirección del *Retablo* o en la escritura de *Hamlet*, resuenan más los textos teóricos del francés que su dramaturgia. Efectivamente, en el panfleto *De l'inutilité du théâtre au théâtre*,³⁸ el dramaturgo galo postula la necesidad de «algunas proposiciones contrarias a los principios del teatro naturalista, que habrán de facilitar la irrupción de lo irracional mediante la supresión de todo elemento concreto, presunto o real, capaz de permitir que el espectador siga afeerrado a la realidad».³⁹ En base a esto, Jarry preconiza, por ejemplo, la utilización de la máscara por los actores para expresar el carácter eterno del personaje; en otras palabras, para de algún modo cosificarlo. «Todo ello justifica la identificación del artista con una marioneta, ya que, entonces, el público se halla ante el reverso de la realidad».⁴⁰ Esta situación, en la puesta en escena del *Retablo*, Buñuel la llevó al extremo cuando convirtió al público de la platea en marionetas de carne y hueso. Un hallazgo que hubiese seguramente agradado al propio Jarry, pues, a su manera, estaba respondiendo al interrogante que conforma el íncipit del antedicho panfleto, de si es el teatro el que debe adaptarse al público o viceversa. Buñuel apuesta por la segunda opción.⁴¹ Respondía así a dos de las demandas principales de la escena moderna: la necesaria reforma del trabajo interpretativo de los intérpretes y su rol en escena, y el hecho de acabar con la pasividad del público burgués.

37 Una de las afinidades entre Jarry y Buñuel fue su pasión por el *Gil Blas* (1715-1735) de Alain-René Lesage, origen de subrepticias correspondencias entre los temas y el humor de la obra de ambos.

38 JARRY, A., «De l'inutilité du théâtre au théâtre», en *Mercure de Italie*, septiembre de 1896.

39 BÉHAR, H., *Sobre el teatro...*, op. cit., p. 32.

40 *Ibidem*.

41 Aun así, no podemos desdeñar las aportaciones de otro personaje fundamental en la concepción escénica buñueliana, a quien seguramente no conocía cuando elaboró su conferencia sobre el teatro de marionetas, pero sí cuando puso en escena la obra de Falla, pues ya se había instalado en París. Nos referimos al poeta y dramaturgo Pierre Albert-Birot, quien había afirmado: «Fundaré un teatro en el que los actores de cartón tendrán la grandeza natural de un hombre. ¡Qué emoción!» (véase ALBERT-BIROT, P., «Théâtre», en *París*, número único, noviembre de 1924. Traducción de los autores). Sus ideas de puesta en escena fueron en otra dirección, pero la raíz intelectual es la misma.

Ya hemos mencionado la progresiva decadencia de la práctica teatral en la segunda mitad del siglo XIX que no dejó indiferentes a los medios literarios, en cuyo seno empezó a gestarse la reacción a partir de la década de 1880. Una de las causas de la mediocridad de las realizaciones teatrales de aquellos años era la falta de coordinación entre sus diversos componentes: actores, regidor, escenógrafo, figurinista, etc. La regeneración del teatro debía pasar, pues, por el surgimiento de una nueva figura, la del director de escena que impusiese un criterio unificador, luchase por someter a los actores —recordemos que el teatro del siglo XIX estaba dominado por las grandes estrellas de las artes escénicas—, e incluso llegase a medirse con el autor en la interpretación del texto. Fue clave en este aspecto el citado Gordon Craig⁴² que en 1905 ya preconizaba la necesidad de esta figura como capitán de barco, una figura que dotaría a la escena de contemporaneidad y que tendría a sus primeros representantes en Stanislavski, en Rusia, los Meiningen en Alemania, y Antoine, en Francia —todos estos, eso sí, ligados al naturalismo—. Si bien la carrera cinematográfica de Buñuel le reservó tener que lidiar con este último aspecto, en su época literaria debió sentir la necesidad de ejecutar alguna puesta en escena teatral como contribución personal a finiquitar cualquier legado del teatro decimonónico. De ahí que quepa preguntarse si fue este hecho o bien el éxito de la representación de la obra de Falla lo que le hizo plantearse la posibilidad de seguir en el mundillo teatral, ya que poco después compuso su única obra escénica, *Hamlet*.

Esta ambición de regeneración teatral presente en Buñuel también corroyó a Lorca quien, sobre todo en sus últimos años, lidió una constante lucha interna que le hacía debatirse entre satisfacer al público o llevar al teatro por las vías que él consideraba que debía seguir avanzando. Esta preocupación se acentuó en su viaje a Nueva York, cuando probablemente empezó a gestar su, en principio imposible o irrepresentable —junto con *Así que pasen cinco años* (1931) y su inacabada *Comedia sin título*—, *El Público* (c. 1930).⁴³ Es en esta obra de corte surrealista —que, más que una pieza, casi es un manifiesto—, en la que Lorca apela a la destrucción del teatro necesaria para inaugurar un teatro nuevo, un «teatro verdadero» —como proclaman en diferentes momentos el Hombre 1º y el Director de la obra— en contra de la representación. Un teatro que denomina «teatro bajo la arena» —enfrentado al «teatro al aire libre»— experiencial, ritual, de huesos y sangre, que nos lleva a Breton y, especialmente al teatro de la crueldad de Artaud.⁴⁴

42 CRAIG, G., *El arte del teatro: Hacia un nuevo teatro (Escritos sobre teatro I)*, Madrid, Asociación de directores de escena, 2011.

43 No estrenada en España hasta 1986 por Lluís Pasqual, en el Centro Dramático Nacional.

44 ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1997. Artaud escribió estas consideraciones en 1938.

