

LA LOCURA EN LA TRAGEDIA Y COMEDIA DE SHAKESPEARE: A PROPÓSITO DE ALGUNAS ADAPTACIONES EN CHINA

MADNESS IN SHAKESPEARE'S TRAGEDY AND COMEDY: REGARDING SOME ADAPTATIONS IN CHINA

Ma Zhenghong
<https://orcid.org/0000-0003-4776-7818>
Universidad del Valle
Departamento de Artes Escénicas
Código Postal 76001 Cali
COLOMBIA
zhenghong.ma@correo.univalle.edu.co

Resumen. El presente artículo explora la curiosidad y fascinación que despertaron las obras de Shakespeare traducidas por la primera vez al chino e introducidas en formato de relatos exóticos de Occidente. De igual manera documenta el proceso de publicación y puestas en escena para los autores del teatro del Siglo de Oro español. El artículo reflexiona sobre la inexistencia del concepto de locura en la Ópera Tradicional China y la manera como ha sido abordada para los personajes shakespeareanos desde su experiencia como directora escénica.

Palabras clave. Teatro; Shakespeare; Siglo de Oro español; traducciones; puestas en escena; locura; China.

Abstract. This article explores the curiosity and fascination aroused by Shakespeare's works translated for the first time into Chinese, and introduced in the form of exotic tales from the West. In the same way, it documents the process of publication and staging for the playwrights of the Spanish Golden Age. The article reflects on the non-existence of the concept of madness in Traditional Chinese Opera and the way in which it has been approached for Shakespearean characters from her experience as a stage director.

Keywords. Theater; Shakespeare; Spanish Golden Age; Translations; Stagings; Madness; China.

Shakespeare siempre resulta maravilloso para la creación teatral, por ser un autor que permite nuestra exploración en infinidad de temas y reinterpretarse permanentemente. Mi acercamiento como directora al teatro isabelino proviene especialmente de la indagación y la experiencia durante procesos de puesta en escena de algunas de sus obras, realizadas fundamentalmente a través de la metodología de prueba y error en los ensayos, y la percepción de los resultados ante el público de diferentes países. Paralelamente, gracias a mi participación en las puestas en escena del Laboratorio Escénico Univalle, con posteriores giras por China, Rusia, España, Bangladesh, Latinoamérica y Colombia, se despertó mi fascinación hacia el teatro del Siglo de Oro.

Debido a mi condición de extranjera he abordado estos textos en su lengua original, pero me he apoyado en traducciones al chino de Shakespeare, Cervantes y Calderón, donde la supremacía del autor inglés es notoria. Resulta oportuno realizar una pequeña descripción del contexto de las traducciones de estos autores al mandarín. En 1902, muy recientemente, por primera vez se empiezan a tener noticias sobre la poética de Shakespeare, a través de la traducción al chino antiguo de adaptaciones de los dramas en forma narrativa, como parte del volumen *Cuentos de Shakespeare (Tales from Shakespeare)*, bajo la adaptación de los escritores británicos Charles Lamb y Mary Lamb y publicados en Inglaterra en 1807.

Gracias a la buena acogida de los lectores, en 1903, la Sociedad Dawen de Shanghái (达文社)—posiblemente Darwin—publicó nuevamente otra traducción parcial al chino antiguo de *Cuentos de Shakespeare* denominado ahora como *Cuentos extraños del exterior* «解外奇譚». Resulta curioso el índice del libro, donde observamos que cada obra cuenta con un título que resume el sentido del argumento del drama: *Han Lide se venga y mata a su tío* (*Hamlet*), *Por solicitar un préstamo le cortaron la carne* (*El mercader de Venecia*), *Wu Liwei ama erróneamente a las gemelas* (*Noche de Reyes*) —Wu Liwei es la traducción fonética del nombre de Olivia—, y así sucesivamente podríamos mencionar otras curiosidades.

