

«LENTEJAS Y LIBERTAD». LA VISIÓN CONTEMPORÁNEA SOBRE EL *PLUTO* DE ARISTÓFANES POR MAGÜI MIRA I: LA DRAMATURGIA

Hugo Martín Isabel

Universidad Complutense de Madrid
humartin@ucm.es

Recepción: 20 de mayo de 2024

Aceptación: 15 de octubre de 2024

RESUMEN

El montaje de *Pluto*, dirigido por Magüi Mira y con versión dramaturgica de Emilio Hernández, estrenado en 2014 dentro del Festival de Teatro Clásico de Mérida es la última puesta en escena realizada en España de la comedia homónima de Aristófanes. En este artículo presentamos un análisis de la dramaturgia realizada por Emilio Hernández para el citado montaje. Siguiendo la terminología y metodología propuesta por José Luis Alonso de Santos para el análisis de adaptación de textos teatrales clásicos (2007), veremos, cómo se adapta y versiona el texto antiguo para facilitar su comprensión por un público contemporáneo, además de su traducción al lenguaje escénico de la comedia musical, manteniendo la esencia de la Comedia Antigua en nuestros circuitos teatrales. Nos centraremos de este modo en comentar las adiciones, supresiones y modificaciones más relevantes que Hernández acomete sobre el texto aristofánico.

PALABRAS CLAVE

Comedia, dramaturgia, Aristófanes, *Pluto*, adaptación, teatro musical.

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (CONSTEMAD-CM), financiado por la Comunidad de Madrid, ref. PHS-2024/PH-HUM-437.

ABSTRACT

The production of *Pluto*, directed by Magüi Mira and with a dramaturgical version by Emilio Hernández, premiered in 2014 at the Festival de Teatro Clásico de Mérida, is the last staging in Spain of the comedy by Aristophanes. In this article we present an analysis of the dramaturgy by Emilio Hernández. Following the terminology and methodology proposed by José Luis Alonso de Santos for the analysis of the adaptation of classical theatrical texts (2007), we will see how the ancient text is adapted and versioned to facilitate its understanding by a contemporary audience, as well as its translation into language of musical theater, while maintaining the essence of the Ancient Comedy in our contemporary theater. In this way, we will focus on analyze the most relevant additions, deletions and modifications that Hernández makes to the Aristophanes' text.

KEYWORDS

Comedy, dramaturgy, Aristophanes, *Plutus*, adaptation, musical theater

1. *PLUTO* EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA. UNA TRAYECTORIA.

Desde los años 80', *Pluto* ha gozado de una buena acogida en los escenarios españoles. Así lo atestiguan los ocho montajes recogidos en el catálogo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música que tienen como base la comedia aristofánica, aunque con diversas versiones libres, amalgamas y títulos diversos.

Los dos primeros montajes que se recogen fueron estrenados en el mismo año, 1982. El primero de ellos, producido por la compañía El Teatro del Sol, fue titulado *Pluto o la comedia de los pobres ricos*, contando con la dirección de Juan Diego -quien además interpretaba el papel de Crémilo- y la versión libre de Fernando Melgares. Según afirma el propio versionador en el programa¹, gracias a un cómico juego poético, el propio Aristófanes, en una aparición onírica muy propia de la épica clásica, le pidió «Séme infiel... Lo importante es que las palabras lleguen a los oídos, aunque en el recorrido las transforme el viento...», por lo que debemos pensar que se trató de una versión libre y actualizada del argumento aristofánico.

Menos datos tenemos, sin embargo, sobre el estreno, en el mismo año, de *Pluto o la riqueza*, producción del Grupo de Teatro La Botarga, dirigido por Carlos Vides e interpretado por Juan Morillo, Antonio Muñoz, L. Burgos, Félix Salgado, Lourdes Lozano, Ramón Olmeda y Rafael Ruíz.

Otra versión muy libre de la comedia será la estrenada en 1985 por la compañía murciana Teatro del Viaje, realizada por José María Lacoma y titulada *Post-Pluto y Neo-Carión*, haciendo alusión a los dos principales personajes del drama. El montaje contó con la dirección de José A. Camacho y estuvo protagonizada por los actores Perico Gálvez y Fernando Martínez.

En 1990, los grupos de teatro La Galerna y Zarabanda unieron fuerzas para estrenar su *Dinero*, con dirección de Marián Osacar y Felipe Ruiz de Lara. Aunque no se constata en el programa quién realizó la versión, sí se nos dan algunas claves relativas al montaje, como su ambientación en un estadio, dentro del cual «todos los personajes realizan su peculiar competición a la búsqueda de Dinero a través de distintas disciplinas deportivas»². El reparto lo conformaron un total de doce actores y la producción contó con el apoyo de la Caja de Ahorros de Asturias y el Ayuntamiento de Gijón, ciudad sede de la compañía.

Siguiendo con el título *¡Dinero!* y titulándola *De Aristófanes más o menos* se estrenó en 1999 el montaje producido por la compañía Muérdago. La versión y la dirección corrió a cargo de Daniel Llul. Esta producción, de carácter *amateur*, se estrenó en la Casa de Cultura de Alcalá de Henares.

1 Puede consultarse digitalmente en la web del catálogo del CDAEM <<https://www.teatro.es/estrenos-teatro/pluto-o-la-comedia-de-los-pobres-ricos-13371/documentos-on-line>>

2 Consultado on-line a través de <<https://www.teatro.es/estrenos-teatro/dinero-4435/documentos-on-line>>

Dinero, dinero, dinero se tituló la versión de Factoría Teatro estrenada en octubre de 2002 en el Teatro José María Rodero de Torrejón de Ardoz (Madrid). La dramaturgia corrió a cargo de Marcos Tizón y Fernando Soto, quien fue también el director del montaje. Tizón fue además intérprete, completando el reparto Santiago Carrera, Gonzala Martín Scherman, Salvador Sanz y Yael Belicha.