Como señalábamos, la destrucción del teatro pasaba, entre otras cosas, por reformar el trabajo de los actores y actrices. Pensemos que, en aquellos momentos, aparte del método Stanislavski —apenas difundido aún entonces— no se había desarrollado en Occidente ninguna técnica actoral. Podemos decir que existía una didáctica actoral, una manera intuitiva de interpretar o una serie de comportamientos escénicos que iban enseñando los actores veteranos a los más jóvenes para llevar a escena personajes estereotipados en los cuales se especializaban los intérpretes a lo largo de su vida. Será a partir de las nuevas necesidades de la escena moderna cuando empezarán a plantearse y se irán desarrollando a lo largo del siglo XX —bajo la influencia muchas de ellas de las técnicas de los teatros clásicos orientales—⁴⁵ las diferentes técnicas actorales. El rechazo del actor y de los usos interpretativos del momento por parte de creadores y dramaturgos estaba en muchos casos ligado a un gusto por el antinaturalismo y lo grotesco, la máscara y los muñecos en escena; es el caso del citado Jarry, del ruso Vajtangov, nuestro Valle-Inclán, el irlandés Bernard Shaw, los franceses Dullin y Pitoëff, el británico Gordon Craig —recordemos su teoría de la supermarioneta—, el belga Maeterlinck, y García Lorca quien critica a los «personajes huecos, vacíos totalmente, en los que solo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato [...]».⁴⁶ Por su parte, Albert-Birot, también desarrolló un cuerpo teórico sobre el teatro y el cine, creando una estética teatral —el nunismo— que atribuye a la marioneta un rol clave en la escena moderna.⁴⁷ Estas apuestas serán sin duda herederas también fruto de ese espíritu antiliterario que preconizaba Fuchs.⁴⁸ De alguna manera, se buscaba deshumanizar al actor, para volverlo a humanizar, teniendo esto consecuencias estéticas y conceptuales diversas a lo largo del siglo pasado, desde el maquinismo o geometrismo de futuristas y artistas de la Bauhaus —en las que los actores se confundían con el resto de los elementos de la escena— hasta el teatro pobre de Grotowski,⁴⁹ para el cual serían suficientes para el hecho teatral un actor y un espectador.

45 Formas estas, por otra parte, que cautivarán a Artaud, principalmente el teatro balinés, y que le influirán profundamente a la hora de escribir su manifiesto del «Teatro de la Crueldad».

46 GARCÍA LORCA, F., «Fragmentos y entrevistas», en SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit., 1999, p. 449. García Lorca escribió estas consideraciones en 1936.

47 Se trata de una actitud que, en principio, está en las antípodas de las soluciones de puesta en escena que Buñuel aplicó a *El retablo de Maese Pedro*. De todas formas, el propio Birot matizó que no exigía a los actores —cuando los había— hacer de marionetas, sino que debía ser, como la marioneta, un creador no sometido a las órdenes de un director. Postura que Buñuel, director de cine, podría incluso suscribir, dada la libertad que daba a sus actores. Véase MORIN, G., «La marionnette chez Pierre Albert-Birot: l'exemple de Matoum et Tévíbar», en *L'Annuaire théâtral*, n. 37, 2005, p. 173.

48 SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit.

49 GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2009. Grotowski escribió estas consideraciones en 1968.

No podemos cerrar este apartado, sin mencionar al artista polaco Tadeusz Kantor, uno de los grandes creadores escénicos del último tercio del siglo XX, que utilizará en escena la convivencia de actores y maniqués para generar una reflexión múltiple en torno a la figura y el rol del actor —pero también, y sobre todo, en torno a la vida y la muerte—. Kantor, en 1963, formulará su manifiesto del «Teatro de la Muerte», el cual se encarnará fielmente en su magistral obra *La clase muerta* (1975), y para él,⁵⁰ la única manera de introducir la vida en escena será a través de la ausencia de la vida, que ilustra con escenografías de restos de vida devastados y maniqués que convivían como dobles sepultados y resucitados de los propios intérpretes, cuyos roles de actor y personaje se confundían, subrayando la teatralización. Este teatro de la muerte desafiaría, además, en la línea de los planteamientos anteriores, y en la línea de la obrita que nos ocupa —en la cual la mayoría de los diálogos apunta a la experiencia de la muerte—, un teatro conceptual e intelectual, apelando a otras esferas experienciales del espectador, conectándonos con otro tema clave en la pieza del aragonés: la muerte, pero también la muerte del teatro.

En la antesala del Teatro de la Crueldad. Muerte, corporalidad y ritual

Desplegamos aquí ese tema clave, el de todo lo que tiene que ver con la muerte y la putrefacción en el *Hamlet* original y en el homónimo que nos ocupa y que da pie a significativas relaciones entre ambos textos,⁵¹ y del que la obra de Shakespeare es un testimonio literario fundamental, con expresiones y metáforas⁵² que seguramente deleitaron a Buñuel y Bello, tales como «si la carroña sirve para que la besen»,⁵³ «Oh, si esta carne mía se disolviera»⁵⁴ o «tumbas que bostezan».⁵⁵ Sin embargo, lo que permite a Buñuel y Bello reelaborar, en el marco de una estética surrealista, la obra Shakespeare a partir del tema de la muerte fue el lazo que existe entre ella y el sueño. En *Hamlet* no solo se aborda la muerte en tanto que una experiencia

50 KANTOR, T., *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Barcelona, Alba Editorial, 2010.

51 No puede pasar desapercibido, siquiera a título meramente anecdótico, un interesante análisis de la pieza de Shakespeare, que toma el título de una película de Buñuel y donde su autora manifiesta expresamente su voluntad de hacer un guiño al cineasta aragonés: RAVASSAT, M., «La mort en ce jardin», en SUHAMY, H. (dir.), *Hamlet. William Shakespeare*, París, Ellipses, 1996, pp. 81-88. Se trata, pues, de otro ejemplo de los curiosos, soterrados y no menos significativos, por más que en este caso sea desde el punto de vista psicológico, vínculos que se establecen entre ambos autores a espaldas de su voluntad.

