

Apologia de la por: el rei Lear de Calixto Bieito

Héctor MELLINAS

(ORCID: 0000-0001-8741-7941)

Universitat de Barcelona, Departament d'Educació Lingüística i Literària
Barcelona, Espanya. hectormellinas@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Graduat en Filologia Catalana (UB, 2014) i màster en Estudis Avançats en Llengua i Literatura Catalanes (UAB/UB, 2015), ha participat en diversos congressos i ha publicat treballs sobre les propostes escèniques de Calixto Bieito i Carles Santos, entre d'altres. Actualment és el curador de les edicions del teatre complet de Joan Brossa (Arola Editors).

Resum

Les tres posades en escena en què Calixto Bieito ha tractat el personatge del rei Lear han evidenciat la perplexitat de la por, que es manifesta amb una reacció violenta contra la pèrdua de la pròpia autoritat i, per tant, contra l'aniquilació de la pròpia identitat. I, en consonància amb un discurs post-dramàtic que codifica la simulació performativa a partir d'allò real, en les seves propostes escèniques el director ha reflectit una lectura en clau postmoderna de la crisi identitària que protagonitzen Lear i el seu règim. Aquest article ofereix una anàlisi transversal dels muntatges d'*El rei Lear* (Teatre Romea, 2004), *Forests* (Barcelona Internacional Teatre, 2012) i *Lear* (Opéra National de Paris, 2016) a partir d'un seguit de consideracions del món del pensament que troben en l'abjecció la solució per a la supervivència de l'individu, així com la legitimació de la violència envers l'altre.

Paraules clau: alteritat, Calixto Bieito, por, postmodernitat, violència, William Shakespeare

Héctor MELLINAS

Apologia de la por: el rei Lear de Calixto Bieito¹

Our lives are awkward and fragile and we have only one thing to keep us sane: pity, and the man without pity is mad.

Lear, Edward Bond (1978: 98)

La darrera màxima que sentència el rei encegat de la peça de Bond no fa sinó glossar el sentit últim de la tragèdia shakespeariana en què es basa: la instrumentalització del dolor aliè —la pietat— com a raó i argument davant les conseqüències de la pèrdua, entesa com un risc per al desenvolupament de la pròpia existència, que es basa en la realització contínua dels desitjos. Per sintetitzar-ho, la tragèdia del rei Lear escrita per William Shakespeare palesa els efectes de la por mitjançant un mostrari de la violència que l'home és capaç d'exercir per defugir el perill, és a dir, un mal real o imaginari que li esdevingui contrari als propis anhels.

L'escena inaugural de la tragèdia és, en aquest sentit, paradigmàtica: quan Lear imposa a les seves filles el reconeixement de la devoció que li professen com a monarca i no com a pare, les sotmet públicament a la seva autoritat política. La paradoxa està a abdicar mitjançant un acte social que celebra la continuïtat del poder en exercir una pressió que obliga les primogènites a l'art eloqüent de dir allò que no es pensa; una reacció envers la voluntat paterna que, atesa la seva condició política, esdevé una autoritat previsible i, justament per aquest motiu, manipulable —com assegura Améry (1968, traducció 2011: 82). Cordèlia, en canvi, s'adequa al codi establert pel rei i es limita a complir el seu deure: atesa la seva condició de súbdita, no pot parlar per endur-se un terç més opulent del regne perquè l'obediència lleial l'impel·leix a acceptar un casament i a dividir les atencions entre pare i marit. Aquest silenci, però, és rebut per Lear des de la posició paterna, per la qual cosa li és impossible de comprendre la sinceritat de la filla i la repudia.

1. Agraieixo a Roser Camí, Begoña Gómez i Marc Rosich la bona predisposició amb què m'han fet arribar els materials necessaris per a la redacció d'aquest article, una versió de treball del qual va ser llegida el 13 de novembre de 2016 a la University of Leeds en el marc de la LXII Annual Anglo-Catalan Society Conference.