En 1904, los traductores Lin Shu (林纾) y Wei Yi (魏易) publican la totalidad de los mismos *Cuentos de Shakespeare* al chino clásico, con el título de *Palabras poéticas de una golondrina* «吟边燕语» en un volumen que, con un total de veinte historias, y otros nombres pintorescos, recurriendo nuevamente al estilo de resumir en el título la leyenda; por ejemplo, *El mercader de Venecia* ahora lo titularon *Estampillas de carne*.

Durante el período de modernización del idioma chino, en la primera década del siglo XX, surge el movimiento denominado como «drama civilizado», donde otros dramaturgos adaptan las obras de Shakespeare como estrategia para satirizar la convulsa actualidad. En 1913, durante el movimiento de la Sociedad de Nueva Civilización, que pretendía incorporar elementos de la cultura occidental a China modernizando la lengua, Zheng Zhengqiu (郑正秋) dirigió y presentó el espectáculo *Estampillas de carne*, con una versión del texto en chino moderno, convirtiéndose en la primera puesta en escena de Shakespeare en China.

El 25 de diciembre de 1915, Yuan Shikai (袁世凯) se proclamó como nuevo emperador de China, acción política que significó un retroceso histórico después de haberse proclamado la República (1912), y que provocó una fuerte rebelión del pueblo. En este contexto, en 1916, se estrenó por primera vez *El ladrón del estado*, una adaptación de *Macbeth*, que provocó una enorme y positiva conmoción en aquel momento. Más tarde, en 1930, la Asociación de Teatro de Shanghái, bajo la dirección de Hong Shen (洪深), puso en escena, ya con un título similar al original, *El mercader de Venecia*, que contó con una traducción más fidedigna de Gu Zhongyi (顾仲彝), y con un lenguaje escénico más propio del drama moderno.

Hoy en día, todas las obras de Shakespeare han sido traducidas y publicadas al chino por diferentes filólogos y editoriales, lo que ha repercutido en puestas en escena de la mayoría de ellas, realizadas por emblemáticas agrupaciones profesionales y reconocidos directores. Para conmemorar el 370 aniversario de la muerte del autor inglés, en abril de 1986, se realizó el primer Festival de Teatro de Shakespeare en China, celebrado simultáneamente en Beijing y Shanghái, con un total de 26 espectáculos; la mayoría de las obras se representaban por primera vez en China. En la Academia Central de Drama de Beijing se estrenó *Lear*¹ adaptada como una leyenda histórica china, que tenía como fin explorar las características de la ópera tradicional china en una obra de teatro isabelino. El espectáculo más curioso fue realizado por la Compañía de Teatro del Ejército de Liberación Nacional, titulado *La muerte del trabajador del andamio*², en la que se unieron atractivas escenas de diversas obras de Shakespeare.

¹ Ver <<http://web.zhongxi.cn/xqzl/xxjj/zxjslxj/zyxjxyjslby/2992.html>>.

² 徐晓钟, 1996, 第40页。 / Xu, 1996, p. 40.

En Shanghái se presentó *Mucho ruido y pocas nueces* en el Teatro Juvenil; un éxito que brilló no solamente en el escenario, sino también en la radio, gracias al audio de la representación, transmitido varias veces en la franja de películas extranjeras que tenía generalmente la exclusiva participación de legendarios actores de doblaje.

