

EL MARAVILLOSO TEATRO DE LO MARAVILLOSO

Ignacio García May

Dramaturgo

1. Introducción

Al ver anunciada una conferencia sobre teatro en un congreso dedicado a la ciencia ficción quizá se hayan preguntado ustedes: pero, ¿acaso existe el teatro de ciencia ficción? Y, si la respuesta a esta pregunta es positiva, ¿dónde está ese teatro? ¿Cómo es? Y, sobre todo, ¿por qué no hemos oído hablar de él?

Bien, hay respuestas para todas estas cuestiones y voy a intentar proporcionárselas. Y para empezar les avanzaré que, en efecto, *existe* un teatro de ciencia ficción. Pero si queremos seguir adecuadamente su pista tenemos que dar un rodeo amplio para esclarecer ciertas confusiones muy extendidas. Por ejemplo, según una cita célebre de Nabokov, en términos estrictos, *La Tempestad* de Shakespeare sería ciencia ficción. Pero Nabokov se equivoca por completo; y sin embargo, su error es muy significativo, pues nos señala una pista para comprender la raíz de las confusiones antes aludidas. Así pues, antes de explicar el teatro de ciencia ficción convendrá entender el teatro fantástico, que es una categoría superior. Y antes de detenernos en el teatro fantástico tendremos que analizar el concepto mismo de *lo fantástico*, que, pese a lo que pudiera parecer, es de naturaleza muy moderna.

Quizá les extrañe lo que acabo de decir: ¿lo *fantástico* es *moderno*? Pero, razonarán ustedes, si la antigüedad está llena de fantasía: en las mitologías hay dioses, héroes con poderes extraordinarios, brujas, dragones... Ciertamente; sólo que nada de esto es *fantasía* tal y como lo entendemos nosotros. El dogma de la cultura humana pretende que creamos que los hombres de la antigüedad eran pobres idiotas ingenuos que, debido a su ignorancia, le tenían miedo a todo, y que por tanto elaboraron, a partir de ese miedo y de esa ignorancia, un complicado sistema de fabulaciones mitológicas que desapareció cuando la luz de la ciencia nos colocó a todos en la rampa del progreso. Dicho de otro modo:

el hombre antiguo creía en lo sobrenatural porque no estaba allí la ciencia para demostrarle que estaba equivocado, pues ambas cosas, ciencia y creencia sobrenatural, se excluyen mutuamente.

Sin embargo, un estudio riguroso de las culturas antiguas demuestra que todo esto es una absoluta falacia: por el contrario, la pauta común en la antigüedad era la *coexistencia* de los dos mundos, el de la realidad cotidiana, con sus reglas, y el de la *suprarealidad*, con las suyas. Pitágoras, por mencionar un nombre de todos conocido, fue el padre de las matemáticas, pero también el líder de una de las sectas de conocimiento espiritual más importantes de Grecia sin que una cosa estorbara a la otra, pues ambas se complementaban e incluso se retroalimentaban. En la cultura helénica se podía ser iniciado en los ritos de Eleusis y al mismo tiempo cultivar la geometría. En Egipto, la doble corona de los faraones, del Alto y Bajo Egipto, título que suele entenderse desde una óptica pura y literalmente geográfica, era, en realidad, el símbolo del doble poder del faraón como gobernante del mundo material y representante del inmaterial. En una cita evangélica que todavía desconcierta a algunos comentaristas (Mateo 22-21), Jesucristo declara: «dad, pues, a César lo que es de César y a Dios lo que es de Dios», sentencia que también tiende a entenderse literalmente pero que hace alusión a la misma necesidad de *no contraponer lo real cotidiano y lo real trascendente por muy opuestos que nos parezcan*. Quizá sea la propagación de la alquimia, cultivada durante la Edad Media y el Renacimiento por las mentes más brillantes de todo el occidente cristiano, del mundo islámico, y hasta de la China, el ejemplo más claro de hasta qué punto se entendía entonces como fundamental el equilibrio entre el pensamiento científico y el impulso trascendente.

Fueron el racionalismo de finales del siglo XVII, primero, y la Ilustración, después, los que establecieron la separación entre ambas percepciones del universo, otorgándoles el carácter *mutuamente excluyente* al que antes aludíamos y que se ha convertido en pauta. La ciencia, por así decir, se transformó en una especie de aspirina que curaba el virus de la creencia, olvidando así que «la maravilla (...) es una forma de aprendizaje... un estado intermedio, sumamente

particular, semejante a una especie de suspensión de la mente entre ignorancia e ilustración que marca el fin de la ignorancia y el comienzo del saber»¹.

Ahora bien, como la vida no se rige a base de decretos, por muy invasivos y prepotentes que estos se muestren, la decisión puramente intelectual de separar los dos mundos con el fin de instaurar el reinado único del pensamiento *racionalista literalista* no impidió que lo numinoso siguiera manifestándose libremente. Incluso con mayor energía, si cabe: el Siglo de las Luces y de la Enciclopedia es, también, el de Cagliostro, Saint Germain, los Iluminados de Baviera y las muy diversas organizaciones masónicas. El romanticismo, inmediatamente después, exigió de forma clara la devolución de aquella parte *mágica* de la existencia que la Ilustración había pretendido anular, y algunos de los grandes artistas de la época incluso cultivaron el consumo de drogas, como el láudano tomado en grandes cantidades, con el fin de recuperar la *conexión* perdida, igual que harían los jóvenes de los años sesenta del siglo XX.

Pese a todo, el daño estaba hecho, y desde entonces todo lo referente a la existencia de *otras realidades* quedó oficialmente reducido a una despreciable creencia de dementes y de analfabetos; incluso la religión, oficialmente entendida, se despojó de todo su aparato misterioso, abominando de los milagros y apariciones que tan importantes le habían parecido en siglos anteriores. Como, según la física tradicional, toda acción implica una reacción, el impulso hacia el más allá bloqueado por aquella rigidez intelectual encontró su escape filtrándose a través de un tipo nuevo de ficción literaria. *Es entonces, y sólo entonces, cuando nace lo fantástico en el sentido que nosotros damos a este término*: en 1765 aparece la que se considera como la primera novela gótica, *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Luego vendrían *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, *El monje*, de Mathew Gregory Lewis o *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin.

La fantasía, pues, *no es sino la forma en que lo numinoso se cuele, en forma de creación artística, dentro de la misma sociedad moderna que ha renunciado a creer en el numen*. Como, por lo demás, la *tecnología* tuvo un importante desarrollo durante

¹Adalgisa Lugli citado por Laurence Weschler (2001: 88).

el siglo XIX, hasta el punto de considerarse a sí misma como la solución a todas las respuestas, el principio de acción/reacción operó de nuevo y no quedó más remedio que equilibrar esa tiranía con una fantasía que utilizara sus mismas armas: si el cientifismo tecnológico era el triunfo de lo racional posible, la ciencia ficción no tuvo más remedio que convertirse en la victoria de lo racional imposible, una curiosísima paradoja, una transmutación alquímica, de hecho, que transforma la intolerancia del pensamiento literalista en flexible imaginación.

La Tempestad, por tanto, no es ciencia ficción, como decía Nabokov. Todo lo contrario: acaso sea la última de las obras literarias de aquel mundo antiguo donde Próspero, Duque de Milán, podía ser al mismo tiempo un sabio y un mago, un hombre y un espíritu, sin tener que dar explicaciones a cada paso.

Es particularmente notable el hecho de que lo fantástico, a partir de su gestación como relato ficcional, se haya dividido en tres subgéneros que, antiguamente, no estaban separados como tales, sino que aparecían libremente entremezclados: el terror, la fantaciencia (o ciencia ficción), y la *fantasy*. El primero hace alusión a los miedos primordiales del hombre. El segundo evidencia nuestra relación paradójica e insatisfactoria con esa ciencia que prometió solucionarlo todo y que, en su aspecto práctico, tecnológico, ha aportado muchas cosas nuevas a nuestra forma de vida, pero que en el filosófico ha faltado constantemente a la verdad, pues no sólo no ha colmado ningún tipo de anhelo espiritual sino que ha contribuido al incremento de la angustia existencial. El tercero representa la nostalgia por mundos que no hemos conocido nunca pero que nuestra psique parece intuir como fundamentales para mantener su armonía.