Haciendo una amalgama de *Las avispas*, *Pluto* y *Las aves*, surgió *Dinero* de Eureka Teatro, con adaptación y dirección de Ángel Monteagudo Rodenas. Aunque el CDAEM no recoge más información sobre este montaje, debemos pensar que se trató de una versión libérrima, a juzgar por la dramaturgia a partir de tres textos tan diversos del comediógrafo ateniense. En este caso el reparto lo formaron Jeromo García del Valle, Laura Torregrosa, Sardo Irisarri y Victoria Mateos.

Por último, en 2014 y en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, se estrenaba el *Pluto* de Pentación Espectáculos, con versión de Emilio Hernández y dirección de Magüi Mira. Este espectáculo, por ser el más actual y el mejor documentado, ocupa la mayor extensión y detalle de análisis en nuestro trabajo.

2. PLUTO BAJO LA DIRECCIÓN DE MAGÜI MIRA.

El 30 de julio de 2014, *Pluto* se subía por segunda vez al escenario del teatro romano de Mérida, en una coproducción entre Pentación Espectáculos y el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, dentro de la programación de este último. La versión dramatúrgica, como anteriormente dijimos, corrió a cargo de Emilio Hernández y la dirección escénica, de la reputada actriz y directora Magüi Mira. Su protagonista, Javier Gurruchaga, famoso y experimentado actor y cantante, encarnaba los papeles de Pluto y Pobreza, antítesis protagónica de la comedia. Completaban el reparto: Marcial Álvarez en el papel de Crémilo; Jorge Roelas, en el de Carión; Ana Labordeta, en el de Praxágora, esposa de Crémilo; Santi Celaya, como el Tesorero; Toni Misó, Blepsidemo; Cayetano Fernández como el Joven Puto; y Marisol Ayuso en la Vieja Dama amante de este último³.

La producción contó además con un amplio equipo artístico, entre los que se encontraban Jose Manuel Guerra (iluminación), Lorenzo Caprile (vestuario) –con ayudantía de Emilio Salinas-, Denise Perdikidis (coreografía) y David Pizarro (ayudante de escenografía). Además, al tratarse de una adaptación para teatro musical, tiene un papel fundamental la composición original de los temas, en manos del propio Javier Gurruchaga y Marco Rasa, director musical de la función

3 Para nuestro análisis seguimos la grabación en vídeo realizada por la unidad de audiovisuales del Instituto Nacional para las Artes Escénicas y la Música (INAEM) de la función de *Pluto* el 30 de abril de 2015 en el Teatro La Latina de Madrid, donde el montaje hizo temporada en la capital tras su estreno en Mérida. Dicha grabación se encuentra disponible a través del repositorio Teatroteca del mismo INAEM <<http://teatroteca.teatro.es/>>

e intérprete de la música en directo al piano durante la misma. La letra de las canciones fue escrita por el propio versionador, Emilio Hernández, con apoyo de Juan Mari Montes.

Según afirma la propia Magüi Mira al diario *El País*, *Pluto* «es una obra en la que la poesía se entremezcla con la sátira, la crítica y no deja de ser cómica. Luego, cuando acaba la representación comienza para el espectador el tiempo de la reflexión» (Intxausti, 02/04/2015). Dada esta premisa, el montaje se vuelca en hacer que, por una parte, el espectador se divierta, y por otra, genere una reflexión sobre lo que ha visto, siguiendo muy de cerca lo que originalmente se plantearía Aristófanes en sus puestas en escena: divertir al público, hacer que se riese, pero lanzar una crítica mordaz y descarnada sobre la sociedad de su tiempo.

Este aspecto de crítica social y política es el que más aleja a las obras aristofánicas de nuestro público, ya que las alusiones a determinados personajes –unas veces directas, otras veladas– sólo eran inteligibles por los espectadores de su época. Por este motivo, como indica Rosa M^a Mariño:

... resulta claro que son muchas las cosas que hay que cambiar para que, a quienes asistimos ahora al teatro, la representación de una comedia aristofánica nos *diga algo* similar a lo que habríamos sentido si hubiéramos sido atenienses del siglo V a.C. congregados con ocasión de una fiesta relacionada con el dios Dioniso en la que reinaba una desinhibición que era impensable en el caso de la tragedia. Y estos cambios con frecuencia reflejan la ideología del adaptador o del director (2020: 55).

Bien es cierto que *Pluto* tiene un carácter especial dentro de la producción de Aristófanes, puesto que se trata de la última comedia escrita (y estrenada) por el autor. Dada esta circunstancia y teniendo en cuenta que su temática parece alejarse de la crítica política mordaz habitual en sus comedias, y se observa que tiende más bien hacia una reflexión moral o incluso filosófica, se considera una obra de transición entre la Comedia Antigua y la Comedia Nueva. Este carácter híbrido, caracterizado fundamentalmente por un menor peso del papel del coro y la ausencia de referencias explícitas a personajes reales, permite que sea la comedia que más capacidad de influencia ha ejercido en la construcción del género cómico a lo largo de los siglos.

Además, la temática sobre el mal reparto del dinero y la desigualdad económica, ha mantenido su vigencia a lo largo de la historia, pues como apunta la profesora Diamantakou-Agathou:

Las condiciones económicas y políticas contemporáneas (nivel de renta per cápita, índice de desigualdad de ingresos, porcentaje de personas que viven por debajo del umbral de la pobreza, tasas de desempleo, fenómenos de corrupción, etc.) son probablemente

(en Grecia, en Europa y en todo el mundo) indicios suficientes para adivinar que a la controvertida historia de *Pluto* aún le queda mucho camino por recorrer... (2007: 432)

Partiendo de estas premisas, en el presente artículo nos proponemos analizar la visión del adaptador (Emilio Hernández) y la directora (Magüi Mira) sobre el texto original del *Pluto* de Aristófanes, ateniéndonos a tres aspectos fundamentales: las modificaciones, supresiones y añadidos de la nueva dramaturgia, así como su sentido en aras de aportar *algo nuevo* sobre el texto de Aristófanes.