En China, en las últimas décadas, se han realizado estudios comparativos entre las obras de Shakespeare y de Tang Xianzu, dramaturgo y literato de la Dinastía Ming, quien murió en 1616, fecha que coincide con el año de fallecimiento del genio inglés. Por tal motivo, el 23 de abril de 2017, en la celebración del 453 del natalicio de Shakespeare, se erigieron dos estatuas de bronce de Shakespeare y Tang Xianzu, en el jardín de la antigua residencia del autor inglés en Stratford. Los dos gigantes literarios contemporáneos se «encontraron» en el Reino Unido a través del tiempo y el espacio. Los estudios comparativos sobre ambos dramaturgos han aumentado, estimulado puestas en escenas y adaptaciones. En la ciudad de Fuzhou, donde nació Tang Xianzu, se estableció un festival internacional que lleva el nombre del célebre dramaturgo chino, y las agrupaciones inglesas siempre son invitadas de honor. En 2016, curiosamente, se presentó el *Coloquio de los perros* de Cervantes de nuestro Laboratorio Escénico Univalle en dicha edición del Festival que celebraba los 400 años del fallecimiento del dramaturgo chino, y que despertó gran interés hacia el teatro del autor alcaláin.

La admiración por Shakespeare en China es mucho mayor que la que lamentablemente se tiene hacia los autores del Siglo de Oro español. Las obras de Lope de Vega empezaron a ser publicadas en chino solo desde los años ochenta del siglo xx y hasta la primera década de siglo xxi en diversas ediciones: 1983, 1996, 1998, 2000, 2008. Las comedias traducidas hasta el momento son: *La estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*, *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El caballero de Olmedo*, *El mejor alcalde, el rey*, *El acero de Madrid* y *Amor, pleito y desafío*. Ninguna ha sido llevada a escena, con excepción de *Fuenteovejuna*, montada durante la Revolución Cultural con estudiantes de origen campesino de la Academia Central de Drama de Beijing.

Cervantes ha contado con mejor suerte; en los inicios del siglo xx se tradujo parte de *Don Quijote*, y debido al interés suscitado, continuaron publicándose varios fragmentos al chino. En 1959, la Editorial de Literatura Popular publicó la traducción completa de *Don Quijote* por Fu Donghua (傅东华), pero realizada desde el inglés; y en 1978

apareció por fin una traducción directa del español a cargo de Yang Jiang (杨绛). Para la conmemoración de los 450 años del nacimiento del escritor, en 1997, la Editorial de Literatura Popular publicó las *Obras Completas de Cervantes*, traducción basada en la decimoctava edición de *Obras Completas de Cervantes* (dos tomos) de la Editorial Aguilar (1986).

En el año 2006, Meng Jinhui, el director considerado como más vanguardista de principios del siglo XXI, dirigió una puesta en escena, titulada *La opinión de dos perros sobre la vida* (两只狗的生活意见), en la que Gou Laifu (Perro Bendición) y su hermano Gou Wangcai (Perro Prosperidad) abandonan su aldea natal rumbo a la ciudad para encontrar una vida feliz y realizar sus ideales. Para poder comer, Laifu y Wangcai actúan en la calle, participan en juegos de suerte y entran en la industria del entretenimiento, trabajan como guardias de seguridad y son adoptados por amos ricos; sin embargo, en todas partes, los golpean. Los perros observan la vida urbana con extrañeza y admiración, lo que suscita diversas discusiones sobre los humanos. Pero debido a sus mentes simples y puras no pueden comprender todo lo que sucede en la vida de los hombres. Según la prensa china, Red Yunnan (云南网):

La opinión de dos perros sobre la vida combina varios elementos populares como la comedia absurda francesa, la comedia de improvisación italiana y la comedia tradicional china, con las técnicas y habilidades de interpretación de la ópera tradicional. Las escenas de los dos perros y algunos diálogos ilógicos en la obra, tomaron prestadas las técnicas de escritura de dramas franceses como *La cantante calva* y *Esperando a Godot*³.

Por supuesto que el argumento de la obra tiene una relación directa con el *Coloquio de los perros* de Cervantes. Pero en el programa de mano o cualquier parte de las piezas de publicidad del espectáculo, no se encuentra mención alguna al célebre dramaturgo español como la principal referencia creativa. Cuando posteriormente realizamos una gira con el *Coloquio de los perros* del Laboratorio Escénico Univalle, a China, en 2016, muchos espectadores se sorprendieron y establecieron la conexión con *La opinión de dos perros sobre la vida*.