2. El teatro de los muertos que vuelven

El teatro, debido a su origen religioso, ha sido siempre muy consciente de la importancia de representar y transmitir lo supranatural en escena: como se sabe, la tragedia griega está llena de héroes, titanes, y dioses. Pero, dado que, tal y como hemos explicado, el griego antiguo es un hombre místico y científico

a la vez, lo numinoso no era sólo una cuestión argumental, sino también una justificación para el uso de determinados procedimientos escénicos de naturaleza mecánica: una de las convenciones del drama ático era el *teologeion*, esto es, la aparición del dios al final del relato para poner orden en los asuntos de los hombres. Dicha aparición se hacía mediante el uso de una polea que permitía descolgar a un actor desde lo alto, como si el dios *bajara* realmente del Olimpo a la tierra de los mortales. La traducción latina de este procedimiento escénico, *deus ex machina*, ha quedado en el lenguaje común para aludir a esos finales del teatro, la literatura y el cine en los que una solución apresurada de última hora resuelve lo que el autor no ha sabido atar de otro modo más inteligente. Otra máquina común en el teatro griego era el *enciclema*, plataforma giratoria que permitía cambiar de golpe un fondo, y hacer aparecer, de paso, a un personaje por sorpresa, con todo lo que este efecto conlleva. El *maquinismo* es, ciertamente, una pasión griega, consecuencia lógica del interés de aquel pueblo por la ciencia y la filosofía: conocemos la obra curiosísima de Herón de Alejandría, ingeniero e inventor que contribuyó a la tecnología militar, la matemática, la óptica y el teatro, y que trabajó sobre todo con autómatas, hasta el punto de que se le considera el pionero de la cibernética y el primero en utilizar el vapor de agua como fuerza motora.

De Grecia provienen dos conceptos que resultan particularmente interesantes dentro del contexto tratado: uno de ellos es el de *theama*, es decir, la visión, lo que se ve desde el *theatron*, que a su vez es «el lugar desde el cual se mira». Otro es el de *phasmata*, la aparición, término que aparece relacionado con las iniciaciones de Eleusis y que más tarde se asociaría literalmente con lo fantasmal (véase Kart Kerényi, 2003). La idea de sentarse a ver un espectáculo está, pues, relacionada, con la idea de percibir imágenes del más allá; con la posibilidad de *ver de otra manera*. No es raro, pues, que todo el teatro primitivo esté impregnado por el aroma de lo numinoso, subrayando la parentela, aún cercana, entre la experiencia teatral y la religiosa: a través de la escena hacemos entrar el otro mundo en éste. Por supuesto, podemos rastrear la importancia de todas estas cosas en los argumentos de la tragedia griega, pero sobre todo en un

tipo de teatro cuyo origen parece estar en China y que prácticamente no ha cambiado nada en su forma de hacerse: el teatro de sombras.

Los relatos del origen de los diferentes teatros de sombras tienen en común su relación directa con la muerte y con devolver los muertos a la vida. Según se cuenta, las sombras chinas se inventaron cuando Wu Ti (140-87 a. de C.), el más grande emperador de la dinastía Han, perdió a su concubina favorita. Desolado, lamentaba no haber tenido una última oportunidad para despedirse de su amada. Alguien en la corte tuvo la ingeniosa idea de construir una silueta con la forma de la muchacha, y le garantizó a Wu Ti la oportunidad de ver por última vez a la concubina con la condición de que no debía tocarla ni acercarse a ella, pues le hablaría desde detrás de un velo. Y así se hizo, en efecto, inaugurando una forma espectacular que dura hasta hoy mismo. En el teatro *karagöz* turco se narra un episodio similar referido a los dos personajes protagonistas, Karagöz y Harcivad, una especie de versión turca de la pareja Arlequín y Brighella. Ambos eran bufones de un sultán particularmente susceptible, que mandó cortarles la cabeza tras una actuación que no llegó a complacerle. Sin embargo, aquel sultán se calmaba con tanta rapidez como se enfadaba; al cabo de un rato, y pasado su enojo, pidió que sus bufones acudieran a seguir divirtiéndole, y nadie se atrevió a decirle que la sentencia había sido cumplida... El remedio de sustituir a Karagöz y Harcivad por sombras permitió continuar la función.

Como vemos, el teatro de sombras es un teatro de muertos a los que, sin embargo, se nos permite entrever durante la duración de la obra. El hecho de que los espectadores tengan que mantenerse a cierta distancia de los personajes, sin poder tocarlos, nos retrotrae a esos relatos mitológicos en los que el contacto directo con lo sobrenatural hace que el tenue puente se rompa de inmediato: pensemos en Orfeo, a quien se prohíbe mirar directamente a Eurídice mientras sale con ella del infierno so pena de malograr la empresa, y que no puede resistir la tentación, perdiendo así a su amada definitivamente. La pantalla que nos separa de las sombras es una clara expresión de ese tenue velo de Isis que, según la tradición, establece la frontera de lo numinoso, y la idea misma de las sombras no puede sino recordarnos la metáfora de la caverna platónica. En

última instancia, la pregunta planteada por este teatro sería: ¿acaso somos nosotros, espectadores, también una sombra? Por otra parte hay una *tecnología* aplicada en este tipo de espectáculo, como la hay en todos, y por muy sencilla que nos resulte, visible en el diseño, construcción y manipulación de los muñecos. Lo tecnológico, pues, no se opone a la presencia del más allá, sino que la facilita. Quizá el cenit de esta fusión entre lo tecnológico y lo sobrenatural sean los espectáculos llamados *fantasmagorías*, popularizados al final del siglo XVIII y principios del XIX por Etienne Robertson, y de los cuales fue un gran aficionado nada menos que Napoleón. En esencia, consistían en la utilización de una linterna mágica para proyectar sobre una pantalla figuras fantasmales. Para un espectador contemporáneo serían inaceptablemente burdas, pero en aquel periodo maravillaron a todo tipo de públicos; los más ingenuos se sentían atraídos por la aparición misma de los fantasmas, mientras que los más cultos admiraban precisamente lo que de moderno, de *tecnológico*, había en ellos.

Podríamos extendernos en la representación de lo maravilloso dentro del teatro, desde las moralidades medievales a las comedias mitológicas o de santos del barroco español, pero dado que el objeto de esta conferencia es la ciencia ficción daremos un salto hasta su lugar de origen como género, el siglo XIX.

3. El teatro de ciencia ficción

Los especialistas parecen estar de acuerdo en que corresponde a *Frankenstein* o *El moderno Prometeo* de Mary Shelley el honor de ser considerada como la primera obra de ciencia ficción estricta². Es cierto que la novela de Mary Shelley, que es de 1818, incide en el aspecto científico al convertir a su protagonista en un médico que busca el origen de la vida y que, inspirándose lejanamente en los experimentos de Galvani, cree hallarlo en la electricidad, estableciendo así un paralelismo con el fuego de los dioses que Prometeo había

² Significativamente, las enciclopedias de cine suelen clasificar las películas sobre Frankenstein como de ciencia ficción mientras que sitúan a Drácula claramente como personaje de terror, si bien solemos percibir a ambas criaturas como parte de un mismo universo fantástico y hasta han formado pareja cinematográfica muy frecuente.

robado para entregarlo a los hombres. Pero no olvidemos que la famosa apuesta de Villa Diodati de la que surgen tanto la novela de Mary Shelley como *El vampiro*, de John William Polidori, consistía en escribir una historia de *terror*, y que éste está presente durante todo el relato, desde ese turbador primer capítulo con el barco varado en el círculo polar ártico.

Centrándonos en lo que nos corresponde, el aspecto teatral, sería importante llamar la atención sobre el hecho de que el subtítulo de la novela, *El moderno Prometeo*, hace alusión a la más enigmática tragedia de la antigüedad, atribuida tradicionalmente a Esquilo, pero sobre cuya auténtica autoría hay serias dudas. Lord Byron había escrito un poema en torno al titán en 1816, el año del encuentro en Villa Diodati, y Percy Bysshe Shelley, el marido de Mary, escribió en 1820 una obra en cuatro actos titulada *Prometeo desencadenado*. Que el teatro, en general, formaba parte importante de la vida de los románticos, es cosa sabida; Byron incluso llegó a ser consejero literario del Drury Lane, uno de los teatros más importantes de Londres, antes de su exilio. Las novelas eran adaptadas entonces, con frecuencia, al teatro, del mismo modo que hoy lo son al cine. No es por tanto extraño que *Frankenstein* se viera convertida en espectáculo poco después de su publicación. Sin embargo, la moral de la novela resultaba peliaguda para el público conservador inglés del momento, con lo que la primera adaptación introdujo serios cambios para satisfacer la tranquilidad de los empresarios y garantizar el éxito comercial. La obra se tituló *Arrogancia, o el destino de Frankenstein (Presumption or Frankenstein's fate, 1823)* y fue escrita por Richard Brinsley Peake. El título anuncia ya el tono de la narración: su protagonista no es más que un vanidoso que busca equipararse a Dios y que, por tanto, está condenado desde el primer momento. A Frankenstein se le asimila con Fausto y se le tilda de satanista. Para enfatizar este juicio moral se convierte a la criatura en un ser infantiloides, estúpido, e incapaz de articular palabra, estableciendo así el parámetro por el que se representaría al monstruo de entonces en adelante, en abierta oposición con el héroe inteligente y sensible descrito por Mary Shelley. También se introducía en esta obra el personaje, luego obligatorio en casi todas las versiones cinematográficas, del siniestro ayudante del doctor que, andando el tiempo, acabaría degenerando en el