52 Algunas de las cuales parecen anunciar greguerías.

53 Acto II, Escena II.

54 Acto I, Escena II.

55 Acto III, Escena II.

desconocida, sino que se la relaciona con la imagen del sueño. Para Buñuel, ambos motivos están unidos por el surrealismo: «La muerte es más ligera que el sueño», dice Mitrídates. De igual manera, el amor, presente en la relación entre Ofelia y Hamlet en el texto inglés, también es aprovechado por Buñuel para exponer otra línea surrealista que asocia el deseo amoroso con el deseo mortal.⁵⁶

Por otra parte, el tema de la muerte va en el caso de nuestro *Hamlet* indisolublemente ligado a la corporalidad y visceralidad en escena y al carácter ritual de esta. Ya hemos mencionado en un apartado anterior la conexión de la apuesta de Buñuel con el «teatro de la muerte» de Kantor y el «teatro bajo la arena» de García Lorca, relacionando el tema de la muerte con la destrucción del antiguo teatro para hacer renacer una forma escénica viva, nueva. Del mismo modo, mencionábamos en el apartado introductorio la importancia capital para la escena moderna de las ideas de Nietzsche en torno al ritual y lo dionisiaco. Pero especialmente, nos situamos aquí de pleno en la antesala del teatro de la crueldad de Artaud⁵⁷ —para quien hay que ir al teatro como se va al dentista o al cirujano—, quien consumará la inversión de las coordenadas ordinarias del drama e invitará a creadores y espectadores a explorar la zona de sombra del ser humano y de la realidad. Es esa zona a la que él se referirá como el doble del teatro,⁵⁸ el cual convocará mediante la elaboración de un código a partir de la luz, el movimiento, la palabra, el gesto y el objeto, para crear la vida en escena y producir una experiencia orgánica y física en el espectador recuperando el hechizamiento colectivo del teatro. Esa zona de sombra y de muerte creadora de vida se manifiesta en el *Hamlet* a través de la visceralidad, de la carnalidad y del erotismo; de personajes que no por antinaturalistas son menos humanos, sino, al contrario, que responden a la contradicción y la perplejidad del ser humano moderno y contemporáneo, personajes que, como apelaba Lorca tienen que llevar «un traje de poesía al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre».⁵⁹

56 Desde esta perspectiva se pueden establecer paralelismos con el teatro de Jean Cocteau, en especial con *Orfeo y Romeo y Julieta*, conexiones que Sánchez Vidal también establece en base a que tratan de forma cotidiana el mito y la tragedia (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259). Hay que aclarar que la fecha de redacción de *Hamlet* es anterior a la publicación de *Romeo y Julieta*, aunque pudiera haber asistido a alguna de sus representaciones en París (se estrenó el 2 de junio de 1924), como seguro hizo con *Orfeo*, estrenada, también en la capital gala, el 17 de junio de 1926.

57 El siguiente pasaje de *El teatro y su doble* puede aplicarse perfectamente a *Hamlet*: «El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo [...] cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior». Véase ARTAUD, A., *El teatro y...*, op. cit., p. 104.

58 *Ibidem*.

59 SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit., p. 449.

Como decíamos, la muerte va profundamente unida en nuestro texto a una defensa de la corporalidad en escena —en consonancia con la necesidad de esos nuevos usos interpretativos que mencionábamos—, y a la que apelarían el escenógrafo Adolphe Appia, el compositor Émile-Jacques Dalcroze, el director y creador de la biomecánica Vsévolod Meyerhold o los maestros de movimiento Isadora Duncan y Rudolph Laban, entre otros. Estos nuevos usos del cuerpo en la escena a lo largo del siglo XX seguirán diferentes caminos para eclosionar definitivamente a partir de los años sesenta con el Performance Art y el Body Art, y en el campo del teatro con creadores y maestros de actores europeos como Jerzy Grotowski⁶⁰ y Eugenio Barba —claves para el desarrollo del arte del actor en el siglo XX y del teatro físico, pero también como reivindicadores de la ritualidad del teatro—, y con grupos —muchos de ellos de carácter comunitario— de la vanguardia norteamericana como el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, y el Performance Group de Richard Schechner, continuadores todos ellos en un sentido de esta estela provocadora, visceral, carnal y ritual del *Hamlet*.

El humor de la infinita miseria y la subversión del lenguaje

Otro ingrediente que convierte a *Hamlet* en el paradigma de la escena surrealista es el humor, que pasa inextricablemente por una subversión de la forma dramática y del propio lenguaje, dando como resultado una obra que es heredera de la tradición de la farsa, desde Aristófanes —traza seminal de la obra teatral y fílmica de Buñuel— hasta nuestros días.⁶¹ Con Herrero⁶² —que titula no gratuitamente «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel» su lúcido análisis de la obra—, podemos establecer los dos ejes sobre los que se cimienta el humor en la pieza. En primer lugar, surge tanto de lo absurdo y del quebrantamiento secuencial, reforzado por la ruptura de las expectativas creadas por la historia del drama que se pre-

60 Recordemos que al hablar de los actores que trabajaban con Grotowski se llegó a hablar del «actor santo», un actor consagrado en cuerpo y mente —o alma— a la escena, de una perfección extrema en su fisicidad y en su inteligencia corporal.