El paroxisme de la dominació que hom exerceix damunt d'altri és la inhibició de les capacitats lingüístiques de l'individu submís. Tanmateix, segons Butler (1997a, traducció 2009: 225), la víctima se serveix del silenci com a efecte performatiu per rebatre la voluntat totalitzadora del discurs represor que tractava de desautoritzar-li l'expressió. I, d'acord amb Arendt (1970, traducció 2005: 72), és en aquest espai de resistència que apareix la violència com a instrument per vehicular la reacció jeràrquica d'una autoritat davant la pèrdua d'un poder que l'altre li atorgava.

El silenci de Cordèlia ha desestructurat l'ordre del rei i n'ha abolit la simbolització públicament. De manera que Lear queda perplex: primer ha rebutjat públicament l'autoritat política en favor de Goneril i Regan, i ara, davant la cort, també ha perdut el poder amb la subversió de la filla petita. És aleshores que apareix la por, l'espai per al dubte davant del futur immediat. Lear ha renunciat a les dues màscares que el lligaven al món, ja no té dimensió social ni paternal —recordem que la filla repudiada era l'única estimada. Així comença la crisi del *Degree*, aquella en què s'autodestruïen totes les formes d'autoritat que condicionen la voluntat dels altres, en paraules de Girard (1990, traducció 2016: 247).

Avui, a l'hora de proposar una traducció escènica d'aquesta pèrdua d'autoritat que condueix a la crisi identitària i a la violència, és inevitable de remetre's a un seguit de manifestacions genèriques de la postmodernitat que, gràcies a un seguit de recursos intra-artístics, demostren l'artificialitat del llenguatge, és a dir, el poder que se li atorga a un discurs que es legitima només com a articulador d'ell mateix ja que la realitat existeix en la mesura en què és articulada per un pastitx, definit per Jameson com un element que recorda la convencionalitat de la manifestació verbal (1991, traducció 2016: 38).

És per aquesta raó que l'article relacionarà aquestes línies del pensament contemporani amb els tres projectes escènics en els quals Calixto Bieito ha tractat la figura de Lear: *El rei Lear*, de William Shakespeare (Teatre Romea, 2004); *Forests*, de Calixto Bieito i Marc Rosich (Barcelona Internacional Teatre, 2012); i *Lear*, d'Aribert Reimann (Opéra National de París, 2016). Analitzant els vasos comunicants de les tres propostes podem observar la despossessió que caracteritza la folia del rei d'acord amb el despullament postdramàtic del concepte de personatge.

Des d'aquesta perspectiva, hem d'entendre que Bieito se servís a *El rei Lear* (2004)² d'uns recursos metateatral que, en una assumpció autoirònica del *kitsch*, estaven destinats a evidenciar l'arbitrarietat d'una construcció metareferencial com és la monarquia. Per posar-ne alguns exemples: el quètxup per simular ferides, els micròfons, la presència del tècnic de l'espai sonor a escena o el mateix paisatge escenogràfic obert en què els personatges s'establien no sempre d'acord amb la seva intervenció en el text.

2. Una dramaturgia de Xavier Zuber (sobre una traducció de Joan Sellent) coproduïda per Teatre Romea, Fòrum Barcelona 2004-GREC, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria i Palacio de Festivales de Cantabria. El visionat de l'enregistrament d'aquest espectacle és possible gràcies al Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/15>.

Així, el gènere en què s'expressa la humiliació pública amb què Lear se sacrifica també cal esberlar-lo a la recerca dels seus límits, si atenem a una convenció pòstuma dels llenguatges artístics en la qual la traducció de la crisi del discurs autoritari passa per una transgressió virtual que continua la ficció espectacular de la realitat esdevinguda, d'acord amb Žižek (2002, traducció 2008: 15).

El muntatge apologitzava la lletjor com a sinònim de caducitat, d'allò incapaç per definició de reeixir. Això, en un primer moment, es reflectia des del vestuari i la foscor de l'espai escènic i, a poc a poc, s'evidenciava amb la brutícia d'elements utilitzats pels actors a l'hora de caracteritzar els personatges, com ha assenyalat Gómez Sánchez (2016: 364); una acumulació que arribava al punt culminant amb la bogeria de Lear, que es figurava indigent en un regne destruït i descompost, com observava Delgado (2005: 17).

Una estètica com aquesta entén que el teatre, d'acord amb Fischer-Lichte (1983, traducció 1999: 275), és un sistema de signes que pren com a referents elements icònics de la cultura en què es realitza, i és a partir d'aquesta premissa que escenifica la violència mitjançant elements del món contemporani —si es vol, amb reminiscències cinematogràfiques— per condemnar-ne l'espectacularització.