paródico Igor de *El jovencito Frankenstein*. Un cartel de la época anuncia como momentos espectaculares de la función «la misteriosa y terrorífica aparición del Demonio (!) del laboratorio de Frankenstein, la destrucción por incendio de una casa de campo y la caída de una avalancha», según la tradición del melodrama decimonónico, muy aficionado a este tipo de cosas. El tema, en todo caso, resultó tan popular que en muy poco tiempo se hicieron hasta cinco versiones teatrales diferentes, todas igualmente disparatadas. Hubo que esperar a 1826 para que Henry Milner en su *Frankenstein o El hombre y el monstruo* mostrara por primera vez lo que luego se ha convertido en un momento clásico, el despertar de la criatura sobre la mesa del laboratorio, y que las versiones anteriores, e incluso la propia novela, habían escatimado. Para entonces había hasta adaptaciones cómicas y en forma de *burlesque*, o apariciones del monstruo en otras obras, como por ejemplo *El Diablo entre los actores* (*The Devil among the players*, 1826) que unía, sobre el escenario, a Frankenstein, el Vampiro de Polidori, y a Fausto, como si fuera un antecedente de esos *monsters meetings* que tanto frecuentaría la Universal Pictures en los años cuarenta. Por cierto que de ahí proviene la confusión entre el nombre del doctor y el de la criatura, que, como se sabe, originalmente carecía de él. Mary Shelley conoció la versión de Brinsley Peake y experimentó la sensación de estupor que tantos novelistas modernos sienten cuando ven sus obras transformadas en películas; pero no se opuso a la proliferación de adaptaciones, entendiendo, quizá, que había construido un fenómeno que se le escapaba de las manos.

Bastante más tarde, en Londres, en 1927, y tras el éxito de una adaptación teatral de *Drácula* que él mismo había escrito e interpretado, el actor y empresario Hamilton Deane encargó a Peggy Webling la redacción de *Frankenstein, una aventura en lo macabro* (*Frankenstein, an adventure in the macabre*), obra que se estrenó con un triunfo similar al de su anterior empresa. Deane, pésimo escritor, introdujo algunos cambios en el texto de Webling, que ya de por sí se alejaba bastante de la novela. A su vez, cuando el espectáculo fue comprado para trasladarlo a Nueva York, John Balderston, que ya antes había hecho un servicio similar para el *Drácula* de Dean, hizo sus propios arreglos textuales, si bien al final la obra nunca llegaría a estrenarse en Broadway por

problemas de producción (véase David Skal, 2008). Es en esta adaptación, en la que de nuevo se llamaba Frankenstein al monstruo, y se bautizaba al doctor como Henry, en la que se basaron la célebre película protagonizada en 1931 por Boris Karloff, y casi todas las posteriores.

Otro Frankenstein memorable, aunque por razones diferentes, fue el de la compañía norteamericana Living Theatre, en 1966. Por entonces el Living se había convertido en el referente de la vanguardia teatral: tras un periodo más o menos cercano a la influencia piscatoriana, y el éxito sucesivo de *The connection* y *The brig*, la compañía se había visto acosada por sus deudas con hacienda, iniciando un exilio europeo. Allí se radicalizaron sus posturas políticas y artísticas, adentrándose en los territorios del *happening*, y haciendo de la compañía más una forma de vida en común que un trabajo, según marcaba la época: eran los tiempos del hippismo, del LSD, de las manifestaciones antivietnam. Se entiende, pues, que su versión de *Frankenstein* no tuviera nada que ver con las ya conocidas: a partir de un par de hojas de texto, el espectáculo podía llegar a durar ¡entre tres y seis horas!, dependiendo de las improvisaciones, del estado de ánimo de la compañía y de las reacciones del público. «Frankenstein es la representación de la vida del hombre, de su pasado, de su presente, en un ritual clásico formado por el movimiento y los sonidos de los cuerpos» (Alberto Miralles, 1973: 90). Para el Living, el monstruo somos nosotros mismos.

A día de hoy la criatura de Mary Shelley mantiene su presencia en los escenarios: sorprende la cantidad de producciones teatrales de *Frankenstein* que pueden encontrarse en los últimos años, prueba fehaciente de su persistente vigor como materia dramática. Destacaremos aquí dos por su peculiaridad. La primera es *Juguetes Mortales (Mortal Toys)*, de la compañía norteamericana *Automata*, dirigida por Janie Geiser y Susan Simpson. Se trata de un espectáculo de marionetas, aunque sobra explicar que el término no debe entenderse en ese reduccionista sentido infantil que se usa a menudo. A través de imágenes bellísimas, inspiradas en la estética decimonónica, la obra se centra en lo que la historia de Mary Shelley tiene de viaje, mostrando la persecución del monstruo desde los Alpes hasta el Ártico: es, quizá, la única producción teatral que

muestra ese fragmento particularmente brillante de la novela ubicado entre los hielos polares. La otra producción, a la que antes se ha aludido de pasada, es *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*) versión musical, recientemente estrenada en el Milton Theatre de Broadway, de la película homónima de Mel Brooks. Se trata de una operación descaradamente comercial a rebufo del inesperado éxito de *Los productores*, adaptación previa de otra película de Brooks que tampoco era musical en origen. La película tenía una característica que la hacía entrañable: no sólo era una parodia del monstruo, sino un homenaje a las películas de la Universal, lo cual se hacía patente en el elaborado juego estético, que iba desde la utilización de la fotografía en blanco y negro hasta la reproducción del laboratorio original de Frankenstein, tal y como había sido diseñado en 1931 por el legendario Kenneth Strickfaden. Sin embargo este interesante elemento metalingüístico, que era la principal virtud del film, está completamente ausente de la puesta en escena, pues ésta no alude en absoluto a las precedentes versiones teatrales de la historia sino que se limita a reproducir, en color, claro, la estética de la película original.

Una demostración, en todo caso, de la vitalidad teatral del mito, que queda ilustrada, aún más, en este significativo detalle: el 4 de agosto de 2007 se estrenó en *Second Life*, ese mundo informático que reproduce, como su nombre indica, una vida alternativa, un musical llamado *Joined at the Heart*, y que resultó ser una adaptación de Frankenstein que también podía verse, en la vida real, en Cambridge.

4. Julio Verne y H. G. Wells

Si *Frankenstein* es la novela fundacional de la ciencia ficción, se suele considerar a Julio Verne y H. G. Wells como los verdaderos padres del género.

La relación de Verne con el teatro es intensa, y, de hecho, anterior a su éxito como novelista: mientras aún estudiaba para ser abogado escribió su primera obra teatral, de tema histórico, y al llegar a París, abandonada ya su carrera legal, entabló amistad con los Dumas, padre e hijo, que le ayudarían a estrenar otras obras posteriores. Escribió libretos para operetas y comedias:

llegó a estrenar, en total, cuarenta y un textos teatrales, sólo, o en colaboración con otros autores³. Como en el caso de *Frankenstein*, el éxito de sus novelas provocó las inmediatas adaptaciones teatrales. Pero hay con Verne un curioso equívoco que aún hoy se mantiene, y es el de considerarle un autor para lectores juveniles e incluso infantiles, lo cual es completamente falso por más que los jóvenes de entonces y de hoy puedan sentirse fascinados con su particular universo. Esta perspectiva ha dañado seriamente tanto a las versiones cinematográficas como a las teatrales de su trabajo.

De la ingente obra verniana hay tres títulos que han gozado de adaptación regular a los escenarios: una de ellas, *Miguel Strogoff*, no tiene nada que ver con la ciencia ficción, y por tanto la dejaremos aparte. La segunda, *La vuelta al mundo en ochenta días*, no es, estrictamente hablando, una obra de ciencia ficción, aunque el afán de Phileas Fogg por demostrar que es un hombre moderno a través del obsesivo automatismo de sus comportamientos le convierte casi en un androide, y le sitúa cerca de esos héroes «fríos» tan comunes al género. La primera versión, insatisfactoria, se estrenó en 1872, tenía cuatro actos y estaba coescrita por Verne con Edouard Cadol; pero según el director del Teatro Porte-Saint-Martin, el único hombre capaz de adaptar adecuadamente aquel material era Adolf Philippe D'Ennery (1811-99), uno de los más populares dramaturgos de la época, conocido sobre todo por su lacrimógeno melodrama *Las dos huermanitas*, y por el libreto para la ópera de Massenet, *El Cid*, y fue éste quien se encargó de una reescritura estrenada en 1874, esta vez en cinco actos y un prólogo. Los carteles y fotos existentes inciden en la espectacularidad de la propuesta, que, por lo demás, era habitual en los espectáculos de entonces. El éxito de la empresa (se hicieron 415 funciones, cantidad desorbitada en aquellos tiempos) hizo que el equipo Verne-D'Ennery repitiera con una adaptación precisamente de *Strogoff*, otra de *Los hijos del capitán Grant*, y una tercera de *Las tribulaciones de un chino en China*. Además escribieron juntos *Viaje a través de lo imposible*, de la que más tarde hablaremos.