61 Bien es cierto que el *Hamlet* shakespeariano contiene no pocas pinceladas de humor —de humor corrosivo, satírico y absurdo— que evocan nuevos puntos de contacto entre ambos textos. Sin ir más lejos: «¿Acaso se ahogó en defensa propia?» (Acto V, Escena I), «¿Era Adán de rancio abolengo?» (Acto V, Escena I), o algún momento del diálogo entre Hamlet y Osric, en la Escena II del Acto V, que se erigen en modelos anticipados del teatro moderno, pues como acertadamente percibió Kott, la dramaturgia del moderno teatro del absurdo se reúne con, o redescubre, lo grotesco presente en Shakespeare. Véase KOTT, J., *Shakespeare, Our Contemporary*, Londres, Methuen, 1965, pp. 127-168.

62 HERRERO, C., «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel», en Santolaya, I., D'Allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte A. y Witt, M. (coords.), *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico», 2004, pp. 203-212.

sume que se está escenificando, la tragedia shakesperiana,⁶³ como de la integración de elementos paródicos a partir del modelo del drama romántico, representado por *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Asimismo, se parodia — además del teatro áureo y romántico— el estilo de la primera dramaturgia lorquiana, cuya obra *Mariana Pineda* Buñuel despreciaba por su lenguaje caduco,⁶⁴ aun cuando de lo que se trataba, a buen seguro, era de imitar el lenguaje grandilocuente y los ripios del teatro del Romanticismo representado por *Don Álvaro* y *el Tenorio*, de los que la pieza de Lorca se nutre más que adapta o innova. No ha de chocarnos, por consiguiente, que Buñuel encuentre en la farsa su voluntad de rebasar las tradicionales barreras genéricas, temáticas, espaciales y lingüísticas. En segundo lugar, como aplicado surrealista, el afán que le movía al escribir el diálogo eran la libertad, el azar y el absurdo. Así se explica la invención de palabras como «fabriquemos», que Hamlet dice a Leticia, de claras connotaciones sexuales, o las intervenciones de los personajes en las que se combinan las antítesis para crear un lenguaje paródico, laberíntico y absurdo. Buñuel ya había demostrado su capacidad para subvertir el lenguaje teatral en sus adaptaciones del libreto de *Don Juan Tenorio* para sus representaciones en la Residencia de Estudiantes. Pero, puestos a fijar linajes lingüísticos para esta pieza, la dramaturgia con la que más intensamente topamos es la de Eugène Ionesco.⁶⁵ Al igual que en el futuro teatro del absurdo, la cuestión del lenguaje en *Hamlet* es primordial,⁶⁶ llegando incluso a poderse analizar, como pasa con *Rinoceronte* del dramaturgo de origen rumano, como una sátira del lenguaje estereotipado.

Pero ya que hablábamos de lo paródico, detengámonos en la teoría literaria de Ge-

63 Desde esta perspectiva, las palabras de Antonin Artaud del «Teatro de la Crueldad. Primer Manifiesto» adquieren aquí toda su vigencia: «Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad» (véase ARTAUD, A., *El teatro y...*, op. cit., pp. 104-105). *Hamlet* seguía construyendo, junto con otras obras dadaístas y surrealistas, el armazón del futuro teatro de la crueldad cuyos fundamentos estableció Jarry.

64 RUBIO, J., «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F. (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 260.

65 Con quien, además de compartir el haberse interesado por reinterpretar una obra de Shakespeare — Ionesco escribió un *Macbett* (con la repetición de la letra *t* se desmarcaba, ya desde el título, del original) —, también coincidió en el interés por *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, que el rumano llevó a su terreno en *Jeux de massacre* (1969), y que Buñuel quiso, y no pudo, adaptar a la pantalla.

66 Los resultados, desde luego, no son idénticos y, así, la conexión lenguaje-incomunicación, denominador común en la obra de Ionesco, no lo es ni en *Hamlet* ni en la filmografía de Buñuel, porque una cosa es la incomunicación y otra la comunicación irracional.

nette.⁶⁷ Desde esta lectura postestructuralista, en el *Hamlet* de Buñuel estamos ante un fenómeno de recontextualización paródica donde, a diferencia de, por ejemplo, *Mouchoir de nuages* de Tzara, en el nuevo texto no se inserta el hipotexto⁶⁸ shakesperiano que despierta en el lector una sensación de incompatibilidad. En los casos como el de Tzara, la parodia se asimila a un *collage* compuesto por piezas que establecen relaciones específicas de imitación o inversión. Buñuel, usuario del *collage*, aquí lo rehúye, al menos como recurso que interfiere en las relaciones intertextuales de su obra con la de Shakespeare: el efecto paródico de *Hamlet* no es fruto de la colisión de un hipotexto con un nuevo contexto incompatible, sino de una serie acumulativa de rupturas de toda índole. Genette⁶⁹ también reflexiona sobre la parodia como forma de expresión que pertenece a la categoría de aquellos textos que declaran de manera explícita su derivación de otras fuentes textuales. En nuestro caso, esta declaración se realiza a través del título de la obra y del nombre del protagonista que le asigna dicho título. Esta apropiación compone lo explícito, a pesar de que, según se ha sugerido, las conexiones con el *Hamlet* original sean más que lejanas.