3. ARISTÓFANES VS. EMILIO HERNÁNDEZ. LA INTERVENCIÓN DRAMATÚRGICA

Con motivo del estreno de *Pluto* en Madrid, el periodista Julio Bravo recoge las siguientes palabras de Emilio Hernández sobre su versión de Aristófanes:

He cortado por aquí y he añadido por allá; he alargado algunos parlamentos y me he traído de “La asamblea de las mujeres” a Praxágora para situarla en el papel de esposa de Crémilo, y acentuar sus matices feministas. Pero todas las andanadas contra el injusto reparto de la riqueza y la corrupción política ya estaban en Aristófanes (Bravo: 20/03/2015).

Del mismo modo, el crítico Juan Ignacio García Garzón afirma que:

Emilio Hernández ha cocinado con mimo e intención una estupenda versión del texto original, eliminando referencias a personajes y lugares de la Grecia antigua y añadiendo pasajes de alguna otra pieza de Aristófanes; la munición crítica de la obra es la que en tu tiempo cargó el propio autor (01/08/2014).

Ambos testimonios coinciden en lo que apuntábamos anteriormente sobre la necesidad de actualizar los textos de la comedia antigua para el público contemporáneo, aunque manteniendo la esencia argumental original, cuya actualidad se hace evidente. Es por eso que Emilio Hernández suprime escenas completas de Aristófanes, añade otras, convierte largos monólogos en dinámicos diálogos, hace que algunos personajes confieran características un tanto diferentes y hace referencias actuales en los parlamentos de los personajes clásicos.

A continuación, nos planteamos analizar estos aspectos, para lo cual tendremos en cuenta la terminología acuñada por José Luis Alonso de Santos en su *Manual de teoría y práctica teatral*

(2007) sobre la adaptación de textos teatrales. Asimismo, manejaremos las tres traducciones modernas al español más divulgadas del *Pluto* y que debió de consultar nuestro dramaturgo, realizadas por: Elsa García Novo (1987), Juan Rodríguez Somolinos (1995) y Luis M. Macía Aparicio (2007).

3.1. Adiciones.

Añadir escenas, monólogos o personajes a una obra clásica siempre puede ser objeto de polémica o suponer grandes críticas para el adaptador de textos teatrales. Sin embargo, en muchas ocasiones, las adiciones son de obligado motivo cuando se pretende actualizar y revitalizar un texto, siendo consecuente con la idea y el estilo primigenio del autor al que se versiona. De este modo, vamos a ver cómo Emilio Hernández añade algunos rasgos interesantes al *Pluto* de Aristófanes gracias a la inserción de nuevos monólogos, diálogos y características a determinados personajes.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que Emilio Hernández y el equipo artístico convierten la comedia en un musical, incluyendo un total de nueve números musicales engarzados a lo largo de la dramaturgia. Así, como no puede ser de otro modo, la obra se abre con uno de estos números musicales, el protagonizado por el personaje de Pluto, en el cual se presenta como un viejo, ciego y desorientado. El texto aristofánico original se inicia, sin embargo, con un monólogo del personaje de Carión, en el que el esclavo presenta los sucesos acontecidos antes del inicio de la fábula: lo que en la estructura de una obra clásica consideramos un prólogo. Aunque el monólogo de Carión se mantendrá justo después del monólogo cantado de Pluto en la adaptación de Hernández, el hecho de colocar al personaje del dios en primer lugar tiene una motivación muy clara: presentar al personaje principal de la obra en primer término, haciendo que los espectadores se pregunten por él, se extrañen y conmuevan, centrando todo el foco de atención en su figura.

Es interesante el modo en que Pluto se presenta, ya que no vemos en él ningún ápice de divinidad, sino que se enfatiza en su ceguera y desorientación ante la vida. El estribillo que se repite constantemente es:

solo estoy, solo estoy, solo estoy
sin esa luz perdida
solo estoy, solo estoy, solo estoy
¿dónde encuentro la salida?⁴

4 Dado que el texto de la adaptación realizada por Emilio Hernández no está publicado, todas las citas que hagamos serán transcripciones directas del vídeo anteriormente citado.

Estos rasgos de la ceguera y la desorientación de Pluto no son expuestos por él mismo en el texto aristofánico, sino que será el personaje de Carión quien los hará notar en su monólogo/prólogo. Tampoco se menciona en este prólogo original ningún rasgo de la divinidad de Pluto, ya que no será hasta que este personaje revele su propia identidad cuando los otros personajes y los espectadores descubran –tras una escena cargada de intriga- quién es realmente el personaje que se esconde tras la ceguera.

Con un monólogo musical se presenta el personaje de Pobreza, encarnado también por Javier Gurruchaga, en un interesante juego escénico de hacer al mismo actor llevar los personajes de protagonista y antagonista de la función. Es interesante comprobar cómo muchos de los rasgos que el personaje se atribuye en su texto están presentes ya en Aristófanes, especialmente la idea de que no se puede vivir sin la pobreza, ya que gracias a ella existe el trabajo:

Les seguiré a todas partes
como una perra en celo.
Su enfermedad incurable,
su más obscuro deseo.
Soy adorable y lo saben,
me llevan en el corazón.
Sin mí, sin mí,
no saben vivir.
Sin mí, sin mí,
no pueden vivir.
Sin mí, sin mí
jamás demostrarán lo que son.

Lo interesante es que, según avanza la versión de Hernández, el personaje de Pobreza irá tomando cada vez mayor carácter de antagonista, oponiéndose a los personajes principales (Pluto y Crémilo). Se la caracterizará por tanto como malvada, como una bruja de los cuentos tradicionales (subrayado esto también por su vestuario harapiento y la peluca desaliñada). Esta caracterización, aunque enfatizada por Hernández, aparece ya en el original, pues la entrada en escena de Pobreza supone lo siguiente:

POBREZA.- Os voy a destrozar terriblemente a vosotros, seres terribles. La osadía que habéis tramado no se puede soportar, y es tal como nunca nadie osó tramarla, dios ni hombre. Así que estáis perdidos.

CRÉMILLO.- Y tú, ¿quién eres? Muy pálida me pareces.

BLEPSIDEMO.- Quizá es la Erinis de una tragedia: tiene la mirada de loca y un poco trágica.