³ La página web *Andreas Fehrmann's Collection Jules Verne*, <www.j-verne.de>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2003 ofrece una lista exhaustiva, en alemán.

Entre las versiones de *La vuelta al mundo en ochenta días* hay una memorable: se trata de *Around the World* (1946). La obra pretendía ser el regreso triunfal de Orson Welles al teatro neoyorquino tras su experiencia en Hollywood, iniciada triunfalmente con el contrato sin precedentes de *Ciudadano Kane*, que le confería el control absoluto sobre la película, y terminada seis años más tarde con la derrota de verse reducido a mero director asalariado de una película de serie B llamada *El extraño*. Welles, que antes que nada fue hombre de teatro, puso toda su energía en la producción, que había adaptado en forma de musical, con partitura de Cole Porter; puso su energía, pero también su dinero, ya que el productor previsto, Michael Todd, reveló a Welles, de pronto, cuando el proyecto ya estaba en marcha, que estaba arruinado. Como se ha contado muchas veces, fueron las deudas contraídas por *Around the World* las que impulsaron a Welles a aceptar la dirección de *La dama de Shanghai*. La enormidad de la producción, definida por el propio Welles como «mastodóntica y costosa» (*apud*. Patricia Bosworth, 1986: 340) acabó siendo su propia sentencia de muerte. Había treinta y ocho decorados diferentes, los cambios de escena eran técnicamente muy complicados y tendían a atascarse, y como el reparto era muy extenso, se producían, a menudo, ausencias que había que solventar de cualquier forma: ya durante la segunda función Welles tuvo que sustituir al actor que hacía de Fogg, y unos días después salió a escena a interpretar a Passepartout sin saberse el papel. Acabo haciendo de inspector Fix durante el resto de las funciones. Pese a las dificultades, Welles se sentía orgulloso de la producción, que por otra parte, recibió elogios de una figura inesperada y excepcional: Bertolt Brecht, por entonces exiliado en EEUU, que la consideró como «una muestra del mejor teatro norteamericano que había visto en su vida» (Wells y Bogdanovich, 1994: 150).

20.000 Leguas de viaje submarino es, quizá, la mejor creación de Verne: sin duda, el capitán Nemo es su mejor personaje. La página web *mobilis in mobile*⁴, dedicada íntegramente a la novela, identifica hasta 20 espectáculos teatrales de diferente índole basados, en parte o en todo, en el relato original, de los cuales

⁴ Como se sabe, ésta era la divisa de Nemo: «móvil en un mundo móvil», haciendo alusión a la capacidad del Nautilus para trasladarse por los océanos.

la apabullante mayoría son infantiles, desechando, pues, cualquier intento de polémica relativo a la revolucionaria personalidad de Nemo. Acaso interese anotar aquí que la versión más lujosa de la novela de Verne, y también la primera, fue la de nuestro injustamente olvidado Enrique Rambal, que en 1927 paseó por los escenarios españoles una adaptación espectacular, con libreto de Pascual Guillén y Manuel Carballeda, y que incluía proyecciones rodadas nada menos que en los estudios de la UFA, en Berlín, los únicos que por entonces igualaban, e incluso superaban, en medios técnicos, a los de Hollywood (véase José Martínez, 1989: 96). Se calcula que el costo de la producción fue de 100.000 pesetas, cantidad astronómica en aquel entonces. Rambal haría más tarde *La vuelta al mundo en ochenta días* y un espléndido Drácula, mucho más fiel a la novela original de Stoker que las versiones teatrales inglesas y norteamericanas.

Pero, como se ha comentado ya, la infantilización de Verne ha afectado profundamente a la forma de presentar estos espectáculos, si bien se aprecian en algunos de ellos ciertos destellos de imaginación dramática. Por ejemplo, una versión francesa de 2005, dirigida por Sydney Bernard, estaba planteada a modo de conferencia en la que el profesor Aronnax iba relatando su experiencia en el Nautilus. La narración iba invocando sobre la escena algunos de los elementos más relevantes de la historia, por ejemplo, el combate contra el *kraken*, el calamar gigante, cuyos tentáculos hinchables ocupaban de pronto la pequeña sala donde se hacía la representación. En la versión checa de 2006, dirigida por Zoja Mikotova, se utilizaba una gran pecera en la que los actores sumergían marionetas de sus propios personajes para simular su paseo por el fondo del mar.

Viaje a través de lo imposible (Voyage á travers l'impossible) ocupa un lugar insólito en la descripción del Verne teatral. Se trata, como se ha dicho, de una colaboración con D'Ennery, pero no estamos aquí ante una adaptación, sino ante un texto original en tres actos y veinte cuadros que, por otra parte, es una parodia del propio Verne. En ella nos encontramos con el hijo del capitán Hatteras, protagonista de otro célebre título verniano, que se ve involucrado en una aventura que le llevará al interior de nuestro planeta, al fondo del mar, y al planeta Altor, tras un viaje espacial. A lo largo de su peripecia se cruzará con el

doctor Ox, el capitán Nemo, el Michel Ardan de *Con destino a la Luna*, y el profesor Liddenbrok del *Viaje al centro de la tierra*, en sucesivos e irónicos auto homenajes. El espectáculo tuvo un inmenso éxito gracias a sus decorados extravagantes y a los números musicales y de ilusionismo que le acompañaban, pero el texto se perdió y estuvo mucho tiempo desaparecido, si bien pudo ser recuperado en Francia hacia 1981, y traducido al inglés muy recientemente, en 2003⁵. Uno de los grandes éxitos del cineasta Georges Méliés fue su adaptación, por otra parte, libérrima, de este material. Una obra posterior de Alexandre Rivemale, *Nemo*, estrenada en 1956 en el parisino Theatre Marigny, daba un paso más en esta línea metalingüística y planteaba una situación en la que el capitán se negaba a seguir interpretando su papel tal y como Verne lo había escrito, renunciando, siquiera temporalmente, a su vida submarina.

Aunque acaso la producción más original sobre Verne sea la que puso en escena en 2005⁶ Jean Luc Courcoult, con su compañía Royal de Luxe, en Nantes y en Amiens, respectivamente, ciudad natal, y la de los últimos años, del escritor. Se trataba de un espectáculo de calle hecho con marionetas gigantes. Durante tres días podía asistirse a la súbita aparición de una extraña nave, estrellada frente a la plaza del ayuntamiento, de la cual surgía una niña, la Pequeña Gigante, que iba en busca de un elefante, igualmente descomunal, perteneciente al Sultán de las Indias y con la capacidad de viajar por el tiempo. La Pequeña Gigante recorría las calles de Nantes y de Amiens en busca del paquidermo quien, debido a su tamaño, provocaba inocentemente todo tipo de desastres... naturalmente controlados por la compañía. El último día mostraba la despedida de tan simpáticos y fascinantes personajes, que emprendían viaje de regreso a sus particulares tiempo y espacio. Si bien argumentalmente nada de esto tenía relación directa con Verne, la estética *steampunk*⁷ de la producción y la mezcla entre tecnología (la manipulación de los formidables muñecos es

⁵ *Journey through the impossible*, Prometheus Books, Amherst, New York, en una publicación magnífica extensamente anotada y que incluye ilustraciones realizadas expresamente para la edición, pero dibujadas a la manera del siglo XIX.

⁶ Año del centenario del fallecimiento de Verne.

⁷ Utilizo conscientemente este término anglosajón acuñado para definir esa parte de la moderna ciencia ficción que cultiva conscientemente un aire añejo, decimonónico.

complejísima) y fantasía, con las calles de las ciudades vernianas como fondo, consiguieron su objetivo de rendir tributo al genio de la ciencia ficción francesa.

