

**La locura carnavalesca o los intentos de reconcebir al Lope ruso
en dos puestas en escena de Ruzanna Movsesián.**

Veronika Ryjik
Franklin & Marshall College

En su reseña de la versión de *Los locos de Valencia* que se estrenó en el teatro “Et Cetera” de Moscú el 16 de abril de 2013, Yelena Ville escribe: “Confieso que no me esperaba tal Lope” (s.p.). Según Ville, el montaje de la joven directora Ruzanna Movsesián —la adaptación moscovita más reciente de una obra lopesca— parece más bien “un Luc Besson en verso” que una comedia española del Siglo de Oro (s.p.). De ahí el título del reportaje —“*El quinto elemento* de Lope de Vega”— y una caracterización general de la representación como “una comedia con elementos de thriller” (Ville s.p.). Cabe notar que no se trata de ningún modo de una opinión aislada. Otro crítico, Borís Bolélov se hace eco de las palabras de Ville: “La comedia clásica, escrita hace más de 400 años, se convirtió en un thriller cómico contemporáneo” (s.p.). Una de las espectadoras que reseña el montaje en un foro de teatro, traza un paralelo entre la puesta en escena y *Silent Hill* (2006), una película de horror de Christophe Gans (*Afisha* s.p.). De hecho, la misma directora admite que si bien esta no fue su intención original, “el resultado ha sido una parodia del suspense sobrenatural” (Movsesián, “Segunda entrevista”). Si recordamos el argumento de *Los locos*, la posibilidad de semejante lectura de esta comedia parece no solo inesperada sino prácticamente irrealizable. Floriano huye de Zaragoza donde ha matado al Príncipe Reínero en un duelo nocturno. Su amigo Valerio le sugiere fingir la locura y esconderse de la persecución en el Hospital de los locos de Valencia. Al Hospital llega también Erifila, quien tras abandonar la casa de sus padres con su criado Leonato, acaba robada y abandonada por el último. Los protagonistas se enamoran instantáneamente, pero durante un tiempo se ven obligados a ocultar su identidad, sobre todo debido al interés amoroso que despiertan en los otros personajes. La aparente imposibilidad de salir del Hospital, las acciones de los rivales, también resueltos a fingir la locura para alcanzar sus deseos, los celos y las constantes interferencias de los locos verdaderos complican cada vez más la situación de los enamorados. Sin embargo, la aparición *deus ex machina* del Príncipe ‘resucitado’ en la escena final permite el desenlace feliz para los dos locos fingidos y la obra se cierra con triples bodas: Floriano/ Erifila, Valerio/Fedra y Leonato/Laida.¹

Al buscar información sobre la última versión de *Los locos*, los espectadores moscovitas no podrán sospechar nada extraño, pues la descripción de la comedia en la página oficial del teatro está en consonancia con lo que sabemos del original:

¹ Vladímir Piast hace la primera traducción de *Los locos de Valencia* al ruso en 1935 para el Teatro de Drama de Leningrado (hoy, el Teatro Aleksandrinski), donde la comedia se estrena en 1937 bajo la dirección de Lev Rúdnik (R. D. 60). En 1964, Isaak Zolotarevski y Maya Abezgaúz preparan una nueva traducción de la comedia para el quinto volumen de *Obras escogidas* de Lope de Vega, que se editan con motivo del 400 aniversario del nacimiento del dramaturgo. A pesar de la existencia de dos traducciones en verso, *Los locos* nunca llegan a competir en popularidad con otras comedias lopescas —como *El perro del hortelano*, *El maestro de danzar* o *La discreta enamorada*— que triunfan en los escenarios rusos a lo largo del siglo XX. La única puesta en escena de relativa resonancia es la de Tatiana Ajrámkova, que se estrenó en el Teatro Mayakovski moscovita en 1990.

Todos los enamorados están un poco locos y los héroes de esta obra, vencidos por las pasiones, si bien no son locos del todo, se les parecen mucho, sobre todo cuando acaban en un manicomio. Tras aventuras increíbles y persecuciones, los dos se esconden en este establecimiento caritativo. Pero estas circunstancias no impiden a la joven Erifila y al noble Floriano luchar por su felicidad con todo el ardor de su juventud, y triunfar. Como suele ocurrir en las obras de Lope de Vega, la acción de *Los locos de Valencia* avanza con impetuosidad y alegría. (Et Cetera s.p.)

Distraído por esta descripción inocua, el público se siente bastante desconcertado durante los primeros momentos de la representación (Safrónova s.p.). El espectáculo comienza en la oscuridad total, con truenos, relámpagos, aullidos de los lobos y rechinar de espadas. Suena el grito espeluznante del Príncipe asesinado y Floriano aparece en el escenario con la espada desenvainada. El joven camina a hurtadillas al lado del telón, del que van saliendo por todas partes unas manos ensangrentadas. Como escribe Ville, esta primera escena “no promete nada alegre” (s.p.). A pesar de que “la primera impresión es engañosa y a lo largo del resto de la representación es difícil contener la sonrisa” (Ville s.p.), el universo creado en el escenario por Movsesián y su equipo continúa desafiando nuestras expectativas de lo que debería ser una comedia áurea. El decorado, diseñado por Dmitri Razumov, “pura ciencia ficción y locura, creadas con audacia e incluso un buen descaro” (Barkar s.p.) consiste de un andamio rocambolés en el fondo, cubierto aparentemente al azar con líneas y figuras geométricas, y del que cuelgan unos cortes de plástico transparente. Las tablas están llenas de una multitud de colchonetas negras, que los actores cambian de posición entre las escenas, creando todo tipo de configuraciones distintas. Los vestidos son unos harapos estrambóticos que parecen sacados de las distopías post-apocalípticas de Hollywood y tanto los cuerpos de los actores como el decorado están pintados parcialmente con una pintura luminiscente. Varias veces durante la representación se apaga la luz y la sala se queda en la oscuridad, mientras que las figuras y los objetos fosforescentes crean una atmósfera fantasmagórica en el escenario. Para colmo, en estos momentos, los actores se ponen unas máscaras alargadas, también luminiscentes, que les confieren un aspecto cadavérico. Los movimientos coreografiados de estos espectros luminosos, que van reorganizando la escenografía, son acompañados por “una música enigmática” que refuerza la sensación de estar en un mundo extraordinario y hechizado (Ville). Se trata, en realidad, de una serie de composiciones renacentistas y barrocas de Francia y España, interpretadas por el conjunto francés “Le Poème Harmonique”. El contraste entre la “ciencia ficción” visual y las armonías antiguas, así como el hecho de que este tipo de música es desconocido por la gran parte del público ruso, hacen que incluso el material sonoro ‘históricamente apropiado’ se convierta en otro elemento que contribuya a la extrañeza del montaje.

En lo que concierne al texto, la versión escénica, si bien considerablemente condensada conforme con la práctica general, por lo general, no se aleja de la traducción en verso de I. Zolotarevski y M. Abezgauz. Sin embargo, en la escena final, Movsesián introduce unos cambios que acaban por poner patas arriba todo lo que acabamos de ver durante la representación. En la comedia, el Príncipe Reinero y Leonato aparecen en la boda fingida entre Floriano y Fedra. Reinero explica a Floriano que el que murió en el duelo en Zaragoza era un criado y, por lo tanto, el protagonista ya no tiene nada que temer:

Aquel paje de broquel
 traía mi nombre y traje,
 a quien tú diste una herida,
 de que ya difunto yace.
 Yo mandé que de los otros
 nadie siguiese el alcance,
 sino que el muerto del suelo
 levantasen al instante.
 Hice que por la ciudad
 fama de mi muerte echasen,
 moviendo a piedad las piedras
 de una desgracia tan grande,
 por ver si se condolía
 en la muerte de mis males,
 la que jamás en la vida
 tuvo lástima notable.