Volviendo al parentesco con Ionesco, vemos que, como en el teatro de este, *Hamlet* se estructura a base de sainetes y astracanadas que dirigen al espectador hacia un clímax no trágico, sino alógico —como diría Goll— e insólito, donde el humor es también anticlerical. Y es característico especialmente el uso que hace Buñuel del paratexto didascálico como recurso humorístico al mismo nivel que el texto dramático, donde, asimismo, se observa el efecto de extrañamiento idiosincrásico de su obra poética.⁷⁰ Las didascalias tienen aquí una función crucial en la historia, ya que operan como gags de cine mudo que tanto gustaban en aquella época, otorgando al texto un registro de guion cinematográfico, lo que abona la tesis de la mayor pisada de Buñuel que de Bello en su composición. No son ya un complemento del diálogo, sino que tienen una doble función. La primera va dirigida al director que deberá poner en escena la obra —lo que es lógico en un dramaturgo que ya colaboraba con la industria del cine francés y que contemplaba una carrera cinematográfica—, convirtiéndolo en una especie de cómplice del autor, y privilegiando el imaginario a expensas de una representación. La segunda se destina al lector, más que

67 GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

68 Dentro de la categoría más general de la transtextualidad, la hipotextualidad es «Toda relación que une un texto A (que llamaré *hipotexto*) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario». Véase *ibidem*, p. 14.

69 *Ibidem*, pp. 20-44.

70 SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra..., op. cit.*, p. 263.

al hipotético espectador. Las didascalias están hechas para ser leídas, lo que implica una denuncia de la imposible coincidencia entre el texto y su representación, entre las palabras y las cosas. De esta manera, Buñuel transgrede la razón misma de existir de estas indicaciones, la de informar y explicar.

Numerosos dramaturgos —a partir del simbolista Materlinck en Bélgica, Claudel en Francia o Valle-Inclán en España— utilizaron extensas didascalias que no eran ya meras indicaciones de puesta en escena, sino un espacio de literariedad⁷¹ evocador de imágenes y atmósferas. Además de la simple referencialidad, con Buñuel la escritura paratextual adquiere un valor añadido doble: cómico y estético. De este modo, en *Hamlet*, la contribución semántica de las acotaciones es a menudo mucho más rica que la de las réplicas de los personajes. Este elemento muestra el potencial dramático que tenía Buñuel, y que canalizó a través del cine, ya que las didascalias son instrumentos de la doble ficción teatral, textual y escénica, y constituyen la marca distintiva del texto dramático en oposición a otros discursos textuales. En la medida en que el texto literario está destinado a ser presentado en el escenario como un espectáculo, las didascalias dan testimonio de la dualidad de una obra de teatro.⁷² En *Hamlet* —y más tarde con el llamado «teatro del absurdo» y en particular con las obras de Ionesco, más limítrofes con lo insólito que con lo absurdo—, las didascalias adquieren un rol literario en el texto dramático. En consecuencia, asumen una función poética normalmente atribuida al diálogo y sobrepasan en la mayor parte de las ocasiones su función de aclaración para la puesta en escena. De igual forma, también se utilizan para hacer un uso libre del tiempo y sobre todo del espacio, que se flexibiliza.⁷³ Baste con señalar la que abre la obra: «Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie».

Respecto al tono cómico y paródico de la pieza, si ahondamos un poco y relacionamos de manera coherente este humor y esta subversión del lenguaje con las ideas de la muerte que planteábamos en el apartado anterior, también podremos observar que una parte importante del *Hamlet* responde a un humor denso, espeso, visceral cargado de toda la envidia que supone vivir. Un humor que podemos poner en relación con la risa convulsiva de la que habla Baudelaire,⁷⁴ y que nace de la confron-

71 La literariedad es aquello que hace que una obra dada sea literaria y no una obra de otra clase.

72 Este uso de las didascalias fue llevado hasta el paroxismo por Ionesco, donde la precisión de las acotaciones contrasta con la obligación del lector/espectador de dejarse llevar por la imaginación.

73 HERRERO, C., «El discreto encanto...», *op. cit.*, p. 209.

74 En MAILLARD, Ch., *La razón estética*, 2ª ed. ampliada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

tación entre la «grandeza infinita» y «la infinita miseria» de los humanos,⁷⁵ cuyos abismos no puede sondear sino el diablo.

Para terminar, y desde una perspectiva parateatral, ese uso lingüístico del *Hamlet* adelanta —y ya nos hemos referido a una lectura de la obra desde esta óptica— de algún modo también las ideas del postestructuralismo, que empezará a percibir el lenguaje verbal como fuente de incompreensión e incomunicación una vez que se hace consciente del velo que este despliega delante de la realidad. Un velo que no nos permite llegar a lo Real, esa «Cosa» lacaniana, no quedándonos más remedio que usar el lenguaje para girar en torno a ese vacío que está «más-allá-del-significado» e intentar «presentificarlo»,⁷⁶ como el *Hamlet* de Buñuel y Bello intenta presentificar el abismo. Asimismo, podemos decir que el uso verbal que hacen los autores de la pieza, es un lenguaje sobreexcedente de significado que funciona como conjuro⁷⁷ para convocar una ceremonia mágica, ritual, adelantando de este modo la función performativa —creadora de realidad— del lenguaje, promulgada por Austin.⁷⁸ Si para Lorca «el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana»,⁷⁹ el *Hamlet* cumple el precepto reivindicado por Nietzsche de ser un texto «escrito con sangre» que «no quiere ser leído, sino más bien aprendido de memoria» —o *par coeur* (de corazón) en francés—. ⁸⁰

La subversión de identidades y el extrañamiento. Sacudir al espectador para transformar la sociedad

Ya nos hemos referido en diferentes momentos a esa necesidad de la escena moderna de sacar al espectador de su pasividad, que, en el caso del teatro surrealista se buscará mediante la provocación y la violencia textual y escénica. Al coger a sabiendas a contrapié sus expectativas y sus hábitos de recepción, de lo que se trata es de forzar a cada miembro del público a reaccionar para atraerlo hacia un espectáculo que, a partir de entonces, no se desarrolla ajeno a él, sino en el cual deviene parte activa. En este punto no estamos lejos, de nuevo, de los textos analíticos de Jarry, que proponía golpear a la multitud «para saber por sus gruñidos de

75 *Ibidem*, p. 146.