El británico Herbert George Wells ha tenido más suerte en el cine que Verne, pero menos en el teatro: sus textos se han adaptado con frecuencia mucho menor. Quizá el más notable sea la adaptación de *El hombre invisible*, con música de Brendan Healy, que Ken Hill presentó en 1991 en el Theatre Royal de Stratford East y que luego fue trasladado durante ocho meses al West End londinense. Hill, ya fallecido, fue un autor curioso, especialista en adaptaciones de literatura fantástica, entre ellas *La maldición del hombre lobo*, *La tumba de la momia* o *El fantasma de la ópera*. De hecho, fue su producción de esta última la que inspiró a Andrew Lloyd Webber su exitoso musical homónimo. Hill era un protegido de Joan Littlewood, la legendaria directora del no menos legendario *Theatre Workshop*, un teatro alternativo muy politizado de la escena inglesa, famoso, en los años sesenta del siglo XX, por haber estrenado en Londres la *Madre Coraje* de Brecht, así como un irónico musical antibelicista titulado *Oh what a lovely war!*

El hombre invisible de Hill está planteado como una especie de music hall decimonónico en el que predominan el humor y los efectos especiales. El mago Paul Kieve, que también colaboró en una producción teatral de *El doctor Jekyll y Mr Hyde* y en *La Tempestad* que Sam Mendes dirigió para la Royal Shakespeare Company en 1993, diseñó hasta cincuenta y tres ilusiones, de las cuales la más impactante era, lógicamente, el momento en el que el protagonista, Griffin, se quitaba la venda de la cara, descubriendo tras ella el vacío.

La guerra de los mundos fue objeto de un montaje que, si bien pertenece al ámbito radiofónico, entra en el capítulo de las versiones teatrales. Se trata, por supuesto, de la celeberrima emisión del Mercury Theatre dirigida por Orson Welles el 30 de octubre de 1938. Se ha escrito ya mucho sobre el aspecto anecdótico y polémico de esta emisión, así que no insistiremos ahora en ello. Sí interesa recordar que la idea dramática de Welles era particularmente brillante, lo cual no suele suceder en estas versiones teatrales del género que tienden más bien a reducir o incluso eliminar los aspectos más ricos de las novelas de las que parten. Como se sabe, Welles y su guionista, Howard Koch,

plantean la narración a partir de un (falso) programa de variedades que se ve interrumpido en directo por el noticiario (igualmente falso), a través del cual se da noticia del aterrizaje y posterior ataque de los marcianos. H.G.Wells consideró la adaptación «un ultraje», sin darse cuenta de que la obra del Mercury era, en realidad, mucho más fiel al espíritu de su novela que otras adaptaciones aparentemente más cercanas al original. Koch, conocido por el gran público como guionista de *Casablanca* (1943), y desafortunada víctima, en los años cincuenta, de las listas negras del maccarthysmo, escribió más adelante otra obra teatral *Invasión from Mars* que trataba sobre el efecto causado por la emisión radiofónica. Cuarenta años más tarde, en 1978, el músico Jeff Wayne puso en marcha una versión musical rock que, si bien en principio estaba destinada a ser, simplemente, un disco, acabó convirtiéndose en espectáculo. Wayne, que seguía el texto de la novela con más fidelidad que Orson Welles, contaba, para su grabación, con músicos de la talla de Justin Hayward, de los *Moody Blues*, o Phil Lynott, de los *Thin Lizzy*, y se apuntó la voz espectacular de Richard Burton para grabar los textos del narrador. El inesperado éxito de la propuesta hizo que unos años más tarde se llevara a escena la adaptación, si bien con otros músicos y utilizando la voz grabada de Burton, que por entonces había ya fallecido, o bien sustituyéndole por otros actores. El resultado puede definirse más como un concierto rock dramatizado que como un musical al uso, si bien tiene aquí su lugar merecido.

Podemos rastrear otros espectáculos basados en *La máquina del tiempo* o en *La isla del dr. Moreau*, aunque se trata en todos los casos de pequeñas producciones sin relevancia alguna. El gran espectáculo que Wells merece está aún por hacerse.

5. Pesadillas del mundo moderno

El 25 de enero de 1921 se estrenó en el Teatro Nacional de Praga una obra escrita durante el año anterior por el autor checo Karel Čapek: *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* que inmediatamente haría historia, no tanto por su calidad como por el hecho de introducir en el lenguaje común (y en el de la ciencia

ficción) la palabra *robot*. Fue Josef, el hermano de Karel, también escritor, quien le sugirió el uso de aquel término, derivación de la palabra checa *robotá*. Habitualmente se traduce ésta como «trabajo forzado» o «servidumbre», si bien el origen medieval del concepto hace alusión a los días en que los campesinos se veían obligados a abandonar sus propias tierras para trabajar, sin remuneración alguna, al servicio de los nobles. Los robots de la obra son, ciertamente, auténticos esclavos, con la particularidad de que han sido contruidos artificialmente. Por otra parte, el concepto de hombre mecánico tampoco era nuevo: hemos visto que la pasión por los autómatas viene desde Grecia, y E.T.A. Hoffmann había construido uno de sus relatos más memorables, *El hombre de la arena*, base del famoso ballet *Coppelia*, en torno a esta idea. La auténtica novedad introducida por Čapek era la de identificar al robot no ya con un horrendo armatoste mecánico, sino con ese tipo de figura de apariencia humana que hoy preferimos llamar como androide, (o *replicante* a partir de *Blade Runner*) y que tanta importancia ha tenido y tiene en el género que nos ocupa. Čapek es un autor hoy semiolvidado, pero era, por entonces, muy conocido: su obra *El juego de los insectos* (1921) es un pequeño clásico del teatro de aquella década, y *El caso Makropoulos* (1922), a la que puso música Leos Janáček, forma parte del repertorio más exquisito de la ópera contemporánea. En esta última encontramos otro tema caro a la literatura fantástica, el de la posibilidad de la inmortalidad.

Pero es *R.U.R.* la que ocupa un lugar de honor en la ciencia ficción. La obra se inscribe en esa corriente peculiar del género que John Brunner califica como «utopías y pesadillas»⁸ y que hará furor a finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo, no por casualidad, con las revoluciones sociales del mundo real. Recuérdense *Los quinientos millones de la Begun*, de Verne, o *El mundo futuro*, de Wells, por no citar más que a los dos autores de los cuales acabamos de ocuparnos, y en las que no aparecen robots, pero sí sociedades del futuro sometidas a cambios temibles y deshumanizadores. Los robots de Čapek son, en realidad, hombres sin alma; y a lo largo de la obra se insiste en que sólo esto les diferencia de los auténticos humanos. Cuando uno de los científicos

⁸ En el capítulo correspondiente de la *Visual Enciclopedia of science fiction*, Pan Books, Londres, 1977.

encargados de construirles decide introducir en ellos la capacidad de sentir dolor, pensando en que eso evitara muchos accidentes de los que los androides son víctima debido a su insensibilidad, se dará el primer paso en su humanización. Pero la primera reacción de estos nuevos robots «dolientes» es la de rebelarse contra la esclavitud, y acaban exterminando a la humanidad. En un epílogo menos ingenuo de lo que a primera vista parece, dos robots, macho y hembra, descubren un nuevo sentimiento, el del amor: como nuevos Adán y Eva, aparece en ellos la promesa de un renacimiento. *R.U.R.* fue traducida inmediatamente al inglés y estrenada en Nueva York en 1922 y en Londres en el 23. A partir de entonces el robot se convertiría en parte esencial de la mitología del género, si bien el gran público olvidó enseguida, e ignora hoy, que debía el término a una obra teatral.

Una película de 1926, *Metrópolis*, cumbre del mal llamado «cine expresionista alemán», y centrada también en una de esas pesadillas sociales que el fascismo y el comunismo harían realidad a marchas forzadas, fue reconvertida en espectáculo teatral en época reciente: en 1989 se estrenaba en el Picadilly Theatre de Londres con música de Joe Brooks y libreto de Brooks y Dusty Hughes, dirigida por Jerome Savary, nombre importante y polémico del teatro europeo. Brian Blessed, un notable actor shakespeariano, asumía el papel de John Freeman, el megalómano dueño de la ciudad. Pese al interés suscitado por la propuesta resultó un fracaso y no llegó a transportarse al Broadway neoyorquino, pese a que ése era su propósito, si bien la obra llegó a hacerse, producida por grupos locales, en ciertos teatros de provincias estadounidenses (por ejemplo en el Pentacle Theatre de Salem, Oregón, en 2002). Más cerca de nosotros, temporal y geográficamente, la compañía aragonesa Teatro Che y Moche eligió *Metrópolis* en 2007 como producción para celebrar su décimo aniversario, pues precisamente habían iniciado su andadura la década anterior con otra versión, más humilde, del mismo material. Combinando teatro, danza, música, y proyecciones de la película original, y en coproducción con el Centro Dramático de Aragón, se estrenó en el Teatro Principal de Zaragoza el 13 de diciembre dirigida por Joaquín Murillo, con música de Victor Rebullida y coreografía de Elia Lozano.