.....
 Aquí he sabido que Celia
 por mí grandes llantos hace,
 y así pienso volver vivo
 donde de nuevo me mate.
 Porque el Conde más se alegre,
 conmigo quiero llevarte;
 que es bien lleve un muerto a un loco
 que tan bien fingirlo sabe. (3.2933-64)

Al mismo tiempo, Leonato reconoce a Erifila y confiesa su crimen, confirmando la cordura de la dama. Reinero invita a todos a acompañarlo a Zaragoza, donde se celebrarán las tres bodas:

REINERO: De aquestos tres casamientos,
 yo quiero ser el padrino,
 porque este suceso es digno
 de iguales merecimientos.
 E iremos a Zaragoza,
 Floriano, vos, y yo.

FLORIANO: Hoy vive quien os mató,
 y vivo, señor, os goza,
 que es cuento de que habrá pocos. (3.3061-69)

En la versión de Movsesián, el final de la obra cambia completamente. En primer lugar, al quitarse la máscara, el caballero misterioso que viene a la boda fingida se revela no solo como el Príncipe sino también como otros tres personajes: el amigo de Floriano Valerio, “el vergueta de Aragón” (2.1462) Liberto, que viene en busca del asesino en la segunda jornada, y el médico Verino, que organiza el desposorio simulado entre Floriano y Fedra para curar la locura de amor (fingida) de la dama.² La inesperada metamorfosis del personaje de Reinero se ve reflejada en el texto de la versión escénica. En la escena final, aparte de las reducciones habituales, se redistribuyen algunas réplicas de los

² Los cuatro personajes son interpretados por el mismo actor Antón Pajómov.

personajes para justificar la ausencia de Valerio, quien se ha fundido con Reinero. Además, el monólogo aclaratorio del Príncipe sufre unas modificaciones importantes en cuanto al contenido:

Aquella noche yo fui
 por ti mortalmente herido.
 Al entregar el alma a Dios,
 yo mandé que de los otros
 nadie siguiese el alcance.
 Para alegrarte,
 conmigo quiero llevarte;
 que es bien que a un loco cuerdo
 lleve un muerto vivo. (Movsesián, “Valensiánskiye” 38)³

Al desaparecer la referencia al paje y la invitación a Zaragoza, la escena adquiere un significado completamente nuevo. Se hace evidente que Reinero, un difunto que ha vuelto de ultratumba en busca de su asesino, se lo lleva consigo al infierno, en un final apoteósico, reminiscente de *El burlador de Sevilla*. En efecto, igual que la estatua del Comendador, Reinero ofrece la mano a Floriano y al cerrarse el telón, lo último que los espectadores pueden vislumbrar es la figura del Príncipe, que ruge como un vampiro — “un muerto vivo”— y tiende los brazos hacia el galán. Sin embargo, la transformación metafísica de Reinero no es la última sorpresa para el público, que de repente se encuentra ante la primera escena de la obra: la oscuridad, los ruidos aterradores, el grito de Reinero y la salida de Floriano con la espada entre una multitud de manos ensangrentadas. En este momento, aparece la mano de Erifila que se está escondiendo detrás del telón y al descubrirla Floriano, la dama repite sus versos del principio de la obra: “¡Robarme un ladrón a mí / tantas joyas y vestido!” (1.483-84). Los dos se miran en los ojos, suena la canción “La blanche biche” —el tema amoroso del montaje— y se apagan las luces.

Si bien la puesta en escena ha sido bien recibida por el público moscovita, se puede decir con confianza que Elena Ville no es la única que no se esperaba “tal Lope”. Por consiguiente, a la hora de entrevistar a Movsesián sobre su trabajo con *Los locos de Valencia*, lo que más me interesaba era comprender cómo y por qué una comedia temprana del Fénix, considerada por los críticos “light and frothy” (Thacker, “Que yo le haré” 1011), ha llegado a transformarse en un espectáculo bessonian. En primer lugar, conviene señalar que el punto de partida para Movsesián es una fuerte convicción de que hoy día es imposible concebir una puesta en escena tradicional del teatro clásico español. Según la directora, “habría que prohibir todo lo ‘español’ hecho en serio en el teatro porque es ridículo hacerlo en serio. Están tan establecidos y son tan fuertes los clichés que se hace preciso ‘jugar al cliché’, como lo hacemos nosotros, o renunciar a este teatro por completo” (“Primera entrevista”).⁴ Los clichés a los que se refiere Movsesián pertenecen al fenómeno teatral típicamente ruso de *ispánschina*, del que he escrito en ocasiones anteriores (Ryjik, “Lope de Vega” 136-40). El término se refiere a todos

³ Ofrezco una traducción lo más literal posible de la versión escénica, sacrificando su valor poético para poder apreciar mejor las diferencias entre el original y la adaptación rusa.

⁴ En este trabajo, cito dos entrevistas personales diferentes con Ruzanna Movsesián. La primera —sobre su adaptación de *La dama boba* de 2005— se hizo en mayo de 2009. La segunda —sobre *Los locos de Valencia*— es de julio de 2013.

aquellos elementos de las representaciones rusas del teatro clásico español, que se han convertido en un lugar común y cuyo origen se debe buscar en los montajes que inician la moda lopesca en la Unión Soviética durante los años 30-40 del siglo pasado. Ya en aquella época, algunos críticos empiezan a notar la aplicación de ciertos estereotipos a todas las adaptaciones de las obras del Fénix. Así, por ejemplo, un exiliado español Virgilio Llanos, invitado a una reunión de la Asociación Teatral Rusa, reprende varios aspectos de la puesta en escena de *La viuda valenciana* por el Teatro Lenkóm moscovita (1940): “¿Quién ha dicho que en España se lleva una guitarra siempre y a todas partes?” Llanos lamenta que los decorados representen “todas las épocas . . . pero ni una sola de verdad” y compara *La viuda* de Lenkóm con los primeros montajes de las obras rusas en España, “cuando sólo se conocían dos imágenes, la del príncipe que tira el dinero y la del revolucionario que tira las bombas” (Anónimo 240). Sin embargo, los directores rusos continúan sacrificando la precisión histórica a favor de una imagen abstracta, estereotipada e idealizada de la España áurea, que resulta familiar y asequible al público ruso. Los ingredientes ‘obligatorios’ de esta imagen son “las pasiones ardientes, los dones y doñas pintorescas, el sonido de las espadas cruzadas y el tintineo de las espuelas, las serenatas nocturnas y los bailes apasionados al son de las castañuelas” (Galín 7). Todo esto se suele alinear con trajes y decorados de colores brillantes, con una música españolizada y con una actuación algo exagerada de los artistas que pretenden representar “las pasiones españolas”, una expresión que se ha hecho cliché en la lengua rusa. A partir de la segunda mitad del siglo XX, los críticos empiezan a quejarse de la similitud de todas las puestas en escena de Lope, puesto que “estas comedias, tan diferentes entre sí, se representan de un modo sorprendentemente parecido” y “todas se funden en una obra completamente homogénea, perteneciente a un autor áureo colectivo” (Lendova 80-81). Las reseñas de las puestas en escena de Lope se ven inundadas por las palabras “cliché”, “estereotipo” e “*ispánschina*”, así como por discusiones del llamado “estándar español”, aplicado a todas las comedias sin ningún criterio, de “la España abstracta” que reina en los escenarios y de “los tópicos escenográficos” usados una y otra vez por los directores en diferentes ciudades rusas, desde San Petersburgo hasta Vladivostok.⁵