CRÉMILLO.- No, que no lleva antorchas. (vv. 418-425. trad. Elsa García Novo)

Comparar a la Pobreza con una Erinis trágica (divinidad violenta que atormenta a los culpables), es representarla como un ser monstruoso y terrorífico, un verdadero enemigo. Sin embargo, en el texto de Aristófanes la Pobreza no tiene el matiz de antagonista tan marcado, puesto que únicamente aparece en una escena y su semántica es muy clara: es una representación alegórica insertada para provocar un diálogo reflexivo entre los personajes que provoque, a su vez, una reflexión en el espectador.

Hernández enfatiza su papel de «mala del cuento» cuando cierra la obra con una escena nueva, en la que Pobreza se reúne con los dos personajes secundarios que parecen más cercanos a ella en forma de pensar (los ricos): el Tesorero y la Dama. En esta escena los personajes evalúan su situación de «nuevos pobres» y claman su propia venganza, proclamando su futura vuelta al poder, dejando fuera a los menesterosos:

POBREZA.- Paciencia, paciencia... ya llegará su tiempo, no hay que precipitarse, dejémosles disfrutar.

DAMA.- ¿Qué?

TESORERO.- ¿Qué?

POBREZA.- Como al condenado la noche antes de la ejecución. Ese es mi plan. El tiempo corre a nuestro favor (*se ríe*). Ya se hundirán en su propia utopía. Ahora a bailar, a gozar, que se olviden un poco de nosotros y ya volveremos. Dejadles ahora que acaben su comedia.

La escena cambia, en cierto modo, el original de Aristófanes, ya que no parece ser tan optimista en cuanto a la posibilidad de un cambio en el reparto de la riqueza. Mientras que el comediógrafo ático deja su final abierto en la gran fiesta que supone la vuelta de los labradores a la riqueza, Hernández prefiere ser más pesimista (o realista) y deshacer la utopía del reparto igualitario haciendo patente el siempre absoluto poder del dinero frente a todo lo demás. Podríamos entender este final como una actualización del argumento o una expresión de la propia ideología del dramaturgo Hernández, ya que parece aludir al fracaso de los diversos experimentos de implantar sistemas comunistas a lo largo del siglo XX.

También al final de la obra, Hernández añade una nueva escena, esta vez con Pluto y Crémilo como protagonistas. En ella, y casi de forma didáctica, se exponen los principios del uso del

dinero y de su reparto entre la sociedad. Dentro de esa escena es interesante el juego de palabras con el término «plutocracia»:

CRÉMILLO.- ¡Se acabó la plutocracia! Eso es lo que había, Pluto: ¡la plutocracia! El gobierno de los que más... de los que más tenían.

PLUTO.- ¡Ay, pobre de mí! ¡Cómo me utilizaban! ¡Hasta mi nombre! Y yo sin comerlo ni beberlo...

CRÉMILLO.- Los que comían y bebían eran ellos. Te usaban y abusaban de ti.

PLUTO.- Y no sabes cómo. Me acumulaban y me acumulaban para multiplicarme. Oye, ¿has oído hablar de Aristóteles?

CRÉMILLO.- No... he oído hablar de la aristocracia, eso sí.

PLUTO.- Pues no es lo mismo. Aristóteles anda diciendo que la acumulación que se hace del dinero, es decir, la acumulación que se haga de mí es una perversión del fin para el que fui creado.

Tras este juego de palabras y la mención al filósofo Aristóteles, Pluto pasa a hacer una sencilla explicación sobre el origen del dinero. Para ello, toma el ejemplo de un simple trueque, haciendo entender después a Crémilo que el dinero surgió por la imposibilidad de hacer trueques constantes con todos los productos. Dado el contenido de la escena, parece que Hernández pretende con ella un fin didáctico, explicando al público el porqué del dinero y su necesidad dentro de nuestra sociedad.

En este sentido, no es baladí la cita parafraseada de Aristóteles, tomada de un pasaje de la *Política* (1257b-1258b). En dicho pasaje, el estagirita reflexiona sobre el origen y razón del dinero, estableciendo una singular diferencia entre los conceptos de economía y crematística. Así, el primero supondría el uso adecuado del dinero, es decir, mantener y conservar todo aquello que sea necesario para la vida (casa, vestido, alimento, etc.); mientras que el segundo supondría el enriquecimiento exacerbado, sin más razón que el enriquecimiento mismo. En palabras del propio Aristóteles:

El dinero es algo insignificante y completamente convencional, y nada por naturaleza, porque si los que lo usan cambian las normas convencionales, no vale nada ni es útil para nada de lo necesario, y siendo rico en dinero, muchas veces se carece del alimento necesario. Ciertamente extraña es esta riqueza en cuya abundancia se muere de hambre, como cuentan en el mito de aquel Midas, quien, por su insaciable deseo, convertía en oro todo lo que tocaba (Arist. *Pol* 1257b.10. trad. Manuela García Valdés).

Hernández inserta estas ideas aristotélicas sobre el dinero en su dramaturgia del *Pluto*, haciendo que gane un mayor peso reflexivo y abra, nuevamente, un espacio de pensamiento entre los actores y el público, evitando connotaciones de carácter ideológico. Se consigue así ampliar la reflexión dentro de la comedia, aunque sin olvidar los juegos humorísticos propios del género.

La última adición que es necesario comentar, y en la que también observamos muchos rasgos de actualización, es la relativa al personaje de Praxágora. En el *Pluto* original, el personaje de la mujer de Crémilo carece prácticamente de peso semántico, quedando únicamente relegada a un carácter sintáctico, puesto que su escena dialogada con Carión permite ir desgranando de forma cómica el modo en que Pluto fue devuelto a la visión en el templo de Asclepio. Hernández, por su parte, decide dotar de significado a este personaje, para lo cual recupera uno de los caracteres femeninos más destacados del teatro de Aristófanes: Praxágora, la protagonista de *La asamblea de las mujeres*, considerada un icono feminista dentro de la literatura.