76 LACAN, J., *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 160.

77 HAN, B-Ch., *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2020.

78 AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016. Austin escribió estas consideraciones en 1962.

79 SÁNCHEZ, J. A., «El teatro imposible...», *op. cit.*, p. 449.

80 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra...*, *op. cit.*, p. 41.

oso en dónde está y en qué se ocupa».⁸¹ La misma pretensión preside *Hamlet*, que en esto se asemeja también mucho a *Les mamelles de Tirésias*. Con ello se elabora una estética de lo inaceptable y de lo insoportable, cuyo éxito se mide proporcionalmente a la reacción violenta de rechazo que provoca en el espectador y que nos recuerda a los citados experimentos de Reinhardt en el Circo Schumann de Berlín puso en escena diferentes tragedias para miles de espectadores, en las que los actores y actrices, desnudos en algunas escenas, se mezclaban con el público. Pero no se trata solo del escándalo por el escándalo, sino, por añadidura, de llegar al público de la forma más violenta posible e inventar, a partir de ahí, una forma de comunicación y de emoción inéditas. Además, y desde una mirada contemporánea performativa, podemos decir que el *Hamlet* ya estaba también apelando, desde su uso de la corporalidad, la ritualidad y la subversión en general, al cuerpo y las entrañas del espectador de una manera directa y no intelectual, a su sistema nervioso.

Pero esta apelación a que el espectador salga de su zona de confort, también viene de la mano de otro fenómeno clave en este texto, que es productor de extrañamiento en el lector y en el posible público, se trata de la subversión y confusión de identidades que aparece en el *Hamlet* original. Es paradigmático, a propósito de esto, el siguiente diálogo entre Hamlet y el Rey, en la Escena III del Acto IV:

HAMLET

[...]

Pero, ea, a Inglaterra. Adiós, mi querida madre.

REY

Tu querido padre, Hamlet.

HAMLET

Mi querida madre: padre y madre son marido y mujer; marido y mujer son una misma carne; así pues, querida madre. ¡A Inglaterra!

Lo que, trasladado a la pieza buñueliana, da como resultado la siguiente ecuación propuesta por Hamlet a Agrifonte, también en el Acto IV: «Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queríamos demostrar».

Todo ello sin perder de vista que Buñuel introdujo en boca de Hamlet su particular «To be or not to be; that is the question»: «Haber o tener, la podredumbre es esa».

81 JARRY, A., «Questions de théâtre», en Jarry, A., *Ubu*, París, Gallimard, 1978, p. 348. Traducción de los autores.

Frente a esta fusión o confusión el lector/espectador tiene que adoptar una actitud activa: por un lado, reflexionando sobre la condición identitaria y humana de los personajes —y sobre la suya propia—; por otro, dejando de lado su mente racional y entregarse al abismo. Esta subversión identitaria e incluso existencial será una característica clave en *El Público*, de García Lorca —debida probablemente a la lucha interna propia del autor entre lo que quería su público y lo que él quería verdaderamente expresar—, estará muy presente en el teatro del absurdo, y será especialmente característica de otro Hamlet que aparecería en 1977 de la mano de Heiner Müller: *Máquina Hamlet*, pieza emblemática del teatro posdramático que tiene diferentes puntos de conexión con la nuestra.

Si bien el teatro Heiner Müller está profundamente ligado a la RDA, al marxismo, los horrores de la Segunda Guerra Mundial y la autocomprensión histórica, hay un indudable parentesco entre el *Hamlet* del aragonés y la pieza —también corta, antiaristotélica y dividida en cinco partes— del dramaturgo alemán —aunque la de este último tiene más conexiones argumentales con el *Hamlet* shakespeariano dentro de su total rupturismo—. A pesar de la referida concreción histórica, Müller universaliza los conflictos de sus obras, centrados en un mundo que se está acabando, una Europa en ruinas, la cual, tanto por su atmósfera como por la decadencia que destilan sus personajes, también está presente en la pieza de Buñuel y Bello. Riechmann describe el teatro de Müller como un «teatro enamorado de la muerte y explorador de la vida dentro de la muerte [...] teatro entre ilustración y catarsis, entre racionalidad y pánico, teatro de la muerte y de la resurrección»;⁸² una definición que encajaría perfectamente con el texto que nos ocupa. Ambas piezas comparten también su provocación, su fragmentariedad y un distanciamiento de corte brechtiano —en el caso de Buñuel *avant la lettre*, en el caso de Müller intencionado— que se ilustra en esos personajes fluidos, diluidos, síntesis de dios y de macho cabrío que hay en todo ser humano,⁸³ que viven en una atmósfera sombría en la cual se dan la mano la sexualidad, la carne, la vida y la muerte; en definitiva, lo dionisiaco. En ambas piezas, la creación y la destrucción van de la mano, no existe una sin la otra, «solo donde hay sepulcros hay resurrecciones» nos recuerda Nietzsche.⁸⁴ Son centrales en las dos la corporalidad y la visceralidad encarnando las ideas y los conflictos de los personajes; identificación esta entre lenguaje y cuerpo, que será otra de las características compartidas con Artaud, quien, por su parte, desea

82 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I*, Madrid, Primer Acto, col. Drama, vol. 3, 1990, p. 18.