Como respuesta al fenómeno de la *ispánschina*, en los años 70 surge la opinión de que “es muy difícil representar a Lope en serio a causa del canon predeterminado” (Ivanov 42). Desde entonces, los directores se han esforzado por encontrar un acercamiento original a la comedia clásica. Movsesián lo explica de la siguiente manera:

No es necesario intelectualizar demasiado pero sí hace falta encontrar una lectura que pueda conectar el texto con el espectador moderno. El problema de las puestas en escena arqueológicas está en la imposibilidad de recrear al espectador de la época. Esto se refiere también a las magníficas representaciones [rusas] de Lope en los años 40 y 50. Muchos sienten la nostalgia por aquel teatro pero los intentos de reproducir su estilo llevan al fracaso porque ya no existe el público que pueda apreciarlo. (“Segunda entrevista”)

Su interés por *Los locos de Valencia* se debe en parte a que “es una obra que permite hacer un montaje totalmente no español, un montaje cualquiera, audaz, conceptual, que permite distanciarse de todos los clichés” (“Primera entrevista”). Después de ponderar la idea durante varios años, la directora decidió acercarse a la comedia a través de la estética

⁵ Véase, en entre otros, Turóvskaya 3, Novski 71, Deviátov s.p., Vladímirova 69, Vijrov 261.

de la celebración mexicana del Día de los Muertos. Esta idea surgió de sus reflexiones sobre el significado del espacio del Hospital de los locos en la obra:

Es un espacio donde todo es permitido, donde no hay límites sociales. Los personajes pueden hacer lo que les dé la gana pero al mismo tiempo, nunca pueden salir . . . Se me ocurrió que quizá no se trate simplemente de un espacio confinado por un muro, sino de una especie de purgatorio, donde acaban aquellas personas que han cometido algún pecado. (“Segunda entrevista”)

La imagen del purgatorio resulta especialmente apropiada en una lectura moderna de *Los locos*, ya que según la directora, el espectador contemporáneo quizá no sea tan indulgente con la transgresión de Floriano —un homicidio injustificado— como el del siglo XVII. Movsesián observa que en el original, los personajes no parecen sentir remordimientos de conciencia por los errores cometidos y sólo se preocupan por las dificultades que supone su presente situación. Por lo tanto, la casi absoluta permisividad del Hospital sólo se les puede conceder como una libertad ilusoria del purgatorio. De ahí el aspecto fantasmagórico del decorado en la oscuridad de las pausas entre las escenas. Las colchonetas negras, que podrían representar los colchones que se usan en los manicomios para la protección de los locos furiosos, se convierten en tumbas del cementerio o piedras grandes, mientras que la pintura luminiscente permite que el asilo valenciano con sus locos sea reemplazado por un espacio de ultratumba, lleno de espectros y sombras (“Segunda entrevista”).⁶

Es preciso destacar que en la concepción original de Movsesián, se trata de un purgatorio festivo y carnavalesco, debido precisamente a su asociación con el Día de los Muertos mexicano, que para la directora “es en realidad una verdadera celebración de la vida. Igual que la figura de la Muerte que se convierte en participante activa y protagonista de la fiesta dedicada a los difuntos, me imaginaba a un muerto jugueteón que se está divirtiendo” (“Segunda entrevista”). El muerto jugueteón es, obviamente, el Príncipe Reiner, al que se le confiere el papel de juez y árbitro de las vidas. Desde esta perspectiva, la fusión de Reiner con Valerio, Liberto y Verino resulta lógica, puesto que todos estos personajes crean obstáculos en el camino de Floriano a lo largo de la obra.⁷ Es decir, el Príncipe asesinado, en sus diferentes avatares, dirige a Floriano hacia el espacio nefasto del Hospital-purgatorio para vengarse de él. Sin embargo, el giro inesperado al final de la representación, con la vuelta a su principio, sugiere que todo lo que acabamos de ver no es más que un sueño, una pesadilla de Floriano, creada por el trastorno que el galán experimenta tras matar al Príncipe.⁸ Se entiende que Floriano y Erifila se encuentran por primera vez después de sus respectivas peripecias y, por ende, la obra concluye con un final abierto (“Segunda entrevista”). A pesar de que la risa del público no cesa a lo largo de la representación, que termina con “aplausos tempestuosos”

⁶ La asociación del manicomio con el purgatorio no es tan insólita como pueda parecer a primera vista. Hélène Tropé observa que en los siglos de oro, en algunos casos, la Inquisición utilizaba el Hospital de locos de Valencia como lugar de reclusión de los herejes (“Los tratamientos” 40), la misma práctica que en la URSS se aplicaba a los ‘pecadores’ en contra de la ideología dominante, los disidentes políticos (Sokolov 332-33).

⁷ Como nota Luciano García Lorenzo, el amigo leal Valerio “sin la ‘violencia’ que encontramos habitualmente en el teatro barroco, ocuparía el papel de antagonista de la pieza, conformando el triángulo que en tantas comedias podemos encontrar” (214).

⁸ Como ha notado, entre otros, Jonathan Thacker, “Floriano sees himself as mad prior to his pretense, thanks to the effect that the murder he has committed has had on his mind” (“Que yo le haré” 1015).

(Safrónova s.p.), Movsesián siente que el resultado final de su trabajo ha sido mucho más lúgubre de lo que le hubiera gustado y mucho menos acertado que su propio montaje de *La dama boba* de hace algunos años: “En *La dama boba* hemos dado en el blanco pero con *Los locos de Valencia*, creo que hemos acabado en un camino equivocado porque en vez de representar a Lope, hemos creado una especie de juegos intelectuales alrededor de Lope” (“Segunda entrevista”).⁹ Sin embargo, una reflexión sobre el lugar de esta versión de *Los locos* tanto en la carrera profesional de Movsesián como en la historia de la recepción del teatro lopesco en Rusia me ha llevado a concluir que quizá el camino que la directora ha tomado en este proyecto no haya sido tan desviado como ella misma piensa, tal y como intentaré dilucidar a continuación.