Ens movem, en consonància amb l'espai cosmològicament buit que planteja Bloom (1998, traducció 2002: 601), en un terreny mental en el qual un personatge no és cap altra cosa que una presència, un element corpori reactiu només davant la por de l'abús, com apunta Delgado (2010: 283), perquè ha perdut la imatge exterior que li sustentava l'existència en societat, la qual cosa és aprehensible només mitjançant la correlació del dolor, servint-se de la pietat com a consol. Aquest alleugeriment s'esdevé quan Lear renuncia definitivament a tot allò que el caracteritzava gràcies a la coneixença del Pobre Tom en què s'ha convertit Edgar, fill de Gloster: «tu ets la cosa autèntica; l'home mancat de les comoditats més bàsiques no és més que un animal pobre i nu de dues potes, com tu. Fora, fora, béns superflus!» (Shakespeare 1606, traducció 2008: 116).

Tots dos personatges han estat forçats a l'abjecció i reduïts a la seva corporalitat; ambdós són condemnats a la consciència escatològica per sobreviure a la manca d'un nom o títol que els identifiqui en societat; és a dir *verba*. És aleshores que podem entendre la dimensió grotesca de la peça, perquè, segons Kott (1965, traducció 2007: 210-211), «el proceso de degradación es siempre el mismo. Se pierden todos los elementos distintivos de un hombre: los títulos, la posición social, incluso el nombre. Los nombres tampoco son necesarios. Uno es sólo una sombra de sí mismo; sólo un hombre». I, atesa la seva condició d'éssers físics, els personatges suara esmentats no poden permetre que altri renunciï al cos, l'únic element comú a l'hora de reconèixer en l'altre la percepció social d'un mateix, com assevera Améry (1968, traducció 2011: 64). Per això Edgar i Lear impedeixen el suïcidi del comte de Gloster.

Gloster és enganyat pel seu fill, que s'aprofita de la ceguesa del pare per fer-li creure que és al penya-segat de Dover i, quan el comte s'hi deixa caure, el torna a enganyar dient-li que ha sobreviscut al salt (i em permeto de remarcar que Gloster, malgrat no haver-ho fet, sí que té la percepció d'haver-se



Edgar (Lluís Villanueva), Gloster (Carles Canut) i Lear (Josep M. Pou). ©David Ruano

precipitat; heus ací la dimensió supraracional de l'anomenada absurditat). És en aquestes circumstàncies que el comte es retroba amb Lear i atorga prou poder a les paraules estoiques del rei com per descartar la mort si no és per causes naturals: una trobada en la qual Bieito decideix que Lear, ja vagabund, peixi un indefens Gloster amb unes farinetes en una de les imatges més reeixides de l'espectacle.

La situació no és altra cosa, com deia, que la confrontació escènica de la pietat. Es tracta d'una metàfora de la compassió entre dos personatges que necessiten emmirallar-se en l'altre per comprendre el sentit de l'abjecció a la qual els han forçat les decisions preses quant a les famílies respectives. Shakespeare (1606, traducció 2008: 167-168) ho formula de la següent manera:

LEAR: Posa't les ulleres i fingeix, com un vil xarlatà,
que veus les coses que no veus. [...]
Si vols plorar la meua sort, pren els meus ulls.
Jo a tu et conec de sobres: et dius Gloster.
Has de ser pacient. Vam arribar plorant
en aquest món; tu saps que, el primer cop
que ensumem l'aire, plorem i gemeguem. [...]
Plorem en el moment de néixer, per haver arribat
en aquest escenari de beneïts...
Gran motllo de barrets!