Robots y utopías fracasadas se unían, si bien en tono de comedia, en un espectáculo singular, una vez más musical, llamado *Return to the forbidden planet* (*Retorno al planeta prohibido*), adaptación rockera y *psicotrónica* del film clásico (*Planeta prohibido*, de Fred Mcleod Wilcox) que, a su vez, estaba lejanamente inspirado por *La tempestad* shakespeariana, sustituyendo al mago Próspero por un científico loco. La obra se anunciaba, de hecho, y con mucha guasa, como «la olvidada obra maestra rockera de Shakespeare», cerrando así un círculo de múltiples influencias. Diseñada por Bob Carlton como una pequeña producción para el Bubble Theatre a mediados de los ochenta, acabó atrayendo la atención de los grandes empresarios y pasó al Cambridge, un teatro del West End londinense, en 1989, donde permaneció con gran éxito durante tres años y medio, y obtuvo el premio Olivier al mejor musical en 1990. La obra incluía clásicos del rock de los cincuenta como *Great balls of fire* o *Johnny B. Goode*, homenajando, con su espíritu gamberro, la estética del cine de ciencia ficción de aquella década. Importa destacar aquí algo que ya ha aparecido constantemente a lo largo de esta exposición: y es la identificación del género de ciencia ficción como algo reservado al público adolescente o en todo caso joven, pero jamás adulto, como si estos no pudieran tomárselo en serio. Volveremos sobre este tema, que nos parece esencial para explicar las causas del injusto olvido crítico de todo este teatro.

6. Maestros

Hay una larga tradición de teatro policiaco, pero prácticamente ninguno de los grandes del género negro ha escrito nunca teatro, si bien algunos de ellos (Chandler, Westlake) sí lo hicieron para el cine (véase Ignacio May, 2007). Del mismo modo, estamos comprobando aquí que existe un teatro de ciencia ficción, pero los maestros modernos del género lo han evitado casi por completo. Con una excepción notabilísima: la de Ray Bradbury.

El gran autor de las *Crónicas marcianas*, *El hombre ilustrado*, *Fahrenheit 451*, y *La feria de las tinieblas*, que de niño se sintió fascinado, como muchos de su generación, por los circos ambulantes y los espectáculos de *freaks*, ha sido

siempre un buen aficionado al teatro. Por otra parte, se sabe que Bradbury es un hombre completamente al margen de lo tecnológico, lo cual alegan en su contra sus detractores: no utiliza ordenadores, ni siquiera conduce (¡Viviendo en una ciudad como Los Angeles!), y sus relatos tienen que ver más con un pasado nostálgico (incluso cuando suceden en el futuro) que con el fantástico porvenir. Así pues, su afición al teatro puede parecer, para quienes consideran que también el teatro es algo obsoleto, como un rasgo más de la naturaleza «anticuada» de este autor.

En 1964 fundó, junto con Charles Rome Smith, la Pandemonium Theatre Company, que toma su nombre precisamente del siniestro espectáculo de feria que aparece en *La feria de las tinieblas*. El primer espectáculo, presentado en el Coronet Theatre de Los Angeles, California, se llamaba *El mundo de Ray Bradbury* (*The World of Ray Bradbury*) y era una adaptación de diferentes relatos del autor, entre ellos el célebre *El peatón*. Nos encontramos de nuevo en el territorio de la adaptación, con la diferencia de que aquí es el propio autor quien, llevado por su pasión hacia el escenario, elabora directamente los textos. No se trata, además, de una actividad ocasional ni excepcional, sino de un amor duradero: Bradbury ha escrito también obras dramáticas ajenas a la ciencia ficción; véase, por ejemplo, *Falling upward!* que podríamos traducir como «cayendo hacia arriba» y que además lleva por pintoresco subtítulo *To Eire is human, to forbid divine*⁹, una comedia de ambiente irlandés más cerca de *El hombre tranquilo* que de las obras de O'Casey o de Yeats.

Hay tres recopilaciones de textos teatrales de Bradbury: *The Anthem Sprinters and Other Antics* (1963) donde aparecen sus obras de ambientación irlandesa, *The Wonderful Ice Cream Suit and Other Plays* (1972), y *Pillar of Fire and Other Plays* (1975). No hace demasiado (1991) se han refundido los tres en un solo volumen con el título de *Ray Bradbury on stage, a chrestomathy of his plays*. En español solo existe edición del tercer libro, en Minotauro (1997), con el título de *Columna de fuego y otras obras para hoy, mañana, y después de mañana*. Dado el

⁹ Juego de palabras intraducible: «Eire», Irlanda, suena muy parecido a «err», errar, de manera que «Errar es humano, perdonar es divino», se convierte, aproximadamente, en «ser irlandés es humano, perdonar es divino».

desinterés de los aficionados españoles por el teatro es dudoso que se traduzcan los otros.

La pega es que el Bradbury dramaturgo no está a la altura del Bradbury narrador: su característico lirismo, clave en los relatos, se convierte en peso muerto en las versiones teatrales. Escuchamos todo el tiempo la voz del autor imponiéndose a la de los personajes. En *Columna de fuego*, por ejemplo, el protagonista, Lantry, que había muerto, resucita en un futuro donde está prohibida la propia muerte: de hecho él era el último cadáver sobre la tierra. La violencia ya no existe, como tampoco existen la policía ni los ejércitos, pero tampoco los libros, ni el teatro, ni la poesía, que, remedando el tema de *Fahrenheit 451*, han sido quemados unos años antes. El personaje se ve obligado a convertirse en un cruel asesino para devolver a los seres humanos el miedo a la muerte, y, con ello, todo lo que va aparejado: el propio valor de la vida. El planteamiento argumental podría ser interesante, pero los Símbolos, con mayúscula, impiden despegar a la obra. Lantry no es más que un altavoz para expresar las ideas de Bradbury sobre lo terrible que sería una vida sin literatura y sin belleza y sin el lado oscuro de las cosas, mientras que los demás personajes ni siquiera lo son: se trata, sencillamente, de presencias sobre las cuales Lantry hace rebotar sus discursos.

Las adaptaciones de los grandes títulos de Bradbury parecen haber tenido más suerte: *Fahrenheit*, por ejemplo, se ha montado en diferentes ocasiones, tanto en Inglaterra como en EEUU, con cierto éxito. Pandemonium hizo una versión de *La feria de las tinieblas* cuya descripción en las críticas de los diarios de Los Angeles resulta de lo más atractiva: el terrible carrusel de Mr Dark se hacía con espejos y con actores encarnando a los caballitos, si bien esas mismas críticas¹⁰ señalan la insuficiencia de casi todos los actores con excepción del intérprete del viejo Mr Halloway. El Colony Studio Theatre Playhouse, dirigido por Terrence Sank, obtuvo en 1977 varios premios del Círculo de Críticos de Los Ángeles por su puesta en escena de *Las crónicas marcianas*. No

¹⁰ Puede leerse la de Sharon Perlmutter en, <www.Talkingbroadway.com>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009

me consta que en España se haya hecho nunca adaptación alguna de las obras de Bradbury.

Otra obra maestra del género, *La naranja mecánica*¹¹, conoció versión teatral de su propio autor, Anthony Burgess. En la introducción al texto, Burgess explica: «El lector tiene derecho a preguntarse por qué me he inventado ahora una versión teatral. La respuesta es muy simple: para detener el flujo de adaptaciones de aficionados de las que he oído hablar pero que nunca he visto. Para proporcionar una versión definitivamente actuable que posea autoridad auctorial¹². Y, por encima de todo, es una versión que, al contrario de lo que sucede con la adaptación cinematográfica de Kubrick, se basa en el libro completo, presentándonos al final a un héroe gamberro que está creciendo, que se enamora, que propone una vida decente y burguesa junto a una esposa y una familia, consolándonos con la doctrina de que la agresión es un aspecto de la adolescencia que la madurez rechaza», como para subrayar el pedigrí teatral del texto, Burgess le añade una cita que no figuraba en la novela original y que pertenece, claro, a Shakespeare, más concretamente a *El cuento de Invierno*: «Ojalá no hubiera edad entre los diez años y los veintitrés o la juventud durmiera todo ese tiempo; pues no hay nada entremedias sino muchachas preñadas, ancianos maltratados, robos, peleas».

El texto dramático recuperaba, efectivamente, el mítico capítulo 21 de la novela del cual había prescindido Kubrick y que incluso faltaba en algunas ediciones, pues la censura consideraba que ver a Alex, *el Drugo*, felizmente integrado y viviendo una vida normal, sin castigo alguno por sus fechorías anteriores, era algo inaceptable. Poco después, en 1990, la Royal Shakespeare Company presentó una nueva versión, algo más elaborada, con música de Bono y The Edge, de U2, y la aquiescencia de Burgess. En España, la Fundación William Layton, bajo producción de José Carlos Plaza y dirección de Eduardo Fuentes, puso en escena, en abril de 2000, una traducción de la obra teatral de Burgess, si bien prescindiendo de su aspecto musical. La obra se estrenó en el

¹¹ Cuya presencia, por otra parte, muchos discutirían aquí, alegando que en realidad se trata de una parábola social y no de ciencia ficción. Las eternas dificultades para marcar el territorio de la ciencia ficción...