La visión de la muerte a través del prisma de las celebraciones del Día de los difuntos nos sitúa inmediatamente en el ámbito del Carnaval bajtiniano. Bajtín explica que en la cultura del espectáculo popular no existe una oposición entre la vida y la muerte, sino que la muerte se concibe como “una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes” (50). Esto justifica la abundancia de las imágenes cómicas de la muerte y de los muertos alegres en el imaginario grotesco de la Edad Media y el Renacimiento. Por un lado, la muerte festiva forma parte del mundo al revés del Carnaval, donde “había que invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo ‘inferior’ material y corporal, donde moría y volvía a renacer” (78). Así, por ejemplo, Bajtín equipara el materialismo de Sancho Panza con “la alegre tumba corporal . . . abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el ‘caballero de la triste figura’ necesita morir para renacer más fuerte y más grande” (26). Por otro lado, puesto que una de las funciones de la risa es la superación del miedo, sobre todo “un miedo *por algo más terrible que lo terrenal*” (86), la figura de la muerte convertida en un “espantapájaros cómico” (48) adquiere una importancia especial:

Uno de los elementos primordiales que caracterizaban la comicidad medieval era la conciencia aguda de percibirla como una victoria ganada sobre el miedo. Este sentimiento se expresa en innumerables imágenes cómicas. El miedo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos de poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo. (86)

Esta victoria sobre el miedo a la muerte está estrechamente relacionada con la función liberadora de la risa carnavalesca, ya que “la libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo” (48). De ahí que Bajtín identifique a Menipo, el personaje de Luciano que ríe en el mundo de la ultratumba, como una de las fuentes de la filosofía del Carnaval: “Destacamos en el personaje de Menipo riente *la relación que se establece entre la risa y el infierno (y la muerte), con la libertad del espíritu y palabra*” (68).

Es precisamente esta agencia liberadora de la muerte riente que se convierte en el hilo cohesivo del montaje moscovita que, en realidad, no hace más que acentuar la esencia carnavalesca de la comedia. Según Bajtín, los locos, los bobos y los bufones son personajes característicos de las fiestas populares del medioevo, puesto que permiten

⁹ De hecho, la directora confiesa que debido a toda una serie de circunstancias exteriores —cambios del elenco, negociaciones con la administración del teatro, etc.—, la puesta en escena acabó siendo muy diferente de su visión original (“Segunda entrevista”).

“observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista ‘normal’, o sea por las ideas y juicios comunes” (41). Por lo tanto, el tema de la locura, como “parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la ‘verdad’ oficial” (41) ocupa un lugar importante en el sistema de imágenes grotescas propias del Carnaval. Varios estudiosos de *Los locos de Valencia* han hablado del mundo al revés como uno de los elementos claves en la representación carnavalesca del hospital por Lope. Hélène Tropé, por ejemplo, mantiene que “el ejercicio liberador que implica el Carnaval se manifiesta en la actuación y en el discurso de los locos fingidos de esta comedia y en los múltiples aspectos vinculados con el argumento mismo de la obra” (“Introducción” 48).¹⁰ No sería difícil considerar al “muerto jugueteón” que se oculta detrás de varias máscaras en la adaptación rusa como uno de estos múltiples aspectos, ya que en esta figura se reúnen y adquieren una doble potencia las fuerzas liberadoras de la muerte cómica y de la locura festiva. Así pues, se puede decir que el hospital-purgatorio creado por Movsesián se convierte en un espacio carnavalesco por excelencia, donde todo es posible y permitido, donde los locos son cuerdos, los cuerdos pasan a ser locos, y todos ellos se transforman en fantasmas al ponerse unas máscaras luminiscentes. En este espacio, la muerte es solo una de las máscaras que participan en la fiesta y su presencia potencialmente amenazante queda neutralizada por la cómica multiplicación de sus disfraces, desde Valerio, enloquecido por el amor hacia una loca, hasta el médico risible Verino. Así pues, la locura y la muerte se funden en una sola danza carnavalesca que nos hace reír de la muerte misma, y que provoca una experiencia catártica y liberadora en el protagonista. Después de sufrir las persecuciones del “muerto jugueteón” a lo largo de la representación y de haber visto la cara de la muerte, Floriano parece haber expiado su pecado y al final, tiene la oportunidad de hacer *tabula rasa* y comenzar de nuevo su historia de amor con Erifila.¹¹ Desaparecidas todas las máscaras detrás del telón negro, el montaje —“una locura absoluta” en la que “a veces parece que los actores están haciendo el tonto pero a veces una se pregunta si se habrán vuelto locos de verdad” (Ville)— se cierra con un momento íntimo de lirismo y auténtica sinceridad. Es, sin embargo, una serenidad temporal, puesto que la estructura cíclica de la representación y el final abierto sugieren la posibilidad de infinitas repeticiones de la locura carnavalesca.¹²

¹⁰ Véase también García Lorenzo 218, Thacker (“Lope de Vega’s Exemplary Early Comedy” 16). Para una discusión detallada de los aspectos carnavalescos en *Los locos de Valencia*, véase Tropé (“Introducción” 48-54; “La representación dramática” 167-84).

¹¹ La redención final del Floriano moscovita evoca otro clásico del suspense sobrenatural, *Pactar con el diablo*, donde el personaje de Kevin Lomax (Keanu Reeves) experimenta una reforma moral después de haber vivido —aparentemente en su imaginación— su caída a las tentaciones diabólicas y su propia muerte. En los dos casos, el desenlace abierto deja al espectador con una multitud de preguntas. Igual que la película sugiere que Lomax tendrá que seguir luchando contra las futuras tentaciones de Satanás (Al Pacino), la puesta en escena no explica cómo Floriano y Erifila podrán construir su futuro si el joven continúa siendo perseguido por el asesinato cometido.

¹² Compárese con el análisis del desenlace de *Los locos de Valencia* de Tropé:

Lo mismo que el Carnaval, momento limitado de liberación de las fuerzas de la locura colectiva, termina con la cuaresma, época de penitencia, el tiempo de locura carnavalesca, que caracteriza la estancia de los personajes en el Hospital, ha de acabar. A continuación se cede el paso a la reafirmación del Orden llevado a cabo al final de la obra gracias a la intervención providencial del Príncipe, *deus ex machina* que soluciona de golpe todos los conflictos y reafirma con fuerza la vigencia del discurso dominante. (“Introducción” 53)

Véase también Tropé (“La representación dramática” 181-83) y García Lorenzo 215.

Este tipo de exploración al máximo del potencial carnavalesco de la comedia revela un vínculo conceptual fuerte entre el último montaje de Movsesián y su proyecto de fin de carrera en la escuela del Teatro de Arte de Moscú, *La dama boba*. La puesta en escena, aplaudida con sumo entusiasmo por los reseñadores (Zayónts s.p., Solomónov s.p.), fue estrenada en el teatro Satirikón el 7 de diciembre de 2005 bajo el título *La dama boba: una fantasía basada en las obras de Lope de Vega y Erasmo de Rotterdam*. Tal y como indica el título, se trata de otra adaptación no del todo convencional de una obra lopesca y en este caso, Movsesián encontró la clave para su lectura en *Elogio de la locura*, “una de las creaciones más eminentes del humor carnavalesco en la literatura mundial” (Bajtín 19). La idea de combinar la comedia de Lope con el célebre texto del humanista holandés le fue sugerida por un estudio de *Los locos de Valencia* del hispanista ruso Vidas Siliunas. En su artículo, Siliunas enfatiza “la afinidad de Lope con las tradiciones medievales y renacentistas de la cultura del espectáculo, en la que un papel clave pertenece al bobo travieso, payaso y burlón, que invierte las relaciones jerárquicas sin reparo ni cuidado y expresa en voz alta las opiniones de la plaza pública” (63). Dentro de este contexto, el estudioso traza un paralelo entre la obra de Erasmo, donde “la cosmovisión humanista se combina con las tradiciones festivas de la cultura popular” (64), y la comedia de Lope que “lleva a cabo una síntesis entre la más elevada poesía humanista y la teatralidad carnavalesca” (74).¹³ Movsesián adapta sin dificultad el análisis de Siliunas a *La dama boba* y es como nace el personaje adicional de la Locura, que interfiere constantemente en el argumento de la comedia, sea con alguna reflexión relevante tomada de Erasmo, sea con comentarios extratextuales sobre lo que está pasando en la escena. A veces, sus intervenciones sirven para burlarse de los personajes y sus conflictos, como sucede con la primera salida de la discreta Nise, que va acompañada por las siguientes palabras: “Platón, al parecer dudar en qué género colocar a la mujer, si entre los animales racionales o entre los brutos, no quiso otra cosa que significar la insigne estupidez de este sexo.¹⁴ Pero ¡chis! ¡La mujer!” (Movsesián, “Dúrochka” 6). En otros momentos, la Locura se divierte a costa del propio Lope. Por ejemplo, al principio de la segunda jornada, que en el original comienza con las palabras de Feniso —“En fin, ha pasado un mes / y no se casa Liseo” (2.1063-64)—, en la versión de Movsesián ocurre el siguiente diálogo:

LOCURA: Aquí, en este momento, Lope hace que pase un mes.

LISEO: ¿Un mes?

LOCURA: ¡Un mes! ¿Os imagináis? ¡Así escribían antes los genios!

Pues, pasa un mes.

LISEO: ¡Ah! En fin, ¡ha pasado un mes!

LOCURA: Eso. En fin, ha pasado un mes.

Y dentro de un mes, esta mesa ya no estará aquí.

Entran Liseo y Turín y se llevan la mesa. Locura se sienta en una silla y hace como que espera.

LOCURA: Bueno, si es un mes, es un mes. Esperaremos... (*espera*).

(Movsesián, “Dúrochka” 15)

¹³ Sobre los paralelos entre *Los locos de Valencia* y *Elogio de la locura*, véase Tropé (“Desfiles de locos” 555-64).

¹⁴ Hasta aquí, es una cita directa del capítulo XVII de *Elogio de la locura*.

Como explica el intérprete de la Locura Artém Ósipov, “es un personaje que puede distanciarse de la acción y al mismo tiempo participar activamente en ella. Para él [la Locura], los personajes de Lope son sus creaciones, sus hijos o quizá sus conejillos de Indias. Cuando le es necesario, participa en el juego pero también comparte la posición extrínseca con el público: es un personaje-espectador” (“Entrevista”). En cierto sentido, se puede decir que la Locura se convierte en el punto de partida para todo el montaje.¹⁵ Sus intervenciones, si bien breves, acaban determinando tanto nuestra interpretación de la obra como la relación entre los personajes y los espectadores, que siguen la acción a través de los ojos de este personaje mediador.¹⁶

Al mismo tiempo, como explica Movsesián, la Locura es un personaje que evoluciona, igual que la protagonista de la comedia Finea: “La Locura habla desde la posición de nuestro tiempo, cínico y frío, que reniega de todo y desdeña todo. Pero también es un personaje que se transforma a través de la representación hacia su monólogo final sobre la locura divina, que contiene el sentido de la vida” (“Primera entrevista”). Con estas palabras, la directora apunta a la doble naturaleza de su personaje central, que lo identifica con el Loco del Carnaval y que le permite integrarse orgánicamente en la representación, imbuida toda ella por el espíritu carnavalesco.¹⁷ En efecto, igual que lo hará con *Los locos de Valencia* siete años más tarde, Movsesián ubica la acción de su *Dama boba* en un microcosmos delirante. La escenografía, que consiste de una mesa redonda amarilla, un par de sillas y unos gigantes cactus azules en el fondo, resulta tan sencilla como estrafalaria.¹⁸ Lo mismo pasa con el vestuario: los galanes salen en pantalones acortados y llevan unas enormes flores de gomaespuma roja, azul y amarilla, mientras que Finea durante una gran parte de la representación luce una especie de camisón infantil de color rosa. Incluso las decisiones del *casting* de Movsesián contribuyen a la construcción del mundo al revés en el escenario. Alekséi Yakúbov, intérprete del papel de Octavio, la figura de autoridad y representante de la normalidad y del sentido común en la obra (Larson 47), es el hombre más bajo del elenco y apenas le llega al pecho a Serguéi Kuzkin, quien hace de Laurencio. A todo esto se añaden unos números musicales cómicos que no guardan relación alguna con el texto de Lope y el carácter semi-improvisado de la actuación.¹⁹ Al mismo tiempo, igual que ocurre en la

¹⁵ No es casual que Ósipov sea el último actor que sale a saludar al público al final del espectáculo.

¹⁶ Cabe notar, no obstante que los espectadores también a menudo se convierten en el objeto de su risa socarrona. Así, por ejemplo, la primera salida de Laurencio es precedida por la siguiente introducción de la Locura: “¡A ver, las mujeres en el público! Seguramente estáis esperando al héroe. Pues, ¡aquí viene! ¡Amooooor!” (Movsesián, “Dúrochka” 7).

¹⁷ Sobre los aspectos del Carnaval en *La dama boba*, véase Larson 59-62, así como el estudio de Gómez Torres.

¹⁸ Junto con la escenógrafa Olga Zolotújina, Movsesián buscaba una analogía visual a la felicidad demente que pretendía transmitir con su montaje, y al final la encontró en “en los espacios locos” de Matisse (“Primera entrevista”). Como ocurre con frecuencia, las decisiones estéticas de la escenógrafa acabaron robusteciendo aun más la interpretación burlesca de la comedia. Así, por ejemplo, Movsesián cuenta que en su visita a uno de los ensayos, Vidas Siliunas criticó el decorado, indicando que los cactus no crecían en Madrid. La directora decidió aprovecharse del incidente para incorporar una broma disparatada adicional en su montaje. Como resultado, la representación comienza con un alboroto general, en el que los actores corren por el escenario en todas las direcciones, se pelean entre sí, hacen payasadas y gritan de vez en cuando: “¡Los cactus no crecen en Madrid!” (“Primera entrevista”).

última escena de *Los locos*, el montaje no está desprovisto de momentos de sensibilidad sincera, como el monólogo de Finea al principio del tercer acto, lleno de candor y emoción, que la actriz Yelena Bereznova pronuncia con un globo en la mano y con la música de *Luces de la ciudad* de Charlie Chaplin en el fondo.