És possible de reconèixer en aquesta imatge de complicitat, que sorgeix en el clímax de la crisi identitària de Lear, una al·lucinació sobre la deformitat dels personatges, que es troben l'un com a reflex de l'altre: davant l'engany retòric de les seves filles, Lear està tan cec com Gloster, que és enredat pels arguments del fill bastard talment un rei sense senderi. Aquesta forma d'alteritat radical, tot fent visible el *double monstre* de què parla Girard (1972, traducció 1983: 171) i que caracteritza les dimensions pública i privada dels homes, sorgeix de la por de la follia:

BUFÓ: Si tu fossis el meu bufó, oncle, et faria atonyinar per ser vell abans d'hora.
 LEAR: ¿Què vols dir?
 BUFÓ: Doncs que abans de ser vell hauries de ser savi.
 LEAR: No em deixeu tornar boig! Boig no, oh cel benigne! /
 Preserveu-me el judici; no vull tornar-me boig. (Shakespeare 1606, traducció 2008: 58)

La follia, entesa per Kott (1965, traducció 2007: 226) com la consciència de la màscara ideològica que hom projecta en el món, apareix en el moment en què el desig passa per mantenir-se en un mateix, és a dir, quan l'objecte de pèrdua és la pròpia identitat, en risc de substitució a partir de l'escissió simbòlica entre l'ésser i la parla, tal com afirma Kristeva (1980: 58). Una qüestió liminar que només pot vehicular-se des de l'abjecció del mateix subjecte, que reconduïx la violència cap a ell mateix en una ficcionalització de l'entorn que involucra la psique, segons Butler (1997b, traducció 2016: 78).

Aquesta formulació és clau per comprendre un espectacle com *Forests* (2012),³ una dramaturgia de Marc Rosich i el mateix Bieito que recollia la importància dels boscos shakespearians com a facilitadors de l'expressió violenta amb què la perplexitat davant la pèrdua condueix l'home a omplir un buit gnòstic.

El muntatge era un poema simfònic que resseguia el procés d'aprenentatge i presa de consciència de la possessió en un entorn regit per la voluntat de l'ésser de satisfer els seus impulsos. Ara bé, si vivim en un món ple de dol —per allò perdut— i de dolor —per la consciència del buit—, l'única resolució possible per a l'home és erigir-se com la seva pròpia divinitat per imposar-se damunt dels altres i establir unes relacions de subordinació que se serveixen de la violència per manifestar la por, l'angoixa, l'enveja i la traïció destinades a la substitució d'aquest arbitri incapaç de legitimar-se —i, per tant, poruc.

A *Forests* ens trobàvem amb una escena post-dramàtica que defugia la narrativitat d'un situacions en favor del dilema cultural amb què, d'acord amb Lehmann (1999, traducció 2013: 264), el *performer* és víctima del discurs que articula. La paraula ja no pertany al parlant, sinó que, associada amb el cos aliè de l'interpret, es dissemina en un paisatge textual des de la multiplicitat de veus amb què es rebla la pèrdua de la pròpia identitat en un context de mercantilització que bandeja la pensa perquè concep la diferència sense oposicions binàries.

L'autonomia de l'actor i el seu risc emocional en detriment de la noció tradicional de personatge afavoreixen una dimensió interartística del muntatge en què la creació, el fet d'estructurar una composició, és compartida per tots aquells que en participen, com recorda González Martín (2015: 442). D'aquesta manera, atès que la implicació de l'interpret no està delimitada, diu Fischer-Lichte (2004, traducció 2014: 296), l'espectador no té cap

3. Una producció del Barcelona Internacional Teatre i el Birmingham Repertory Theatre amb motiu del World Shakespeare Festival 2012. El visionat de l'enregistrament d'aquest espectacle és possible gràcies al Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/606>.



Roser Camí, Josep M. Pou, Katy Stephens, Hayley Carmichael, Christopher Simpson i George Costigan.
©Graeme Braidwood

potestat davant d'uns significats que emergeixen de la presència física del conjunt d'elements escènics.

Bieito se servia, aquest cop explícitament, de la desfiguració amb què Samuel Beckett representa la desestabilització de la imatge de l'home: esberlar el narcisisme mitjançant la desposseïció és el que mena l'ésser a explorar uns impulsos malignes que pretenen de constatar una i altra vegada la tranquil·litat de l'horror aliè, com apunta Grossman (2004: 60). I, com ha detectat McLuskie (2013: 251 i 252), el corpus shakespearà permet un teatre de la crueltat en el qual tothom és exposat al dolor amb independència de la successió narrativa que caracteritzi la falla i ofereix un gran llinar en el qual el disseny escenogràfic de Rebecca Ringst situa els intèrprets en una caixa blanca amb un gran arbre central que, en un inici, recorda l'escepticisme d'una galeria d'art i al llarg de l'espectacle evoluciona fins a convertir-se en un paisatge feréstec, un espai indòmit inspirat en l'*Infern* de Dante en el qual els codis civils s'aboleixen i el mal se sublima.