De este modo, le da su nombre, ya que la Mujer del *Pluto* original carece de él. Esta adición semántica al personaje hace que, por fuerza, sus apariciones tengan más peso, por lo que es necesario añadir su participación en algunas escenas o darle un mayor protagonismo en algunas otras. Es el caso de la escena que tiene con Carión, que, como decíamos anteriormente, en el original se reduce al relato del «milagro» obrado por Asclepio. En la versión de Hernández este milagro es relatado en un monólogo por el esclavo, dejando para el diálogo con Praxágora una serie de reflexiones políticas cargadas de actualidad. Así, por ejemplo, podemos entender el siguiente diálogo:

PRAXÁGORA.- Hubo un tiempo... hubo un tiempo en que no votábamos, ni teníamos asamblea, ni nada. Y pensábamos que el tirano era un canalla y el culpable de todo –bueno, y lo era, ¡vaya que sí lo era!-, y que muerto el perro se acabó la rabia. Pero... se murió el perro, y hoy que tenemos políticos por todas partes... ¡es que no resuelven nada! No, al contrario, tenemos un nuevo problema, se ponen un sueldazo de los fondos del estado. Miran sólo por su provecho.

CARIÓN.- Escúchame Praxágora...

PRAXÁGORA.- Hace unos años, nadie se hubiera atrevido a cobrar ese dinero por intervenir en los asuntos públicos, ¿verdad? Todo el mundo acudía preocupado por resolver el bien común. Eso era la democracia. Todos creíamos que por fin había llegado la felicidad. Y sin embargo hoy, en cuanto se hace algo por el estado, lo primero es reclamar el sueldo, y el alimento, y el viaje, e incluso un carro tirado por un esclavo.

Hernández se atreve aquí a hacer una comparación velada entre la situación de la democracia ateniense a finales del siglo IV a.C. (la época de Aristófanes) y la situación de la democracia española en el 2014 (momento del estreno de la obra). Se establece así, una analogía entre el tirano Pisístrato y el dictador Francisco Franco; entre la llegada de la democracia a Atenas y la transición española; entre la corrupción de la democracia de Pericles y la corrupción del gobierno de Mariano Rajoy (y otros muchos casos que salieron a la luz en aquel momento, como los de los gobiernos autonómicos de Andalucía y Valencia, el de Bankia y las preferentes...); entre la situación de crisis económica provocada por la Guerra del Peloponeso y la situación provocada por la Gran Recesión de 2008 (a la que se sumó la estafa piramidal de Murdoch y la quiebra de Lehman Brothers). De este modo el espectador contemporáneo puede identificarse con las situaciones y los personajes de la comedia antigua, puede entrar en su juego y comprender sus vivencias. Además, la forma de conseguir estas analogías sin recurrir a lo burdo y evidente hace que la obra sea mucho más interesante y resulte mucho más estimulante para un público cultivado.

Los rasgos psicológicos generales de la Praxágora creada por Emilio Hernández coinciden perfectamente con el carácter que presenta la protagonista de *La Asamblea de las Mujeres*, pues como apunta Susana Scabuzzo (2016: 413):

Praxágora es un personaje que exhibe distintas facetas; tiene talento para elaborar un plan político de inaudita novedad, inteligencia para prever todos los detalles de concreción de ese proyecto, capacidad para liderar al resto de mujeres, y valentía para salir del estrecho ámbito del hogar y ocupar el espacio político, dominio de los varones.

Por otro lado, tenemos que apuntar que este diálogo entre Praxágora y Carión se basa completamente en un monólogo de la Praxágora de *La Asamblea de las Mujeres*, el contenido entre los versos 172-187. A esto se suma que el personaje de Praxágora tiene un marcado rasgo feminista, al igual que la protagonista de *La asamblea*. Así lo vemos en el siguiente parlamento en que se dirige al público reclamando el poder para las mujeres, preguntándoles a ellas mismas por las mejores capacidades para el gobierno en comparación con los hombres:

PRAXÁGORA.- ¡Debería entregarse el gobierno a las mujeres!
¿A qué sí? Nosotras, nosotras íbamos a administrar con sentido común; y a gastar sólo en lo necesario. Nada de armas. Nada de construir Partenones inútiles para repartirse las ganancias. Nosotras podemos enseñar a cada uno a ganarse el pan; a cuidar

de los jóvenes, de los mayores; y a repartir bien la comida para que llegue a cada plato.

Del mismo modo que en el diálogo anterior, este parlamento de la Praxágora de Hernández se inspira en otro de la Praxágora de Aristófanes en *La Asamblea de las Mujeres*, en este caso, en el que habla de la buena administración de la casa por parte de la mujer (vv. 210-213)

PRAXÁGORA.- (...) Propongo que entreguéis la ciudad a las mujeres.
En realidad, ya en nuestras casas las tenemos de gobernantas y tesoreras (trad. Francisco Rodríguez Adrados).

También aquí se hacen veladas alusiones a la corrupción política y la crisis económica cuyas consecuencias se vivían en el 2014: el famoso Partenón construido por Pericles con el dinero de la Liga Ático-Délica se corresponde con los grandes aeropuertos y otras obras públicas sin uso construidas en los últimos años; el mal reparto de la comida se corresponde con la incapacidad de muchas familias para comprar alimento, lo que hizo que tuvieran que recurrir a la ayuda de sus propios familiares o incluso a la asistencia social.

Se entienden, de este modo, las palabras del periodista David Vigario en el periódico *El Mundo* (31/07/2014):

En cualquier caso, pensándolo mejor, a quien mejor le podría venir acercarse a disfrutar de la comedia musical que encabeza el siempre mordaz Javier Gurruchaga es a «Podemos» y su líder Pablo Iglesias, porque verían reflejados desde el primer minuto hasta el último de la actuación todo su argumentario político de denuncia social, la entelequia de pobres y ricos, de buenos y malos, de corrupción y esclavitud laboral, de enfrentamiento de clases sociales, de la injusticia obrera y los privilegios de la casta. Del plato de lentejas a la opulencia porque el sistema se pudre y siempre golpea a los mismos, a los de abajo.

El conflicto entre los pobres y los ricos y la utópica lucha de los primeros por conseguir vivir como los segundos sigue a la orden del día y es tan universal como el propio ser humano en sociedad. Es interesante ver cómo el crítico interpreta el texto en clave contemporánea y se atreve incluso a identificar a partidos políticos concretos en la versión de Hernández, algo que, como vemos, no hace el propio dramaturgo, dejando a elección del público la identificación de los personajes antiguos con personajes contemporáneos.