En este ambiente general, el personaje de la Locura está como el pez en el agua. Por un lado, Ósipov, quien permanece en el escenario a lo largo de casi toda la representación, se comporta como un típico bufón de ferias. Su misma apariencia encarna la esencia burlesca del espectáculo de la plaza pública. Es un hombre que representa el papel de mujer —se refiere a sí mismo en femenino—; lleva una chaqueta sin camisa, con una pajarilla blanca en el cuello desnudo, y hace uso de todo tipo de ‘props’ absurdos, como, por ejemplo, un pez artificial que a veces le sirve de arma y otras de micrófono. La Locura adereza la acción con muecas, gestos y chocarrerías, inoportuna constantemente a los actores y entra en comunicación directa con algunos de los espectadores. En otras palabras, Ósipov crea una imagen que obedece a “la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’” y de “diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín 16). Por otro lado, en varios momentos de la representación este personaje manifiesta una sabiduría melancólica que lo asemeja a los bufones shakespearianos. Como observa una reseñadora, “la Locura aquí es tan sabia como la más grande sabiduría. E igual que la sabiduría, ella es libre, no conoce el miedo y es solitaria” (Aleksándrova s.p.). Así, por ejemplo, al final de la representación, la Locura ofrece sus últimas reflexiones erasmianas sobre el amor y lo hace con lágrimas en los ojos y sin un rastro de su jocosidad habitual, con lo cual provoca una fuerte reacción emocional del público:

Ahora ustedes ven la fuente del amor, la primera y la mayor delicia de la vida. A pocos les es dado gustar una pequeña gota de este triplemente bendito delirio. Ellos se asemejan a los locos, dicen cosas poco coherentes; hablan sin sentido y cambian súbitamente de cara; tan pronto están alegres como tristes; lloran, ríen o sollozan; y, en fin, están verdaderamente fuera de sí mismos. Luego, cuando recobran el conocimiento, no saben si estuvieron dentro del cuerpo o no; ni recuerdan más que como a través de un sueño lo que han oído, visto, dicho y hecho; de lo único que están seguros es de que han sido profundamente dichosos durante su éxtasis, por lo cual nada desean más que gozar sin interrupción de su especial locura. Tal es una ligera degustacioncilla de la eterna felicidad. (Movsesián, “Dúrochka” 40)²⁰

Tras unos instantes de silencio absoluto en la sala, Bereznova-Finea le ofrece una mandarina a Ósipov y todos juntos irrumpen en grandes y burlonas carcajadas, dirigidas al tono exaltado del monólogo.²¹ Así pues, devuelto desde las alturas de “la más elevada

¹⁹ Por ejemplo, durante la representación que coincidió con la semifinal de la Eurocopa 2008 de fútbol, en la que Rusia jugaba contra España, el personaje de la Locura comunicaba los resultados del partido al público como parte del espectáculo (“Primera entrevista”).

²⁰ A partir de la segunda frase, se trata de una cita levemente abreviada de un fragmento del capítulo LXVII de *Elogio de la locura*. Si bien Erasmo comienza el capítulo hablando del amor humano, se centra en la “suprema felicidad a que aspiran los creyentes” que “no es sino una especie de locura” y que “vale más que todas las delicias humanas juntas” (146). Como se puede observar, Movsesián adapta el texto erasmiano a las necesidades temáticas de su montaje.

poesía humanista” a “la teatralidad carnavalesca” de la acción, para recordar las palabras de Siliunas, el bufón recobra su esencia grotesca y durante el baile final, lo vemos de nuevo hacer payasadas con su pez artificial.

Como se ha podido observar, los dos montajes de Movsesián, si bien muy diferentes entre sí, comparten varios elementos comunes. Los más obvios son la extrema carnavalización del original lopesco, la creación de un personaje simbólico-alegórico que se burla de los protagonistas desde una posición externa, y una estructura cíclica que subvierte la restauración del orden convencional al final y devuelve a los personajes a la locura liberadora. Ahora bien, ¿por qué esta insistencia en un Lope enloquecido y carnavalesco? La misma directora ha apuntado a la respuesta varias veces. Al reflexionar sobre su trabajo con *La dama boba* en 2009, concluye: “A nuestro mundo le falta un poco de locura. Todos somos tan adultos y racionales que da asco y por eso no somos felices, mientras que Lope sí sabía algo de la felicidad” (“Primera entrevista”). Cuatro años más tarde, desarrolla la misma opinión pero esta vez sobre *Los locos de Valencia*:

Hay diferentes tipos de locura. La locura de Dostoyevski, Kafka y del mundo contemporáneo es pesada, fatídica, enfermiza . . . Sin embargo, en Lope, la locura tiene otro sabor y en ello reside la unicidad de su teatro, que es feliz y alegre. Si nos enloquecemos a lo Lope, incluso la locura se convierte en la felicidad y en un juego jubiloso. Quizá nuestra salvación está en no enloquecernos como Dostoyevski, sino como Lope: en usar el juego para desmoronar la oscuridad y la pesadumbre, escaparse de la pesadilla que nos persigue en la realidad. (Barkar s.p.)

Siguiendo casi a pie de la letra las teorías de Bajtín, la directora asocia la locura con la liberación de los confines impuestos por la realidad diaria y, por consiguiente, con la felicidad. En este sentido, a pesar de su lectura innovadora de ambas obras y de un esfuerzo consciente por romper con el canon de representación de Lope en Rusia, su visión general de la obra del Fénix no difiere radicalmente de la de sus antecesores. De hecho, las últimas palabras de Movsesián se hacen eco de las afirmaciones de muchos directores, actores, espectadores y críticos que apuntan a un cierto elemento escapista en la Lopemania rusa. Como he escrito en otras ocasiones, la tradición de representar a un Lope alegre, festivo y lúdico tiene raíces muy fuertes en Rusia precisamente porque sus comedias, llenas de energía vital y yuxtapuestas a la dura realidad de la vida diaria, llegan a representar una especie de fantasía liberadora para los espectadores rusos (Ryjik, “Lope de Vega” 141, “Bailando” 454-5). Ya en 1919, en plena Guerra Civil, Nikolái Efros escribe en su reseña de la puesta en escena de *El perro del hortelano* por el Teatro Maly: “Es bueno que en estos días lúgubres, llenos de tristeza, inquietudes y preocupaciones, se oiga una risa alegre y unánime en la sala teatral” (8). Casi un siglo más tarde, el director del Teatro de Cámara Chéjov madrileño Ángel Gutiérrez, quien recibió su formación teatral en la Rusia Soviética, elabora la misma idea: “Los rusos siempre han estado enamorados de una España misteriosa y mágica [...]. Hacía falta inventarnos algo bello, prodigioso, perfecto, y nos inventamos a España. Rusia es un país severo, frío, hambriento, trágico, sombrío. La vida allí siempre ha sido difícil. Pero en las obras de Lope, la vida es bella, los personajes cantan y aman. ¡Es un paraíso!” (“Entrevista”). No

²¹ Las mandarinas que supuestamente crecen en los cactus gigantes, aparecen una y otra vez durante la representación, en contextos apropiados y no apropiados. Junto con los otros ‘props’ absurdos, estas frutas contribuyen a la comicidad despreocupada y delirante del montaje.

es casual que los auges de la moda lopesca en los escenarios rusos hayan coincidido con los periodos más opresivos de la historia de nuestro país, como el régimen de terror estalinista o el *Estancamiento* de Brezhnev. A la identificación del teatro lopesco con una “cosmovisión festiva y jubilosa, que supera cualquier adversidad” (Karapetián s.p.) se debe también la abrumadora preferencia de los rusos por las comedias de capa y espada y su desconocimiento casi absoluto de los dramas.²² En pocas palabras, las comedias de Lope, convertidas en una especie de cuentos de hadas exotizados, han servido de una escapatoria perfecta para el público ruso desde los años 30 del siglo XX hasta hoy día.²³