Mentre que Améry (1970, traducció 2001: 92) evita de contextualitzar la tortura a nivell espacial perquè es desenvolupa en qualsevol indret quan una circumstància cronològica la permet, Shakespeare proposa que és l'entorn natural allò que legitima la imposició de la pròpia corporalitat per sobreviure al desencís; una imposició que esberla un valor constitutiu de l'ésser com és l'ajut i la seva expectativa en favor de la lluita per una existència individual que no entén en fronteres quant a l'alteritat. Heus ací la perplexitat: que el proïsme esdevingui l'enemic legitima una resposta violenta al dubte sorgit de la trobada amb l'alteritat i del reconeixement de la pròpia abjecció en la visió d'un objecte impossible d'assolir, com diu Kristeva (1980: 180).

Constatar l'ordre d'un món regit pel propi interès és un frau difícil d'assumir, un desengany que convida a l'alienació per rabejar-se perennement en la insatisfacció derivada de la contínua presa ideològica de consciència dels

mecanismes que regeixen la pretesa civilització (Shakespeare 1606, traducció 2008: 107-108):

BUFÓ: Quan parlin més del compte els capellans,
quan les cerveses siguin aigualides,
quan els nobles als sastres prenguin mides
i no es cremin heretges, sinó amants,
sobre el reialme d'Albió
imperarà gran confusió.

Quan no hi hagi cap llei inconseqüent
ni senyor pobre ni escuder endeutat,
quan les llengües no criïn falsedat
i el lladre no s'amagui entre la gent,
quan l'usurer declari els seus cabals
i les putes basteixin catedrals,
qui encara sigui viu comprovarà
que els peus tornen a ser per caminar.

Cal que l'home es redimeixi i se sinceri a consciència amb la seva projecció per tornar a establir l'ordre necessari per actuar i ésser al món d'acord amb aquells que superen la por de la mort: quan hom és conscient de la pròpia abjecció, de la inexistència en el món si no és pel proïsme, pot alliberar-se de les necessitats terrenals, que no deixen de ser els llasts dependents que condicionen la relació amb l'altre, de nou segons Améry (1968, traducció 2011: 76-77). Shakespeare (1606, traducció 2008: 139) ho fa dir així a Edgar:

Tanmateix, és millor ser menyspreat
i ser-ne conscient, que no pas que et menyspreïn
i alhora t'afalaguin. En els pitjors moments,
l'ésser més baix i maltractat per la Fortuna
sempre té una esperança, no viu en el temor.

Justament, el llibretista Claus H. Henneberg (2016: 71) assegura que l'evidència constant del pensament i l'exteriorització simultània de sentiments per part de tot l'*ensemble* de personatges és la pedra de toc sobre la qual s'estructura la composició —musical i dramàtica— de l'òpera de 1978 d'Aribert Reimann intitulada *Lear*, que Bieito estrenà el maig de 2016.⁴ La traducció escènica de l'espectacle es basà en l'esfondrament de l'ordre social que *Lear* representa i com els vincles entre els homes, en trencar-se, deixen pas al sofriment aliè amb què hom defuig la pròpia decrepitud, segons la dramaturgista del muntatge, Bettina Auer (2016: 93).

Diu Améry (1968, traducció 2011: 85) que l'home, tot i aspirar a existir per als altres, es refugia en la joventut des de l'enveja d'un anhel irrealitzable, conseqüència de l'horror per la caducitat. D'aquí que Cordèlia esdevingui el refugi i el mirall del nou *Lear* proposat per Bieito, que s'hi reconeix un cop és

4. Una nova producció que l'Opéra National de Paris encarregà al director. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <https://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/lear>.



Edgar (Andrew Watts) i el figurant Max Delor. ©Elisa Haberer/OnP

assassinada. És aquesta descoberta allò que el porta a comprendre l'abast de la decisió inicial amb què repudiava la filla petita i perpetuava l'envelliment de l'autoritat. Per remarcar-ho, el director posà en escena un figurant ancià que, tot nuu, passejava per un escenari en destrucció mentre Lear fugia cap a Dover durant la tempesta.