3.2. Supresiones.

Tal y como expone José Luis Alonso de Santos:

Generalmente, los textos de otros tiempos poseen una gran carga retórica que se debe a la época en que fueron escritos. A veces hay fragmentos repetitivos e innecesarios para un público actual que, acostumbrado al lenguaje televisivo y cinematográfico, (...) no necesita demasiados detalles para seguir una trama (...) Hay que eliminar, por tanto, los textos informativos, siempre que carezcan de valor poético, y las referencias de época que no aportan nada y que confunden y entorpecen el desarrollo de la trama (2007: 496).

Por tanto, acercar un texto clásico al público contemporáneo debe suponer, en la mayor parte de los casos, eliminar todos aquellos pasajes, referencias o alusiones que resulten incomprensibles o extrañas para los espectadores de hoy. En el caso de una comedia aristofánica como la que aquí analizamos, estas supresiones irán en tres direcciones: signos convencionales dentro de la cultura antigua, pero incomprensibles para la sociedad de hoy; alusiones mitológicas o aparición de divinidades en escena; y aparición de caricaturas o sátiras de personajes públicos del momento.

En el primer aspecto, debemos considerar un elemento esencial en la obra original de Aristófanes para caracterizar a los dos personajes que aparecen al inicio de la obra: Crémilo y Carión, al salir del oráculo de Delfos, llevan una corona que los caracteriza como suplicantes. La aparición de un personaje portando este signo en su vestuario suponía un reconocimiento directo de su situación por parte del público ateniense. La corona protectora de los suplicantes es un signo de marcado valor religioso, que impone respeto y supone la inviolabilidad de quien la lleva. Así podemos verlo en el siguiente diálogo del texto original:

CARIÓN.- (...) (*A Crémilo*) Así que no habrá forma de que yo me calle, mientras no me digas por qué vamos detrás de éste, amo; te voy a dar la lata. ¡Como pegarme no puedes mientras lleve corona!

CRÉMILO.- Por Zeus, como me incordies te quitaré la corona para pegarte, y así te dolerá más (vv. 18-23. trad. de Elsa García Novo).

La presencia de este signo en el conflicto entre Carión y Crémilo es fundamental en la obra original, ya que tiene una tripe funcionalidad, como apunta Groton (1990: 17): por un lado, tiene función etiquetadora: indica que Crémilo y Carión son suplicantes; en segundo lugar, es un símbolo que indica que el esclavo está protegido por el dios Apolo; y finalmente, desde el

punto de vista pragmático, es causativo, pues explica la amenaza por parte de Crémilo de querer pegar más fuerte a Carión.

Sin embargo, el espectador del siglo XXI desconoce toda esta funcionalidad y simbología de la corona como elemento religioso, por lo que, al no ser un signo funcional dentro de la convención, como expresa Umberto Eco (2012: 52):

Para que exista un signo no es necesario que alguien lo emita intencionalmente y lo construya artificialmente como signo; basta con que exista una convención que permita interpretar como signo un suceso, aun natural, como un síntoma, un indicio o, precisamente, una “muestra”.

La decisión de Emilio Hernández de suprimirlo nos parece bastante comprensible, pues permite hacer el texto ágil y directo para el espectador contemporáneo. De hecho, en las ediciones y traducciones actuales del *Pluto* lo habitual es marcar con una nota al pie el significado de este signo, tan importante en el momento del estreno de la obra por Aristófanes y tan carente de sentido en el presente.

Difíciles de entender por el espectador son también las alusiones mitológicas, ya que, salvo mitos muy famosos y conocidos en la actualidad por la cultura popular, su presencia en la dramaturgia contemporánea carece en muchas ocasiones de sentido y gracia por su dificultad de comprensión. Así sucede, por ejemplo, con el coro (vv. 290-321), cuyo humor únicamente se entiende por el juego satírico con los relatos mitológicos del cíclope Polifemo y la bruja Circe, presentes en la *Odisea*. Además de las constantes alusiones mitológicas, los coros son difíciles de mantener en los montajes contemporáneos por la dificultad que suponen en la práctica, siendo lo más habitual hacerlos desaparecer en las nuevas dramaturgias de tragedias y comedias grecolatinas.

Emilio Hernández, por tanto, prefiere prescindir del coro, suprimiendo todos los textos originales que le corresponderían. Sin embargo, mantiene de algún modo la presencia de un personaje colectivo, muy útil para el argumento de *Pluto* y para la idea dramática esencial (la desigualdad social): el grupo de manifestantes escondido tras máscaras que repiten proclamas de protesta y cuyo líder es Blepsidemo, convertido en el equivalente al Corifeo de la obra original.

Este «coro de manifestantes» tiene un peso semántico importante en la adaptación de Hernández, representando a la masa oprimida por el mal reparto del dinero. Tal es así, que la obra se abre con sus proclamas, repitiendo en bucle, con tono de manifestación:

Repartir la riqueza,
 repartir la riqueza,
 repartir la riqueza,
 erradicar la pobreza.
 Esta democracia es una desgracia,
 queremos el dinero en casa del obrero.

Su siguiente aparición tendrá lugar tras la escena entre Carión, Crémilo y Pluto, iniciando con un número musical cuya voz principal será Blepsidemo, quien, como antes decíamos, toma muchos de los rasgos sintácticos del Corifeo original. La letra de la canción interpretada en este número, tiene una marcada temática política, con la repetición de un singular estribillo:

A ver estos cabrones
 que nos quieren hoy vender
 para que nos callemos
 y votarles otra vez.

El coro aristofánico, compuesto por otros campesinos arruinados ha sido llamado por Carión, a petición de Crémilo, para que se entere de la buena nueva. Del mismo modo acude a escena el nuevo «coro de manifestantes» presentado por Hernández, aunque con la diferencia de que su diálogo con Carión versará por completo sobre política, eliminando el relato mitológico.