Esta es la idea que también parece sugerir Movsesián en su reflexión sobre la locura lopesca.²⁴ Cabe notar, no obstante, que sus dos montajes carnavalescos no se limitan a transportarnos hacia una felicidad y libertad ilusorias y ayudarnos a olvidar nuestra cotidianidad por un tiempo limitado.²⁵ Como observa la profesora de interpretación escénica Valeria Ustínova, la versión de *Los locos de Valencia* de Movsesián tiene un fuerte potencial terapéutico:

Esta representación, en la que nunca está claro quién está loco y quién no, nos da fuerzas para luchar con la locura de la vida diaria. Nuestra vida está llena de situaciones dementes y absurdas y si uno se las toma en serio, puede volverse loco. Para que esto no ocurra, para recobrar la iniciativa y la agencia, tenemos que aprender a jugar con la locura cotidiana, como lo hacen los personajes de Lope. (“Entrevista”)

²² Excepto *Fuenteovejuna*, ninguno de los dramas lopescos entra en el canon teatral ruso y para la segunda mitad del siglo XX, el mismo *Fuenteovejuna* es prácticamente olvidado por los hombres de teatro rusos. Es cierto que algunas de las puestas en escena rusas de este drama se consideran legendarias, como la del Teatro Maly de 1876, en la que triunfa la gran actriz María Yermólova interpretando el papel de Laurencia, o el exitoso montaje que realiza en el Kiev revolucionario de 1919 Konstantín Mardzhánov. También durante la Guerra Civil española, *Fuenteovejuna* se monta numerosas veces en todas las áreas del país. Sin embargo, ya en 1948 el crítico teatral Iósif Yuzovsky empieza un artículo sobre el estado actual de los teatros soviéticos con la pregunta “¿Por qué nuestros teatros no representan *Fuenteovejuna*?” (233). En efecto, con la excepción del *ballet* de Aleksandri Krein *Laurencia*, después de la Segunda Guerra Mundial, la obra maestra de Lope no se ha puesto en escena ni en Moscú ni en Leningrado, ni tampoco en los teatros periféricos de importancia, ni una sola vez.

²³ Para evitar una interpretación reduccionista, creo importante advertir que también podemos vislumbrar una cierta rebeldía en la insistencia de los hombres de teatro en contrarrestar la atmósfera opresiva del régimen con la vitalidad y el optimismo de los personajes lopescos. Basta recordar que la popularidad de las comedias áureas sigue creciendo a lo largo del siglo *a pesar* de los incesantes llamamientos de la crítica a la representación de *Fuenteovejuna* y otros dramas que resultan mucho más cercanos a la ideología socialista que las comedias sobre las peripecias amorosas de la nobleza española del siglo XVI, asociadas por las autoridades con el género ligero del teatro pequeño-burgués. En este sentido, el universo alegre y despreocupado de la comedia clásica, donde los personajes superan todos los obstáculos para afirmar su derecho a la vida, la libertad y la felicidad, puede funcionar al mismo tiempo como un mecanismo de evasión y como un desafío a las estructuras del poder existente. En ambos casos, no obstante, se trata de un distanciamiento consciente entre el mundo del espectador y el de los personajes, algo que como ya se ha mencionado, Movsesián intenta evitar en sus montajes.

²⁴ Jonathan Thacker apunta al potencial escapista de *Los locos de Valencia*: “Lope’s play reveals that good sense can reside in madness, that fiction can have implications for life, and indeed that if social reality becomes fixated with rules and regulations then ‘madness’ and fiction are used to escape restriction, and in fact become increasingly attractive and even central, just as metaphor thrives in times of censorship” (“Lope de Vega’s Exemplary Early Comedy” 22).

²⁵ De ahí quizá su resistencia ante la restauración final del Orden, que neutraliza el valor liberador del Carnaval y nos recuerda que el poder subversivo de la risa carnavalesca es limitado y transitorio.

Ustínova considera el montaje como un buen ejemplo de teatro como terapia social, que ayuda al individuo a recobrar su integridad / totalidad identitaria: “En el mundo postmoderno, donde todo está diluido y es difícil diferenciar entre la realidad y el simulacro, es muy importante que el hombre pueda recuperar el centro interior, que pueda comprender el sentido de las cosas. El trabajo de Ruzanna contiene este centro, nos devuelve el punto de apoyo interior” (“Entrevista”).²⁶ Esta opinión me recuerda las palabras de una moscovita al salir de una representación de *La dama boba* en junio de 2009: “¡Es un espectáculo hecho con un talento increíble! Está lleno de una energía que te renueva y resucita, te hace sentirte de nuevo como tú misma” (Nabókina). Sin saberlo, esta espectadora entra en un diálogo con los creadores del montaje, ya que según Ósipov, “el teatro tiene una función terapéutica y por eso es una tarea sagrada. El objetivo de nuestra representación es curar el alma del espectador y orientarlo hacia el camino de reflexión” (“Entrevista”). Las alusiones a la fuerza terapéutico-transformadora de esta adaptación se encuentran también en las reseñas críticas: “es imposible resistir ante el encanto y el talento juvenil: se puede decir que nos matan en el acto [. . .] La colaboración de todos los participantes del espectáculo es tan orgánica, libre y cargada de energía que juntos, ellos hacen milagros de la nada” (Zayónts s.p). En pocas palabras, por lo menos para una parte del público, las adaptaciones de las comedias lopescas de Movsesián producen un efecto rehabilitador más que escapista. En este sentido, se puede decir que en su intento de alejarse de los clichés de la *ispánschina*, la directora quizá haya ido más allá de una simple renovación de las técnicas de representación de Lope en ruso. Al “conectar el texto con el espectador moderno” a través de la locura carnavalesca, Movsesián ha logrado que las comedias lopescas dejen de ser una herramienta de evasión para los espectadores moscovitas, y se conviertan, potencialmente, en lo que Paloma Pedrero llama “el arte sanador” (s.p.), es decir, en un teatro con capacidad transformativa.

²⁶ Sobre la idea del teatro como terapia y la relación entre el trabajo del actor y la totalidad identitaria del espectador, véase el estudio de Ustínova y Aréfiava.

Apéndice



La dama boba. Teatro "Satirikón". 2005. Fotografía de María Mitrofánova.



La dama boba. Teatro "Satirikón". 2005. Fotografía de María Mitrofánova.



La dama boba. Teatro "Satirikón". 2005. Fotografía de María Mitrofánova.



La dama boba. Teatro "Satirikón". 2005. Fotografía de María Mitrofanova.



Los locos de Valencia. Teatro "Et Cetera". 2013. Fotografía de Oleg Jáimov.



Los locos de Valencia. Teatro "Et Cetera". 2013. Fotografía de Oleg Jáimov.



Los locos de Valencia. Teatro "Et Cetera". 2013. Fotografía de Oleg Jaimov.

Obras citadas.