83 NIETZSCHE, F., *El nacimiento de...*, *op. cit.*

84 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra...*, *op. cit.*, p. 119.

un «cuerpo sin órganos» que libere al ser humano «de sus automatismos» y lo lleve a su «verdadera libertad»;⁸⁵ cuerpos muertos, despojados y resucitados que se paseen por la escena para invitarnos al abismo y sacudir el polvo de la vieja burguesía y sus caducos valores. Una burguesía y un Antiguo Régimen que viven en una atmósfera nauseabunda, con un «arzobispo nauseabundo», en la apuesta claramente anticlerical de Buñuel, y con un Hamlet, en Müller, «estrangulado por la náusea».⁸⁶

En el caso de Buñuel, el extrañamiento del que hablábamos, cargado de humor, se extiende a la presentación de sus *dramatis personae*; así, Hamlet es el «amante de la parte superior de Leticia», Agrifonte el «rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia» y Mitrídates un «Cadáver recalcitrante». Müller —en el cual, y en esto diferiría de Buñuel, no hay atisbo de humor— nos presenta a los suyos en la primera parte en forma de «Álbum de familia». Si Hamlet es Leticia al final de la pieza del aragonés, en la tercera parte de la de Müller, Hamlet se viste con la ropa de Ofelia. En el caso del alemán la confusión de identidades, central en el parentesco que une a las dos piezas, se traslada la confusión entre actor/actriz y personaje. En la parte cuarta de la *Máquina Hamlet*, Hamlet este se quitará la máscara, y Müller nos presenta al actor que interpreta el personaje —«no soy Hamlet, no interpreto ningún papel»;⁸⁷ «mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. Los actores han dejado sus rostros en el guardarropa»⁸⁸—. Y este punto nos devuelve aquí al análisis que hacíamos sobre la puesta en escena de Buñuel del *Retablo* de Falla y a sus reflexiones sobre el teatro de marionetas, sobre un teatro entre la vida y la muerte al fin y al cabo, que puede conducir a diversos debates en torno a la naturaleza del acto de representar y a la naturaleza humana reflejada en la escena. De alguna manera, y mediante las estrategias tratadas, mostrándonos la muerte, la mentira, y la náusea en escena, tanto Lorca con *El Público*, como Müller en su *Máquina Hamlet* y Buñuel en su pieza lo que quieren es mostrar la trampa de la representación para mostrar la trampa del mundo y de la sociedad. La Ofelia de Müller se manifiesta claramente contra el sistema y aboga en la quinta y última parte de la obra por «el odio, el desprecio, la rebelión, la muerte»;⁸⁹ su Hamlet dice que «los cadáveres apestados disecados en la sala de espectadores no mueven ni un

85 ARTAUD, A., *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. Artaud escribió estas consideraciones en 1947.

86 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I...*, op. cit., p. 178.

87 *Ibidem*, p. 177.

88 *Ibidem*, p. 179.

89 *Ibidem*, p. 189.

pelo».⁹⁰ Subvirtiendo las identidades de sus personajes, levantándoles las máscaras y creando ese distanciamiento, sus creadores quieren que la sociedad burguesa, hipócrita —esa sociedad que será la génesis de la que unas décadas después Debord llamará *Sociedad del espectáculo*—,⁹¹ se levante la suya. Por tanto, aunque no se trate de un texto político en absoluto, en el *Hamlet* de Buñuel, sí que late sin complejos esa crítica directa de la burguesía de su tiempo, frívola y que huye de cualquier implicación ética o moral, y que está presente, como bien sabemos, en toda su obra; por ello, de alguna manera, se podría decir que el texto tiene una intención política última. Quien sí abogará por un teatro directamente subversivo y político será Aub, el cual también se manifestará contra el realismo⁹² y quien, en la línea de Brecht y Piscator, buscará «hacer coincidir [la] tendencia del teatro con los eternos problemas humanos».⁹³

A pesar de este parentesco entre el *Hamlet* de Müller y el de Buñuel, en el del primero, que ya ha sufrido los estragos, la profunda decepción y los horrores de la Segunda Guerra Mundial, no hay humor ninguno, solo hay dolor. Es este dolor el que llevará a Hamlet, como solución para liberarse de él, a desear ser una máquina —un deseo de maquinización muy diferente del lúdico, optimista y ansioso de progreso del de principios de siglo de los futuristas—: «Me recluyo en mis vísceras. Me acomodo en mis excrementos. En algún lugar revientan cuerpos para que yo pueda vivir en mis excrementos [...]. Quiero ser una máquina. Brazos para asir piernas para andar sin dolor sin pensamiento».⁹⁴

En el *Hamlet* de Buñuel se puede decir que aún hay esperanza, y esa esperanza, hoy día, la podríamos traducir en su potencia como agente transgresor escénico.

Una invitación a la transgresión

Para ir concluyendo, desde el punto de vista textual, podemos decir que *Hamlet* se inscribe en la tradición iniciada por el *merdre* seminal de *Ubú rey*, sacudiendo toda la tradición teatral a través del rechazo de sus convenciones lingüísticas y sociales. En plena consonancia con surrealistas y dadaístas, *Hamlet* —ensoñación, más que

90 *Ibidem*, p. 179.

91 DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2005. Debord escribió estas consideraciones en 1967.

92 En SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, *op. cit.*

93 *Ibidem*, p. 459.

94 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I...*, *op. cit.*, p. 180.

adaptación, del original anglosajón— se articula sobre la deformación de palabras corrientes, la yuxtaposición de réplicas incoherentes o la invención de vocablos y sonidos desprovistos de significación alguna, anunciando, como ha sido dicho, el teatro del absurdo. En este ejemplar de microteatro no hay lugar para la racionalidad, si no es en el orden cardinal de los cuatro actos que la componen.

Si la desagregación del lenguaje y el rechazo de toda lógica fueron el signo y el instrumento de la revolución dramática operada por dadaístas y surrealistas,⁹⁵ el *Hamlet* es una propuesta que también se encuadraría con las corrientes de antiteoría teatral que aparecerían después del boom de la semiótica de la mano de determinados pensadores postestructuralistas —como Derrida, Barthes o Lyotard—, que se manifestaron contra la idea de una puesta en escena entendida como una suma de signos —y por tanto contra la semiología y la lectura literaria del teatro— para empezar a practicar una crítica de lo «no inaprensible»,⁹⁶ y a defender la dimensión metafísica del código escénico.