³ Ver <<https://m.yunnan.cn/system/2021/10/15/031714009.shtml>>. La traducción es mía.

En 2008, el director Alejandro González Puche realizó la primera puesta en escena de una comedia de Cervantes en China: *Pedro de Urde malas*, en la Academia Central de Drama de Beijing; posteriormente este proceso fue analizado en su tesis doctoral, titulada *Pedro de Urde malas: la aventura experimental del teatro cervantino*⁴.

En el año 2009, Meng Jinhui, el mismo director de *La opinión de dos perros*, realizó un viaje preparatorio para su futura puesta en escena a España, con el apoyo del Instituto Cervantes de Beijing y el Instituto de Promoción Exterior de Castilla-La Mancha (IPEX). En 2011, presentó en diversos escenarios *El Quijote de la Mancha* con la Compañía Nacional de Teatro de China, y participó en la 34º Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Según opina la prensa digital *20 minutos*, «En sus producciones da una vuelta a los clásicos y los construye a través de la parodia satírica. Mezcla occidente en oriente, porque en palabras del propio Meng “solo cuando hay cambio hay progreso”»⁵. En 2013, después del viaje a Almagro, inspirado por su Festival de Teatro Clásico, Meng junto con otros artistas promovieron el Festival de Teatro de Wu Zhen, pequeña ciudad tradicional con catorce mil habitantes, a 140 kilómetros de Shanghái, que se asocia como la Venecia china. En noviembre del 2022, se realizó la novena edición del festival, con la participación de grupos jóvenes y obras contemporáneas, además con espectáculos callejeros, talleres de teatro, foros y exhibiciones teatrales. Gracias a la tradición del teatro clásico español surgió esta fiesta del teatro contemporáneo en China.

Volviendo al tema inicial de este trabajo, nos preguntamos ¿por qué las obras de Shakespeare se abordan y adaptan de manera constante y diversa en diferentes países? ¿Por qué los creadores logran adaptarlas a diversas convenciones teatrales, encontrando nuevos contextos vinculados a su realidad histórica? Quizás el meollo del asunto tiene que ver con que la dramaturgia de Shakespeare posee una enorme riqueza de lenguaje y personajes, diferentes convenciones teatrales, reflexión filosófica, paisaje sonoro y pictórico, imágenes provocativas...

En el teatro isabelino la convención establece una estrecha relación entre el público y el espectáculo, apoyada en un escenario neutro y abierto, sin pretensiones por crear la ilusión escenográfica a través de perspectivas, e involucrando recursos propios del autor como:

⁴ Ver González Puche, 2012.

⁵ Noticia disponible en <<https://www.20minutos.es/noticia/1068545/0/>>.

prólogos, epílogos, coros, apartes, monólogos y variedad de formas de teatro dentro del teatro, etc., que permiten establecer una activa relación. Durante la presentación constantemente se recuerda al público que está en el teatro, y ante un actor que representa a personajes. Estas características mantienen una gran similitud con las empleadas en el teatro tradicional chino. Sin embargo, la ópera tradicional desarrolló la estilización de los recursos interpretativos, durante siglos, que recurren a las mismas técnicas de: pose, gesto, marcha, mirada, plasticidad dancística y combate escénico; también son de vital importancia en este canon la melodía del canto y la métrica de recitación, junto con los símbolos visuales de máscaras coloridas, vestuarios y accesorios. Es decir, una tradición artística admirablemente compleja que intenta mantener las reglas y fórmulas rígidas, corriendo el riesgo de convertirse en un arte de museo. Una expresión escénica centenaria que quiere congraciarse y agradar al público, que goza con la espectacularidad, y que contempla en la representación a sus actores favoritos en un estilo conocido de interpretación.