¹² La aliteración está en el original inglés: «It is to provide a definitive actable version which has auctorial authority».

Nuevo Apolo, y dado que se alejaba mucho estéticamente de las pautas marcadas por Kubrick, tanto en vestuarios y decorados, como en la traducción del *nasdat*, el peculiar lenguaje de los protagonistas, desconcertó a buena parte de los espectadores, que acudían por referencias a la película pero ignoraban que ésta estuviese basada en una novela previa o que hubiera una versión teatral. Sin embargo el montaje, que este cronista tuvo ocasión de ver, era notable, con una dirección enérgica y un reparto brillante en el que se combinaban actores muy jóvenes con veteranos vinculados al Laboratorio de Layton, como Pilar Bayona o Miguel Foronda, y un excelente ejemplo de cómo una adaptación teatral de un texto de ciencia ficción no tiene por qué limitarse al mimetismo de los códigos cinematográficos.

Dejando de lado a Bradbury y Burgess, quien, en todo caso, no puede ser considerado autor del género aunque haya escrito una de sus obras mayores, encontramos en las obras de ciertos maestros de la ciencia ficción que nunca escribieron teatro una llamativa fuerza dramática. Por ejemplo, en los relatos de Fritz Leiber se siente a menudo esa presencia, aunque en este caso no es tan raro, ya que Leiber era hijo de un matrimonio de reputados actores shakespearianos, y él mismo fue actor y profesor de teatro durante su juventud. Su espléndido cuento «No es una gran magia», incluido en las *Crónicas del gran tiempo* (1984) está protagonizado por una compañía de teatro que viaja en el tiempo para representar las obras de Shakespeare ante la Reina Isabel... ¡y el propio Shakespeare! Las novelas de ciencia ficción policial de Asimov, como *Las bóvedas de acero* o *Los robots del amanecer* están más cerca de las intrigas de Agatha Christie que de la moderna novela negra, y eso las emparenta también con un cierto tipo de teatro policiaco clásico, más basado en los largos diálogos que en la acción. Las historias de Alfred Bester son tan endiabladas que ni siquiera el cine se ha atrevido a adaptarlas, aunque se detecta en ellas la amplia cultura del autor y su afición al espectáculo: su esposa era actriz y él se encargó durante mucho tiempo de la crónica de espectáculos en la revista *Holiday*, de la que era editor jefe. «El tiempo es el traidor», uno de sus cuentos más famosos, está inspirado por el *Alceste* de Eurípides, nada menos. Recordemos, en fin, que muchos de los grandes autores de la Edad de Oro escribieron para la naciente

televisión de los años cincuenta y primeros sesenta, más parecida a un teatro filmado que al cine. La revisión, hoy, de ciertos episodios de *Twilight zone* o *Tales of tomorrow* nos depara materiales dramáticos de primer orden que perfectamente podrían ponerse en escena. De la televisión, por ejemplo, surgió uno de los grandes nombres del género en Gran Bretaña. Nigel Kneale. Obras como la tetralogía del Dr. Quatermass, *The Stone Tape* o *The year of the sex olympics* rompieron, entre la década de los cincuenta y la de los setenta, la imagen de la televisión (y de la propia sociedad) británica como monótona, gris, y, en términos puramente dramáticos y narrativos, rutinariamente naturalista, planteando, en su lugar, un universo de conspiraciones, amenazas extraterrestres, casas fantasmales y futuros distópicos y angustiosos. En 1997, Peter Thornhill puso en escena, al aire libre, en una cantera de Cropwell Bishop, en las Midlands británicas, *Live from a quarry*, es decir, «en directo desde una cantera», que en realidad era la espectacular adaptación de la que se considera la mejor de las historias del Dr. Quatermass, *Quatermass and the pit*, obra que en los años cincuenta se había adelantado a las luego populares teorías de Von Däniken sobre el origen extraterrestre de la humanidad. El autor había dado su permiso al espectáculo, pero dado que el título original pertenecía legalmente a la Hammer films, que había hecho la versión cinematográfica, Thornhill no tuvo más remedio que cambiarlo. Por otra parte, el «en directo desde una cantera» conectaba, ignoro si consciente o inconscientemente, con la invasión marciana de Orson Welles, al plantear la historia desde una óptica cercana a la de éste: el descubrimiento de una nave marciana enterrada durante siglos bajo tierra se producía, como una noticia, literalmente ante la mirada de los espectadores, mientras una legión de figurantes provistos de picos y palas quitaba las toneladas de tierra que tapaban la nave. La producción fue extremadamente complicada, debido a la ubicación en aquel espacio poco común, la enormidad de los decorados (la nave espacial medía diez metros) y la presencia de sofisticados elementos tecnológicos y de una gran cantidad de extras. La lluvia vino a complicarlo todo, inundando la cantera para desesperación de la compañía. Pese a todo, y por la información que circula (incluyendo fragmentos

de grabaciones de video aficionados), el espectáculo debió hacer honor al propio término.

Citemos, para finalizar este apartado, otra producción poco común relacionada con un gran autor de la literatura fantástica contemporánea: se trata de la monumental *Illuminatus!*, en realidad un ciclo de cinco obras que totalizaban ocho horas y media de duración y que trasladaba a la escena el mundo enloquecido de Robert Anton Wilson (RAW). Wilson tampoco es, en rigor, un autor de ciencia ficción, y, de hecho, para algunos ni siquiera es un autor *de ficción*. Sus novelas, ensayos y artículos han hecho de él la máxima autoridad en lo que hoy se conoce como la cultura de la *conspiranoia*, que RAW cultivó activa y alegremente, y con un formidable sentido del humor, hasta el día de su muerte. Lo interesante de sus obras es, precisamente, que no se sabe nunca dónde acaba lo real y empieza lo ficticio; dónde pretende que le tomemos en serio y dónde se está riendo de todos nosotros: en *Illuminatus!* se habla del asesinato de Kennedy, de una conspiración para difundir un virus que mezcla el ántrax con la lepra, de la Atlántida, de las ramificaciones de la mafia, de la magia erótico-satanista de Aleister Crowley, de los nazis que aguardan escondidos a que llegue el momento de volver a intentar la conquista del mundo, y, naturalmente, de la propia secta de los Illuminati, todo ello envuelto en el humor descacharrante de RAW que Ken Campbell, actor, director, dramaturgo, hombre de la vanguardia teatral británica, supo entender perfectamente. Lo que empezó en Liverpool, en 1976, como espectáculo alternativo (¡Pese a su duración!) acabó presentándose dos años más tarde en el National Theatre¹³ reconvertido en acontecimiento contracultural. Wilson escribiría más tarde el musical *Wilhelm Reich in Hell*, donde el controvertido psicoanalista se cruzaba con Gurdjef, Marilyn Monroe y el Marqués de Sade, entre otros personajes reales, en una mezcla de drama judicial y cabaret punk.

7. España: episodios de excepción

¹³ Por cierto, que la aparición en estas páginas tanto de la Royal Shakespeare Company como del NT nos recuerda algunas diferencias entre la forma en que los teatros públicos británicos entienden el teatro y cómo lo han entendido tradicionalmente aquí...

Si la presencia de la ciencia ficción ha sido minoritaria en los escenarios de países como Estados Unidos o Inglaterra, donde el género tiene tanta importancia, será fácil entender que en España, donde ni siquiera se ha dado esa circunstancia, su lugar haya sido aún menor. Hemos citado ya aquí a Rambal y sus adaptaciones de Verne. Ureña, en su libro (*Rambal, veinticinco años de actor y empresario*, 1942) sobre el famoso actor y director, le adjudica también otros títulos cercanos al campo que estudiamos: entre ellos *El extraño caso del dr Jekil* (sic), *El rayo de la muerte*, y *El monstruo invisible*. Éste último texto, a cuya reedición y recuperación tuve el honor de contribuir (May, 2007), tiene como protagonista a un hombre invisible... *La Fundación*, de Buero Vallejo, no fue planteada como obra de ciencia ficción; sin embargo, la puesta en escena, aún en el recuerdo, de Pérez de la Fuente vinculaba la historia con un universo más cercano a la metáfora de *The Matrix* que a su origen de denuncia antifranquista, y así lo entendió el numerosísimo público joven que acudió a verla. *El tragaluz*, del mismo autor, empieza con dos personajes que, desde un lejanísimo y hermético futuro, investigan un hecho de su pasado...