El rei escapa així d'un Estat —corrupte en mans de les seves filles com ho era quan ell el dirigia— que reprèn aquells que no s'hi sotmeten. I, gràcies als consells d'un foll professional, comprendrà que el proïsme és el sentit existencial de qui no té res. Així li ho fa dir Shakespeare (1606, traducció 2008: 111-113):

La tempesta que hi ha dins el meu cap
em fa insensible a tot, excepte a allò
que el consumeix: la ingratitude filial! [...]
Oh Luxe, pren aquesta medecina; exposa't
a sentir allò que senten els desemparats,
sacseja damunt d'ells les branques
de tot el que és superflu, i així els déus els semblaran més justos.

És una desposseïció absoluta que arriba al punt culminant amb la desaparició del bufó; un esvaïment que Shakespeare no verbalitza i que bé podria casar amb la següent idea d'Améry (1968, traducció 2011: 92):

Asume la anulaci3n, sabiendo que al asumirla s3lo se puede conservar a s3 mismo rebelándose en su contra, pero sabiendo tambi3n que, y aqu3 se muestra la aceptaci3n como afirmaci3n de algo irrefutable, su revuelta est3 condenada al fracaso. Dice «no» a la anulaci3n y a la vez la afirma, pues s3lo en la negaci3n sin perspectivas puede afrontar lo inevitable en tanto que 3l mismo.

El 2004 Bieito ho resolïa assassinant el personatge que interpretava Boris Ruiz a mans del rei durant l'escena sisena de l'acte tercer. Sota la pluja i al llarg del foll procés judicial que Lear imagina per a les seves filles, un Edgar despullat i emperrucat es converteix en jutge mentre que una cuca invisible és l'encarnació de Goneril. Quan el bufó l'aixafa, un Lear en calçotets l'assenyala i li assigna el rol de la segona filla, Regan, i abans no pugui escapar-se, el rei escanya el bufó, un fet que el director feia coincidir amb el final de la tempesta en escena i la darrera imatge de la primera part de l'espectacle.

A l'òpera de Reimann, en canvi, la fugida del foll és explícita: al final del primer acte, quan tots els personatges surten, ell mira interrogativament a banda i banda i es decideix a sortir per la direcció oposada als altres perquè, quan hom conserva prou la raó, constata que les coses cal entomar-les tal com vénen i és conscient que la seva tasca ja no és necessària. Lear ja ha assolit la clarividència i, un cop perduda la vàlua de l'existència, ha superat la por de la mort i pot exercir del seu propi bufó. Només quan la bogeria del monarca és real i s'exterioritza es pot justificar l'assumpció del paper i, per tant, la desaparició de la figura en què s'encarnava fins ara.

Bieito opta en aquesta ocasió per representar el foll, interpretat per l'actor Ernst Alisch, com un personatge extern al drama, una imatge mental que només Lear pot sentir i que resta al marge de l'acció escènica en una actitud alienada i sense interacció. Altrament dit, el bufó és aquí, durant tot el primer acte, l'ombra de Lear; a partir del segon, quan el rei reconeix la manca de sentit ideològic dels seus actes i es torna la seva pròpia ombra, la veu de la consciència ja no és necessària.

L'encert del director és reflectir la desconexió del bufó, irreal en un món tangible, des d'una imatgeria que remet als *clochards* que caracteritzen l'estètica irrisòria de Samuel Beckett amb la qual connecta una tradició escènica que representa la desil·lusió de la consciència dels mecanismes que regeixen l'home i el seu entorn mitjançant l'assumpció del desengany i, per tant, l'espera d'una resolució gnòstica malgrat saber que l'única sortida és recrear-se en un mateix perquè la fe —entesa com a innocència davant dels mecanismes articuladors de la societat— no és un valor des de la consciència de la pròpia abjecció.

En conclusió i al capdavant, tots tres muntatges estan tenyits per la consideració que la fe és irrisòria davant de la convenció racional amb què s'estructura una civilització capaç de manipular un seguit d'accions a la recerca d'una renovació de l'antic règim. De manera que cal entendre les tres solucions escèniques que proposa Calixto Bieito en perspectiva i com un procés diacrònic a l'hora de comprendre el personatge de Lear.