En la dramaturgia shakespeariana, la locura es un recurso que permite crear una dimensión amplia para referirse a la naturaleza humana, también posibilita al actor evolucionar en la individualidad personal y artística, creando puestas en escena que sorprenden y provocan a los espectadores, quienes mientras disfrutan de la ficción, comprenden de manera más aguda al mundo real cambiante.

Curiosamente, en el teatro tradicional chino no se utilizó el recurso de la locura; contamos con fantasmas, diablos y demonios y en otros casos, el hombre por temor entra en un estado de pánico, pierde el habla y la razón, pero después de este efecto, el estado similar a la demencia pierde su importancia en la historia. Adicionalmente, en la tradición teatral china, la locura es vista como una fuerza malévola, no recomendada para el papel principal, ya que puede generar una influencia negativa en el público y su valoración de las doctrinas de la nación.

Esta tendencia sufrió un giro cuando se publicó en el año 1918 *El diario de un loco* de Lu Xun (《狂人日记》鲁迅) que cuestiona la esencia del sistema familiar y el comportamiento en la sociedad tradicional china, una doctrina feudal fundamentada en el pensamiento de Confucio. Lu Xun, a través de la voz de un loco, intenta despertar la conciencia del pueblo, especialmente de la juventud ante la cruel realidad de la sociedad:

Abrí la historia y la comprobé. Esta historia no tiene cronología, y cada hoja inclinada tiene escritas las palabras «benevolencia, rectitud y moralidad». No podía dormir horizontal y verticalmente. Después de leerlo cuidadosamente en medio de la noche, pude ver las palabras de las grietas. ¡Las dos palabras «comer gente» estaban escritas por todo el libro!⁶

Es imposible en Shakespeare abordar la totalidad de los personajes y las escenas donde la locura es protagonista; me referiré ahora a mi experiencia como directora en algunos espectáculos donde el autor emplea este móvil dramático para impactar al público y complejizar a los personajes.

La locura es una exaltación del estado de ánimo del personaje, que, por supuesto, fascina a los actores, convirtiéndose en un reto. En este contexto no merece la pena abordar la locura como una enfermedad, según los parámetros de la antigua medicina griega, Freud o la psiquiatría moderna. Para la escena es un recurso que desencadena una energía particular con diversas posibilidades interpretativas, y que se resuelve a través de una convención teatral; la locura es una de las imágenes poéticas características de la cosmovisión teatral de Shakespeare, y permite revelar el mundo interior de los personajes.

En el año 1921, Gordon Craig dirigió la puesta en escena de *Hamlet* en el Teatro de Arte de Moscú, que provocó cierta crisis con Stanislavski, experimentado director que poseía un método de creación denominado como realismo. Stanislavski no podía establecer claramente a qué tipo de técnica interpretativa obedecía la puesta en escena de Craig: «la antigua francesa, la alemana, la italiana, la rusa declamatoria, la rusa realista, y la nueva, la moderna, la impresionista, muy de moda entonces»⁷. Después del polémico estreno, Stanislavski descubrió la falencia interpretativa:

una desarmonía entre mis impulsos interiores de los sentimientos creadores y su encarnación mediante el aparato corporal a mi disposición. Creía que reflejaba lo que vivía, pero en realidad resultaba que lo vivido era reflejado en una forma convencional, adquirida en el mal teatro⁸.

⁶ La cita en <<https://www.kanunu8.com/book/4416/55713.html>>. La traducción es mía.

⁷ Stanislavski, 2013, p. 377.

⁸ Stanislavski, 2013, p. 377.

Pero posteriormente, en su autobiografía, expresa su comprensión sobre las enseñanzas de Craig y manifiesta que «en estas obras nos topamos nuevamente con pasiones sobrehumanas que se tenían que encarnar en forma contenida y sumamente sencilla [...]. Muchas escenas del texto Shakespeare requerían una interpretación individual por parte de cada uno de los ejecutantes»⁹.