La dramaturgia española más contemporánea nos ofrece algunas obras del género: en *Te quiero, muñeca*, de Ernesto Caballero, nos encontramos con la historia de un hombre que, en busca de una mujer perfecta, acaba en brazos de un robot. *Vitro*, de Beatriz Cabur, habla de la clonación. Los espectáculos biomecánicos (en un sentido más cercano al de Giger que al de Meyerhold) de Marcel.Li Antúnez caben también en este capítulo, e incluso el autor de estas líneas ha contribuido al género con *Los años eternos*.

Pero si tuviéramos que elegir un momento de excepción en el teatro de ciencia ficción española sería la publicación, en 1970, del número 15 de la mítica revista *Nueva Dimensión*, la mejor del género jamás publicada entre nosotros, y que estaba dedicado, precisamente, a *La ciencia ficción en el teatro*. La portada de Enrich sustituía las convencionales máscaras de la tragedia y la comedia por los rostros gemelos de sendos extraterrestres. El monográfico empezaba, significativamente, con estas palabras: «el teatro de SF está por hacer» y rastreaba el origen del género nada menos que en los diálogos humorísticos de Luciano de Samosata, lo cual, como ya se ha explicado aquí, es absolutamente

discutible y responde más bien a esa costumbre intelectual de buscarse antecedentes nobles para justificar las propias actividades, precisamente porque se descrea profundamente del valor que éstas puedan tener por sí mismas. La revista publicaba también el texto que Bradbury había escrito para el programa de mano inaugural de Pandemonium, y varias obras cortas de Carlo Frabetti y Alberto Miralles, entre otros autores. Finalmente, un breve artículo titulado «¿Existe un teatro de sf?» Intentaba contestar a la misma pregunta que nos hemos hecho aquí. He dicho que esta publicación constituyó un hito, y lo mantengo, y sin embargo, leída hoy produce una cierta ternura por su ingenuidad e insuficiencia: los textos no son buenos, ni como teatro, ni como ciencia ficción; están, más bien, intoxicados de esa discursividad pseudoprogresista y semihippy que se le suponía al arte de la época, una cierta obsesión por demostrar la propia y ofendida importancia. Los artículos son breves y pasan por la cuestión de forma poco profunda. El experimento no tuvo continuidad: aunque *Nueva Dimensión* siguió publicando durante mucho tiempo no volvió a interesarse por el teatro.

8. Algunas conclusiones

Quizá les parezca a ustedes *ahora*, tras este somero repaso, que no sólo hay teatro de ciencia ficción sino que éste es abundante. Pero semejante impresión sería tan errónea como su opuesta. Las obras citadas en esta conferencia no son más que excepciones en el inmenso mar del drama. La conclusión, pues, resulta un tanto melancólica: en efecto, *hay* teatro de ciencia ficción, pero éste ha sido siempre escaso y minoritario.

El rechazo del teatro hacia la ciencia ficción proviene de dos razones. La primera es el error de creer que la ciencia ficción se basa exclusivamente en un tecnologismo exacerbado que el cine admite pero que en el teatro resultaría demasiado caro, aparatoso, y poco satisfactorio. Pero eso es cuestionable: la ciencia ficción tiene que ver, en última instancia, con la forma en que lo tecnológico (como resultado del pensamiento *cientifista literalista*) afecta a lo humano, pero no con la tecnología *per se*. En *Blade Runner* pueden

impresionarnos los decorados de diseño, pero de lo que finalmente se está hablando es de qué es lo que nos hace humanos, y de cuál es nuestra relación con la divinidad. En suma: los grandes temas del teatro de siempre. No en vano, el momento más recordado de esa película es el famoso monólogo (¡Un monólogo! ¡Algo casi proscrito en el cine!) de Rutger Hauer bajo la lluvia.

La segunda razón, y acaso la más importante, es el rechazo intelectual del teatro «culto» hacia un género que nunca se ha tomado la molestia de intentar conocer y que consideraba, de antemano, como infantil y despreciable. Lo hemos visto ya en los ejemplos mencionados: la ciencia ficción es cosa de adolescentes, o de adultos con mentalidad adolescente... Como, a lo largo del siglo XX, el teatro sintió que su territorio era invadido por el cine y la televisión, fue enclaustrándose cada vez más en un espacio al que llamar propio y del que expulsó cualquier rasgo que pudiera acercarle a sus «enemigos». Por supuesto, la llamada «cultura popular» fue la primera víctima de este proceso. Y así sucede que géneros como la ciencia ficción, o lenguajes completos como, por ejemplo, el del *comic*, fueron repudiados por el teatro, que se consideraba a sí mismo demasiado importante, demasiado por encima, desde el punto de vista intelectual, como para descender a tratarlos. Por supuesto, a día de hoy sabemos que tanto la ciencia ficción como el *comic* son fundamentales para entender el siglo XX, y hasta el teatro ha empezado a darse cuenta.

Pero en mi opinión ya es demasiado tarde: porque la ciencia ficción está en vías de desaparición. Su labor, como se ha explicado, fue la de mantener la llama de lo numinoso en tiempos que negaban la idea misma del númeron y entronizaban a la Ciencia como sagrada. Hoy hemos comprendido, por dolorosa experiencia propia, que la ciencia no es infalible y que ha traído tantos horrores como bondades. Por lo demás, la novedad tecnológica ya no impresiona a nadie: ¿cómo va a impresionarnos si todos llevamos encima un aparatito llamado *móvil* que es pura ciencia ficción y nos pasamos la vida conectados a *internet*? Llama la atención el hecho de que ciertos científicos hayan empezado a expresarse en términos que son casi místicos, o que entroncan directamente con las tradiciones religiosas: títulos célebres como el de *El tao de la física* y similares nos enseñan por dónde van las cosas en el

mundo de hoy, y los titulares de los periódicos nos recuerdan que la religión no sólo no es una cosa muerta sino que vuelve a estar en el eje de algunas de las cuestiones internacionales más relevantes. Véase, por ejemplo, la preeminencia que está cobrando la cultura Islámica; si bien se la identifica exclusiva y arteramente con el terrorismo, lo cierto es que, desde otro punto de vista, es la única formulación social que hoy por hoy, derrotados los experimentos derivados del marxismo, se está oponiendo de manera efectiva al modelo capitalista/occidentalista. No es mi intención juzgar este hecho, pero sí dar cuenta de él y de sus resultados en el campo que nos atañe: la ciencia ficción ha dejado de ser necesaria y tiene que dejar paso a otro tipo de género fantástico.

Convendría, para finalizar, mencionar un ámbito que los profesionales del teatro tienden a despreciar pero que, en mi opinión, es la pista final para entender las conexiones entre la ciencia ficción y el drama. Me refiero a los grandes parques temáticos, *donde se ha producido un replanteamiento radical de la relación entre público y espectáculo a través de los espacios dramáticos y escenográficos*. Sería interesante el estudio a fondo y desprejuiciado de estos lugares, tomando acaso como punto de partida la Exposición Universal de París de 1900 y llegando hasta el fascinante EPCOT de Florida, contando, por supuesto, con las World Fair neoyorquinas de 1939¹⁴ y 1940. Algunos de estos parques han conseguido lo que la ciencia ficción pretendió pero el teatro de ciencia ficción fue incapaz de hacer: transportar al espectador a otras realidades.

¹⁴ Que, entre sus muchas atracciones, incluyó un espectáculo llamado *Railroads on parade*; un espectáculo ¡sobre la historia del ferrocarril! con música, nada menos, de Kurt Weill.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSWORTH, Patricia (1986): *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets.
- BURGUSS, Anthony (1987): *A Clockwork Orange*, Century Hutchinson Ltd.
- KERENYI, Kart (2003): *Eleusis*, Madrid, Siruela.
- LEIBER, Fritz (1984): *Crónicas del gran tiempo*, Madrid, Martínez Roca.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José (1989): *Rambal, mago de la escena española*, Utiel, Edición de la Agrupación Escénica «Enrique Rambla».
- MAY, Ignacio (2007): *Teatro policiaco español*, Madrid, RESAD/Fundamentos.
- MILLARES, Alberto (1973): *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Biblioteca Calvat de Grandes Temas.
- SKAL, David J. (2008): «Los monstruos y el sr. Liveright» en *Monster Show, una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar.
- UREÑA (1942): *Rambal, veinticinco años de actor y empresario*, San Sebastián, imprenta v. Echeverría.
- WELLES, Orson y BOGDANOVICH, Peter(1994): *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- WESCHLER, Laurence (2001): *El gabinete de las maravillas de Mr Wilson*, Barcelona, Seix Barral.