- Afisha*. “Valensiánskiye bezumtsi.” Foro en línea. *Afisha*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://www.afisha.ru/performance/94157/reviews/>>.
- Aleksándrova, Svetlana. “Dúrochka, Lope de Vega.” *Teatrálnaya afisha* 19 junio 2007. *Teatrálnaya afisha*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=1044&>>.
- Anónimo. “Diskússiya o ‘Valensianskoi vdové’.” *Internatsionálnaya literatura* 2 (1941): 240.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Barral, Barcelona, 1974.
- Barkar, Aleksandr. “Bezumstva s nami tvorilis postoyanno.” *Time Out* 20 mayo 2013. *Time Out*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://www.timeout.ru/journal/feature/32438/>>.
- Bolélov, Borís. “Valensiánskiye bezumtsi Lope de Vega v teatre Et Cetera.” *Moskva 24* 19 mayo 2013. *M24.ru*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://www.m24.ru/articles/18109>>.
- Deviátov, D. “Liubov okryliáyet.” *Briansky rabochi* 8 enero 1965: s.p.
- Efros, Nikolái. “Maly teatr. ‘Sobaka sadóvnika’.” *Véstnik teatra* 7 (1919): 7-8.
- Erasmus, Desiderius. *Elogio de la locura*. Trad. Pedro Voltes Bou. Madrid: Espasa Calpe, 1953.
- Et Cetera. “Valensiánskiye bezumtsi. Lope de Vega.” *Et Cetera* 16 abril 2013. *Et Cetera*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://et-cetera.ru/main/plays/valensianskiya>>.
- Galin, A. “Krasnim dévitsam urok.” *Moskovski komsomolets* 11 junio 1972: 7.
- García Lorenzo, Luciano. “Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia* de Lope de Vega.” *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 213-28.
- Gómez Torres, David. “*La dama boba* de Lope de Vega: un caso de subversión aparente o el proceso de formación de un discurso monológico.” *Bulletin of the Comediantes* 48.2 (1996): 315-27.
- Gutiérrez, Ángel. Entrevista personal. 12 mayo 2011.
- Ivanov, V. “‘Dúrochka’.” *Teatr* 6 (1971): 42-44.
- Karapetián, Maya. “Iták: XVI vek, Ispániya...” *Vechérniaya Moskvá* 8 octubre 1990: s.p.
- Larson, Donald R. “*La dama boba* and the Comic Sense of Life.” *Romanische Forschungen* 85 (1973): 41-62.
- Lendova, V. “Nerastorzhímiye sviazi.” *Teatr* 4 (1972): 79-83.
- Movsesián, Ruzanna. “Dúrochka.” [*La dama boba*.] Versión escénica.
 ---. Primera entrevista personal. 28 mayo 2009.
 ---. Segunda entrevista personal. 27 julio 2013.
 ---. “Valensiánskiye bezumtsi.” [*Los locos de Valencia*.] Versión escénica.
- Nabókina, Emilia. Entrevista personal. 20 junio 2009.
- Novski, L. “K voprosu ob iskusstve perevoploschéniya.” *Rezhisser i kollektiv. Sbornik statéi*. Coord. I. Sidórina. Moscú: Iskusstvo, 1960. 63-107.
- Ósipov, Artém. Entrevista personal. 9 junio 2009.
- Pedrero, Paloma. “El arte sanador.” *La Razón* 5 marzo 2012. *La Razón*. Web. 24 septiembre 2013.

- <http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_437858/1282-el-arte-sanador#.UkIr6CSowAE>.
- R. D. “Valensiánskiye bezumtsi. Teatr dramí i komedii.” *Rabochi i teatr* 6 (1937): 60.
- Ryjik, Veronika. “Bailando y cantando a Lope en ruso.” *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutuaciones. Actas selectas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón, y Javier Vargas de Luna. Puebla: El Colegio de Puebla, 2013. 447-58.
- . “Lope de Vega: el poeta del pueblo... ¿ruso?” *Anuario Lope de Vega XVI* (2010): 125-41.
- Safrónova, Anzhelika. “Istóriya odnogó bezumstva.” *24 Mir* 23 mayo 2013. *Et Cetera*. Web. 24 septiembre 2013. <<http://et-cetera.ru/main/press/review/13081/13834>>.
- Siliunas, Vidas. “K traktovke ‘Valensiánskij bezúmtsev’ Lope de Vega v ispánskom publicchnom teatre kontsá XVI veka.” *Rekonstrúksiya starínogo spektaklia. Sbornik naúchnij trudov*. Coord. A. Bartoshévich, A. Obratsova y E. Jáichenko. Moscú: Gosudárstvenni institút teatrálnogo iskusstva, 1991. 58-75.
- Sokolov, K. *Judózhestvennaya kultura i vlast v poststálinkoi Rossii: soyúz i borba (1953-1985gg)*. San Petersburgo: Nestor-Istóriya, 2007.
- Solomónov, Artur. “Káktusi v Madride ne rastut.” *Izvéstiya* 13 diciembre 2005. *Teatralni Smotrítel*. Web. 24 septiembre 2013. <http://www.smotr.ru/2005/2005_satiricon_durochka.htm>.
- Thacker, Jonathan. “Lope de Vega’s Exemplary Early Comedy, *Los locos de Valencia*.” *Bulletin of the Comediantes* 52.1 (2000): 9-29.
- . “‘Que yo le haré de suerte que os espante, si el fingimiento a la verdad excede’: Creative Use of Art in Lope de Vega’s *Los locos de Valencia* (and Velazquez’s *Fabula de Aracne*).” *Modern Language Review* 95 (2000): 1007-18.
- Tropé, Hélène. “Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*.” *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nueva York, 16-21 de julio de 2001)*. Eds. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Vol. 2. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 555-564.
- . “Introducción.” *Los locos de Valencia*. Lope de Vega. Ed. Hélène Tropé. Madrid: Castalia, 2003. 9-69.
- . “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega.” *Anuario Lope de Vega V* (1999): 167-184.
- . “Los tratamientos de la locura en la España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia.” *Frenia* 11 (2011): 27-46.
- Turóvskaya, Maya. “Krasívaya Ispániya.” *Sovetskaya kultura* 3 septiembre 1953: 3. Ustínova, Valeria. Entrevista personal. 15 septiembre 2013.
- , y Anastasia Aréfiava. “Tsélostnost aktera kak yavléniye sotsialnoi terapii.” *Voprosi teatra* 12.3-4 (2012): 200-08.
- Vega, Lope de. *La dama boba*. Ed. Diego Marín. Cátedra: Madrid, 1976.
- . *Los locos de Valencia*. Ed. Hélène Tropé. Madrid: Castalia, 2003.
- . *Valensiánskiye bezumtsi*. Trad. Isaak Zolotarevski y Maya Abezgauz. Vol. 5 de *Sobrániye sochineni v shestí tomáj*. 6 vols. Coord. N. Tomashevski. Moscú: Iskusstvo, 1964. 303-445.

- Vijróv, Vladímír. *V póiskaj gueroya: na temi literatúrnyie i teatrálnyie*. Ed. E. Shajniuk. Simferópol: Tavriya, 1971.
- Ville, Yelena. “Piati element Lope de Vega.” *Radio Mir* 22 mayo 2013. *Et Cetera*. Web. 24 septiembere 2013. <<http://et-cetera.ru/main/press/review/13081/13835>>.
- Vladímirova, Z. “Leguenda i teatr segodnia.” *Teatr* 2 (1968): 66–72.
- Yuzovsky, Iósif. “Razgovor zatianulsia za polnoch.” *O teatre i drame*. Vol. 1 de *Statii, ócherki, felietoni*. 2 vols. Moscú: Iskusstvo, 1982. 233-66.
- Zayónts, Marina. “Pojvalá yúnosti.” *Itogi* 12 diciembere 2005. *Teatralni Smotrítel*. Web. 24 septiembere 2013. <http://www.smotr.ru/2005/2005_satiricon_durochka.htm>.