Las pasiones sobrehumanas fueron una gran atracción y demandaron un esfuerzo especial para Stanislavski, sin embargo, quizás lo que le dificultó la comprensión de la propuesta de Craig fue la convención del teatro isabelino, que pertenece a una teatralidad en la cual no existe una cuarta pared entre el actor y el público. Estas reflexiones de Stanislavski colocaron a la locura en un espacio de excepción del realismo psicológico. Durante el periodo de la Perestroika, los creadores teatrales de la Unión Soviética pertenecientes a las nuevas generaciones han sido más flexibles, y transformaron los principios de acercamiento al teatro shakesperiano.

En 1991, participé como actriz en la puesta en escena de *Noche de Reyes* bajo la dirección de Yevgeny Kamenkovich, obra fundadora del Teatro Masterskaya Piotr Fomenko en Moscú, y que permaneció hasta hace muy poco en repertorio. El espectáculo fue un acierto porque contaba con un elenco maravilloso que incluía a dos hermanas mellizas. Con un escenario vacío, unos biombos negros ágilmente móviles por los mismos actores, posibilitaron la creación de múltiples espacios en la puesta en escena. *Noche de Reyes* catalogada por C. L. Barber como una de «las comedias festivas», nos brindó una inmensa creatividad interpretativa, con canciones y juegos acrobáticos, que provocaron gran alegría al público, que en muchos casos, repitió varias veces el espectáculo. El personaje que mayor acogida tuvo por parte de los espectadores fue Malvolio, que provocaba gran regocijo en sus escenas. Especialmente, cuando Malvolio se disfraza según lo ordenado en la supuesta carta de Olivia, colocándose unas ridículas medias amarillas de rayas, jarreteras cruzadas, y una vestimenta ridícula que expresamente detesta Olivia; además, realizaba la declaración de amor ante su sorprendida ama, con una actitud soberbia, similar a la que utilizaba para despreciar a todos los habitantes de la casa, y manteniendo una exagerada sonrisa bobalicona.

⁹ Stanislavski, 2013, p. 377.

La locura de Malvolio ingeniería por Shakespeare provoca algo agridulce, es decir, lo cómico y lo trágico. Según Bloom, «lo que le sucede a Malvolio es sin embargo tan violentamente desproporcionado con sus méritos»¹⁰; y no podemos considerarla como patológica, puesto que es provocada por un acuerdo entre sus enemigos, que generan una pasión sobrehumana, una energía extracotidiana, que inspira los recursos interpretativos y demanda una particular naturaleza artística.

La locura de Malvolio es un mecanismo de la convención teatral, porque la escena está perfectamente estructurada, y se ha convertido en una imagen canónica, en la que el público se encuentra atraído por la historia del personaje y, de manera curiosa, disfruta la representación de dicho momento.

Hamlet es quizás el personaje más emblemático relacionado con la locura en las tragedias de Shakespeare; su locura se considera como una estrategia política; bajo la apariencia de loco, oculta su deseo de venganza, que le impulsa la búsqueda de la verdad sobre la muerte de su padre y le hace recorrer un camino tortuoso. En la escena en que vigilan la muralla, surge el inicio de la locura, como un anticipo del dramaturgo al público; Hamlet, después del encuentro con el fantasma, exige el juramento de su amigo Horacio y de otros guardias para guardar el secreto. El autor anticipa el plan del personaje, y crea una gran expectativa para el público. Según Vigotsky, el encuentro de Hamlet y la sombra de viejo Hamlet es el instante del segundo nacimiento que «Hamlet ha quedado unido a otro mundo, al mundo de ultratumba, [...] un nacimiento místico»¹¹. Esta escena junto con las palabras de despedida y juramentos a la sombra, resalta lo que denomina Vigotsky como «la fuerza artística» en la tragedia shakesperiana, al crear unos vínculos entre padre e hijo capaces de transformar el estado del alma de Hamlet; que son de «una claridad aterradora», sin embargo, «al mismo tiempo, los más incomprensibles, irracionales, míticos, como la vida y el nacimiento»¹².