Además, en la versión de Hernández podemos ver cómo este «coro» presenta rasgos de personaje revolucionario, gritando constantemente proclamas del tipo: «Libres sí, esclavos no.»; «Estamos de ladrones, hasta los cojones.»; «No tenemos casa, nos quedamos en la plaza.». Estas proclamas nos indican el valor que Hernández le da a su nuevo coro, además de mostrarnos algunos rasgos fundamentales de la interpretación contemporánea que se hace del texto de Aristófanes. Por un lado, se hace énfasis en la carencia de libertad de los pobres, haciendo una analogía —un tanto marxista (entendiendo el marxismo como corriente historiográfica)— entre pobreza y esclavitud, idea ésta actualmente superada por las investigaciones en Historia Antigua⁵ que demuestran que la esclavitud era un rango social, pero no económico: la esclavitud sólo supone carencia de libertad («De tu propio cuerpo no te permiten los hados ser dueño: su

5 Véase lo expuesto por Sayas Abengochea (1998: 303).

dueño es el que te ha comprado.», dice Carión en el verso 9), pero no indica ningún rango económico (en realidad los esclavos pobres son aquellos que tienen amos pobres).

Las siguientes dos proclamas tienen un marcado carácter contemporáneo y hacen alusión a temas de rabiosa actualidad en el 2014. La primera de ellas alude a la corrupción política, cuyos casos se extendieron en la segunda década del siglo XXI y a la que se alude en numerosas ocasiones a lo largo de la versión de Hernández, como posteriormente podremos apuntar. La última proclama es mucho más irónica, ya que ese «no tenemos casa, nos quedamos en la plaza» recuerda a los lemas esgrimidos durante la acampada en la Puerta del Sol de Madrid por los autodenominados «indignados» del movimiento 15-M, en 2011. Además, la proclama «no tenemos casa» alude también a los desahucios, cuyo número aumentó enormemente a consecuencia de la crisis de 2008. Hernández juega, por tanto, con la eliminación del coro al modo clásico, pero lo sustituye por un grupo de «indignados» que reclama constantemente sus derechos y se convierte en un ingrediente fundamental en la temática de la obra. El coro se convierte en una «voz del pueblo», una masa que protesta por la mejora de la situación económica.

La eliminación de una referencia mitológica que nos queda señalar es la supresión completa de la escena del dios Hermes, desarrollada en el original de Aristófanes entre los versos 1098 y 1171. En el original esta escena debe entenderse como el colmo total del absurdo: la utopía del reparto equitativo de la riqueza es tal que, ni los propios dioses pueden consentirlo, ya que sin los sacrificios de los ricos no pueden alimentarse. Además, hace un juego paródico con la tragedia, en la que la aparición de los dioses al final de la obra para resolver los conflictos (*deus ex machina*) era más que habitual. Hernández entiende que esta escena, junto con la que le sigue (protagonizada por un sacerdote y llena también de referencias mitológico-religiosas), resulta excesiva para el espectador contemporáneo, incapaz de reconocer al dios Hermes en escena y de comprender todo el juego de ironías que supone su presencia. Así, de todas las escenas que Aristófanes concatenó en el final de *Pluto*, Hernández selecciona únicamente dos: la del Sicofante y la de la Vieja con el Joven. Veremos la intervención que realiza sobre ellas en el apartado siguiente.

Cerramos este apartado con la supresión de pasajes y alusiones a personajes públicos o políticos de la Atenas del siglo IV a.C. que inundan el texto de Aristófanes pero que, como es lógico, son irreconocibles por nuestros espectadores contemporáneos. Así, por ejemplo, en los versos 170 a 180 encontramos un diálogo entre Crémilo y Carión (dirigiéndose a Pluto) que se plaga de alusiones a personajes como el Rey de Persia, famoso por su gran cantidad de oro; Pánfilo, general del ejército ateniense acusado de robar dinero del Tesoro público; Agirrio, famoso por subirse el sueldo para acudir a la Asamblea; Filepsio, encarcelado por impago de deudas públicas, etc. Entendemos bien por qué Emilio Hernández ha suprimido todas estas alusiones, ya que son personajes muy poco conocidos. Sin embargo, Hernández

mantiene el juego político en su versión de esta escena, como podemos ver en la reproducción que presentamos a continuación:

CRÉMILLO.- Y el rey ese del que tanto se habla.

CARIÓN.- El rey de Persia.

CRÉMILLO.- El rey y toda su familia. No se aprovechan de su posición para acumular y acumular todo el dinero que puedan. Y el encargado del Tesoro, no acepta sobornos sin límite, aunque tenga que vaciar las arcas públicas adjudicando obras. ¿Y la política? ¿la política? Toda se mueve por ti, Pluto. Por ti se venden los hombres, por ti se compran ciudades, por ti se declaran guerras, por ti se derriban gobiernos...

Hernández reduce el diálogo a un sólo parlamento de Crémilo (con alguna apostilla de Carión), elimina todas las referencias a personajes concretos, pero mantiene las referencias veladas a personajes públicos contemporáneos, aumentando así todavía más el juego de ironía. Podemos, quizá, reconocer al rey Juan Carlos I y toda la familia real bajo el mencionado Rey de Persia. También reconocemos a políticos corruptos bajo el «encargado del Tesoro» (Luis Bárcenas o Rodrigo Rato podrían ser algunos de ellos). Esta es una de las claves del éxito de este *Pluto*, pues mantiene el mecanismo aristofánico de crítica política, aunque sin aludir directamente a ningún personaje o partido, haciendo que el público que asiste a la función se haga su propia composición de lugar.

En definitiva, Hernández es muy preciso e inteligente en aquello que elimina. Sabe perfectamente que debe eliminar aquello que dificulta a los espectadores entender completamente el texto, sustituyéndolo en ocasiones por otros elementos que aporten mayor comprensión y, además, aumenten el juego satírico e irónico propio de la comedia.

3.3. Modificaciones.

En muchas ocasiones podemos considerar que la versión de Emilio Hernández supone una reescritura casi total de la obra de Aristófanes. Aunque se mantiene la estructura general de la comedia original (salvo por las adiciones y supresiones que ya hemos comentado), los diálogos entre los personajes son completamente reelaborados, unas veces, para tratar de ser más ágiles y divertidos; otras, para adquirir matices cómicos diferentes, siempre acordes con el tema central de la obra y las características básicas del género cómico.