Desde una perspectiva paratextual podemos considerar nuestro texto como generador de un tipo de «dramaturgia expandida», siguiendo el concepto de Sánchez,⁹⁷ quien lo entiende como «una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y el espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)».⁹⁸ Es un texto además que despliega los diferentes modos actuales de relacionarse en torno a la escena, y que Fischer-Lichte⁹⁹ plantea como: formas de estar presente —como actor y como espectador—, modos de entender el cuerpo y la acción, maneras de percibir y recordar, relación cuerpo-palabra-imagen, y experiencia sensorial.

Sin embargo, a pesar de sus posibilidades de representación, la pieza no ha tenido suerte en su acceso a los escenarios españoles.¹⁰⁰ Las evidencias son prácticamente

95 LIOURE, M., *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, París, Nathan, 1998, p. 67.

96 PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 415.

97 SÁNCHEZ, J. A., «Dramaturgia en el campo expandido», en VV. AA., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 19-37.

98 *Ibidem*, p. 19.

99 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo... op. cit.*

100 Como explica Arcega, la obra se estrenó en España en 2008 en el Teatro Olimpia de Huesca, en una adaptación de José María Martín Otín y Lola Baldrich titulada *27 veces Hamlet*, véase ARCEGA, J. A., «La figura de Luis Buñuel en las artes escénicas del siglo XXI», en Laín, G. y Santiago, R. (eds.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 387-402. Sobre las representaciones allende nuestras fronteras, véase ASZYK, U., «En torno al teatro surrealista: Unas notas a propósito de las escenificaciones polacas de Hamlet de Luis Buñuel», en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n. 91, 2002, pp. 216-222; y ASZYK, U., *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y*

nulas, lo que confirma las limitaciones del teatro español para dar cabida dentro de sus estrechas paredes a las mejores obras; no solo las surgidas de los márgenes de las vanguardias, sino incluso las que, siendo claves para esa emergencia, son más conocidas y reconocidas por crítica y público.¹⁰¹

Vislumbrando esas posibilidades escénicas a partir de todos elementos disparadores que contiene, podemos decir que es una obra para ser leída y experienciada —en el contexto de la estética de lo performativo de Fischer-Lichte—¹⁰² como una performance de Marina Abramović,¹⁰³ que nos sacude las entrañas antes de que seamos capaces de elaborar cualquier discurso racional, que sacude el pensamiento consciente para apelar a nuestras capas más profundas, al abismo, al caos que llevamos dentro y el cual decía Nietzsche necesitamos para poder «crear estrellas danzarinas».¹⁰⁴

Buñuel se atreve a quitarles a los personajes su máscara, nos muestra el truco de la representación y de la escena, y nos invita a que nos entreguemos al encanto de lo dionisiaco, para poder crear una transformación luminosa en esta sociedad opaca. Nos muestra esa «parte maldita» de Bataille¹⁰⁵ que, al mismo tiempo apunta a la luz; se atreve a mostrarnos en la penumbra «las grietas de la imagen-cuerpo»¹⁰⁶ que la sociedad y que nosotros tendemos a esconder, el «cuerpo-vomitorio»,¹⁰⁷ abriéndose y desalojando el espectáculo.¹⁰⁸ Cadáver exquisito teatral en estado puro, podemos considerar este *Hamlet* un máximo exponente de lo que se puede considerar teatro surrealista, nacional e internacional, como lo fue poco tiempo después *Un perro andaluz* en el firmamento cinematográfico. Un exponente, que sigue siendo un reto delicioso para que la escena contemporánea coloque a Buñuel como punta

mitos españoles en el teatro polaco, Varsovia, Biblioteka Iberyjska, 2017. Destacan las polacas, lo que podría deberse, de acuerdo con esta autora, a una tradición escénica basada en el absurdo y representada primordialmente por Stanislaw Ignacy Witkiewicz y el ya citado Witold Gombrowicz (p. 222). Aun así, no olvidemos el papel que jugó la pieza de Shakespeare en la construcción de la fecunda teoría escénica polaca a partir del ineludible ensayo de WYSPIAŃSKI, S., *Estudio sobre Hamlet*, Oviedo, KRK Ediciones, 2012 (escrito en 1905), por lo que el éxito del texto buñueliano en Polonia bien pudiera ser debido a razones atribuibles a sus posibilidades escénicas en un país que forjó la más sólida teoría europea del teatro en el siglo XX.

101 Solo hay que pensar en las dificultades de representación que tuvo *Luces de bohemia*.

102 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo...*, op. cit.

103 Marina Abramović, es una artista serbia dedicada al arte del performance que inició su carrera a comienzos de los años 1970.

104 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra...*, op. cit., p. 13.

105 BATAILLE, G., *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

106 HERNÁNDEZ, M. A., *La so(m)bra de lo real*, 2ª ed. revisada y ampliada, Barcelona, Holobionte, 2021, p. 92.

107 *Ibidem*, p. 94.

108 *Ibidem*, p. 96.

de lanza de la vanguardia teatral de principios del siglo XX y agente provocador de la del XXI; como puente entre el pasado y el presente de la vanguardia escénica, cuya continuadora natural en su rupturismo, ritualidad, carnalidad y provocación bien podría ser la creadora escénica catalana —figuerense, para más señas— Angélica Liddell.¹⁰⁹

109 Además de todas las referencias indicadas, para la realización de este artículo los autores consideran tener en cuenta el texto ARANDA, J. F., *Luis Buñuel, biografía crítica*, 2ª ed., Barcelona: Lumen, 2ª ed., 1975.