El público comienza a conocer la locura de Hamlet a través de la descripción que realiza Ofelia sobre los cambios de su pretendiente, y posteriormente, observamos a Hamlet cuando Polonio le coloca a Ofelia como anzuelo para descubrir la causa de su locura. De esta

¹⁰ Bloom, 2002, p. 292.

¹¹ Vigotsky, 2005, p. 390.

¹² Vigotsky, 2005, p. 391.

manera, Shakespeare introduce al público en un juego metateatral, donde observamos una escena «dirigida» por Polonio. En ella Hamlet hace su interpretación de príncipe loco. La locura de Hamlet crea una paradoja que siempre ha sido la inspiración para los actores, la locura como una máscara que le protege para conseguir su propósito, igualmente el actor bajo el rostro del personaje encuentra su arte.

En el 2014, realicé una puesta en escena de *El rey Lear*, con actrices que interpretaban a la reina Lear. La versión femenina de la tragedia transformó la obra en más violenta y cruel, por ejemplo, en el primer acto cuando la energúmena Reina tirana, sin piedad, maldice a su hija Goneril y le predice un fatal destino como madre, esta escena interpretada por una mujer resulta más inhumana. En el cuarto acto durante el reencuentro de Lear con Cordelia, la madre intenta llegar a los brazos de su hija, y en un momento de lucidez intenta abrazarla; para resolver la escena, nos apoyamos en una cuerda que semejaba a un cordón umbilical. En el quinto acto resultaba muy conmovedor, el hecho de que una débil madre tratara de cargar a la bella criatura sin vida.

La locura de Lear provoca la caída de su reino que empezó a conducir como un tirano; durante los tres actos se estructuran acontecimientos inesperados que provocan un agravamiento de su estado mental y en esta progresión, Lear es despojado de su poder, territorio y de sus seres queridos. Paradójicamente, cuando Lear deambula como un vagabundo junto con otros desterrados, como un ser que no tiene nada que perder, recupera el amor de su hija, y esto ocasiona que entre en razón. El grandioso director georgiano Mijaíl Tumanishvil denomina a este momento como la academia de Lear, donde «La tempestad y la tormenta hacen que éste tercero (Lear) acepte su destino. [...] Lo hacen comprender que hay fuerzas más fuertes que él. [...] reconociendo su propia insignificancia»¹³. La locura trágica de Lear es una purificación; si Hamlet, según Vygotsky, necesita cinco actos para llegar al final de la venganza, Lear tiene que pasar los cinco actos para encontrar la razón, sintetizada en la «nada» de este mundo, en una imagen apocalíptica de la sociedad semejante a un ciego guiado por un loco.

La locura en la tragedia de Shakespeare es una convención teatral que apasiona tanto a intérpretes como a espectadores al introducirlos

¹³ Tumanishvil, *Introducción a la dirección*, en prensa, p. 58. Traducción de Alejandro González Puche.

en un mundo misterioso para el hombre y su arte, como afirma Foucault «Por todos lados, la locura fascina [...]. Por una extraña paradoja, lo que nace en el más singular de los delirios, se hallaba ya escondido, como un secreto, como una verdad inaccesible, en las entrañas del mundo»¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOOM, Harold, *La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- STANISLAVSKI, Konstantín, *Mi vida en el arte*, Barcelona, Alba, 2013.
- TUMANISHVIL, Mijaíl, *Introducción a la dirección*, trad. Alejandro González Puche, en prensa.
- 徐晓钟, 向“表现美学”拓宽的导演艺术, 中国戏剧出版社 / XU, Xiaozhong, *El arte de dirigir ampliado a la estética de la expresión*, Beijing, China Drama Publishing House, 1996.
- VIGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*, México, Fontamara, 2005.

¹⁴ Foucault, 1964, p. 41.