Mitjançant un seguit d'aparents paradoxes escèniques que evidencien la convenció teatral, el director ens fa partícips d'una vergonya pornogràfica que cal exhibir d'acord amb els recursos i estímuls que caracteritzen la contemporaneïtat. És així que l'espectador d'avui palesa la vigència d'un text que reflecteix el procés d'aprenentatge amb què hom ha d'assumir les conseqüències dels seus actes.



Referències bibliogràfiques

- AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Traducció de l'alemany d'Enrique Ocaña. Edició original: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1977). Valencia: Pre-textos, 2001.
- *Revolta y resignación. Acerca del envejecer*. Traducció de l'alemany de Marisa Siguan Boehmer i Eduardo Aznar Anglès. Edició original: *Über das Altern. Revolte und Resignation* (1968). Valencia: Pre-textos, 2011.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre la violència*. Traducció de l'anglès de Guillermo Solana. Edició original: *On Violence* (1970). Madrid: Alianza, 2005.
- AUER, Bettina. «L'enfer sur terre». A: *Lear. Aribert Reimann*, París: Opéra National de Paris, 2016, p. 92-95.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducció de l'anglès de Tomás Segovia. Edició original: *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998). Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOND, Edward. «Lear». A: *Plays: Two*, Londres: Methuen Drama, 1978, p. 1-102.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducció de l'anglès de Javier Sáez i Beatriz Preciado. Edició original: *Excitable Speech. A politics of the Performative* (1997a). Madrid: Síntesis, 2009.
- *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducció de l'anglès de Jacqueline Cruz. Edició original: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997b). Madrid: Cátedra, 2016.
- DELGADO, Maria M. «Calixto Bieito. A Catalan Director on the International Stage». A: *TheatreForum* 26. San Diego: University of California, 2005, p. 10-24.
- «Calixto Bieito. Staging excess in, across and through Europe». A: Maria M. Delgado i Dan Rebellato (ed.): *Contemporary European Theatre Directors*. Oxon: Routledge, 2010, p. 277-297.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Traducció de l'alemany d'Elisa Briega Villarrubia. Edició original: *Semiotik des Theaters* (1983). Madrid: Arco/Libros, 1999.
- *Estética de lo performativo*. Traducció de l'alemany de Diana González Martín i David Martínez Perucha. Edició original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2014.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducció del francès de Joaquín Jordá. Edició original: *La violence et le sacre* (1972). Barcelona: Anagrama, 1983.
- *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Traducció del francès de Joaquín Jordá. Edició original: *Shakespeare. Les feux de l'envie* (1990). Barcelona: Anagrama, 2016.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Begoña. *La dramaturgia contemporánea de Calixto Bieito*. Tesi doctoral inèdita dirigida per Eduardo Pérez-Rasilla Bayo. Madrid: Universidad Carlos III, 2016
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana. «Límits i limitacions del pensament europeu: el teatre contemporani com a espai habitable». A: Núria Santamaria (ed.): *De fronteras i arts escèniques*. Lleida: Punctum/GRAE, p. 435-444.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*. París: Minuit: 2004.
- HENNEBERG, Claus H. «Écrire Shakespeare». A: *Lear. Aribert Reimann*. París: Opéra National de Paris, 2016, p. 70-73.

- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Traducció de l'anglès de Celia Montolío Nicholson i Ramón del Castillo. Edició original: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Madrid: Trotta, 2016.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Traducció del polonès de Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán. Edició original: *Szekspir Współczesny* (1965). Barcelona, Alba, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Traducció de l'alemany de Diana González [et al.]. Edició original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MCLUSKIE, Kathleen E. «Forests». A: Paul Edmondson, Paul Prescott i Erin Sullivan (ed.): *A Year of Shakespeare. Re-living the World Shakespeare Festival*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 249-252.
- SHAKESPEARE, William. *El rei Lear*. Traducció de l'anglès de Joan Sellent. Edició original: *King Lear* (1606). Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Traducció de l'anglès de Cristina Vega Solís. Edició original: *Welcome to the Desert of the Real* (2002). Madrid: Akal, 2008.