Un ejemplo del primer cambio lo encontramos en el monólogo de Carión desarrollado entre los versos 803 y 821 del original. La versión de Hernández convierte este monólogo en un diálogo picado entre el propio Carión y Blesidemo. Es curioso observar cómo estos personajes

no tienen ninguna interacción en el *Pluto* de Aristófanes, ya que nunca coinciden en escena. Hernández, sin embargo, prefiere presentarlos juntos, enfatizando el carácter burlesco y la baja clase social de ambos, convirtiéndolos en amigos. Reproducimos el diálogo de la versión de Hernández:

CARIÓN.- ¡Ay, qué rico es ser rico! ¡Nadar en la abundancia! ¡Y sin haber hecho nada!

BLEPSIDEMO.- Al menos nada malo.

CARIÓN.- El arca está llena de harina.

BLEPSIDEMO.- Los cántaros hasta arriba de vino.

CARIÓN.- Y te los puedes beber en copas de plata. Vas a buscar aceite y la cisterna está siempre llena.

BLEPSIDEMO.- Abres el horno y no sabes cómo... ¡míralo! Ahí está el cordero.

CARIÓN.- Míralo. Las vinagreras son de bronce, las lámparas de marfil, los manteles de seda...

Blepsidemo.- Y después de comer te enjuagas la boca con agua de menta.

CARIÓN.- Ahora los servidores jugamos a pares y nones con monedas de oro. Y nos limpiamos el culo con hojas de higuera en lugar de con piedras.

LOS DOS.- ¡Qué refinamiento!

Como podemos ver, Hernández consigue con su versión dar un ritmo mucho más ágil al texto. El intercambio de diálogo picado entre los dos personajes hace que se acentúe la comedia al ir expresando los diferentes signos de la nueva riqueza en un constante *crescendo*. Este *crescendo* llegará a su clímax con la más soez de todas las expresiones, siguiendo lo dicho por Aristófanes en su monólogo original y enfatizando en el carácter escatológico de muchos de los parlamentos de la Comedia Antigua.

Además, la pareja cómica formada por Carión y Blepsidemo tiene una gran funcionalidad, tanto es así que Hernández los mantiene en la escena siguiente, con el Tesorero, presentando un importante cambio con respecto al original, en el que sólo aparece Carión. Este personaje del Tesorero también supone una modificación sobre el original Sicofante propuesto por Aristófanes. El cambio de nombre del personaje no es casual y se debe, consideramos, a dos motivos: en primer lugar, resulta poco familiar para los espectadores contemporáneos el concepto de Sicofante, pues aunque conserva su significado de «traidor» o «delator», se utiliza más en un nivel culto de la lengua, además de perder el matiz político que presentaba en el contexto social griego; en segundo lugar, llamar Tesorero a un personaje con las características

que este presenta es intencionadamente una sátira política, pues se refiere muy probablemente al tesorero de un partido político actual muy conocido por sus delitos de corrupción, siendo seguramente un trasunto de Luis Bárcenas, antiguo tesorero del Partido Popular y de mucha actualidad en 2014.

Cabe, además, apuntar otra modificación sustancial de esta escena en la versión de Hernández. En la obra original, el Sicofante es burlado por Carión y por el Hombre Honrado, personaje suprimido por Hernández. Carión y el Hombre Honrado acaban desnudando al Sicofante y éste sale corriendo, tratando de cubrirse como puede. La versión de Hernández mantiene el desnudo del personaje del Tesorero, pero convierte la desnudez en ventaja, ya que, cuando le quitan el faldón, el Tesorero muestra un enorme falo que da muestras de su enorme poder y hombría. Así, se presenta como triunfador ante los personajes pobres, atónitos ante semejante espectáculo. Este giro dramático está muy acorde con la lectura final de la obra de Hernández: los ricos clamarán venganza contra los pobres en su reunión final con la diosa Pobreza. El reparto equitativo del dinero es una utopía, nunca se ha conseguido y nunca se conseguirá.

Por otro lado, la exhibición del gran falo en escena es un elemento claramente soez, muy propio de la comedia aristofánica. Juegos con lo sexual también podremos encontrar en la escena siguiente, la protagonizada por la Dama y el Joven Puto, con la presencia de Crémilo y su esposa Praxágora. El original de Aristófanes únicamente recoge diálogo entre la Dama (o Vieja), el Joven y Crémilo, por lo que la incorporación de Praxágora es un añadido de Hernández.

Con carácter general la estructura de la escena se mantiene igual, aunque se cambian los dobles sentidos y juegos de palabras del original para conseguir una mayor hilaridad en el público contemporáneo. Además, se añaden juegos sobre esos dobles sentidos, como podemos ver en la escena que reproducimos a continuación:

DAMA.- Yo no, a mí me ha pasado algo terrible, cariño.

PRAXÁGORA.- Cuéntame, las mujeres estamos para ayudarnos.

DAMA.- Desde que el dios Pluto recuperó la vista mi vida se ha hecho insoportable.

CRÉMILO.- No serás tú también una recaudadora y se te ha acabado el chollo.

DAMA.- Respeta a una dama, por favor.

PRAXÁGORA.- (*a Dama*) No me tengas en ascuas, habla ya.

DAMA.- En ascuas estoy yo. No, una dama no debe hablar de ciertas cosas. Sufro, sufro una fuerte calentura.

CRÉMILO.- ¿Tienes fiebre? ¿O una calentura en el labio?

DAMA.- En los labios, sí. ¡En los labios!

PRAXÁGORA.- ¡Acabáramos! ¡Eso lo sentimos todas! Los hombres, se han vuelto locos contando el dinero calentito. Y nosotras lo que tenemos calentito, nos lo tenemos que enfriar a solas.

CRÉMILLO.- ¡Qué barbaridad!

Como se puede apreciar, las dos interlocuciones del texto original son ampliadas por Hernández a once, gracias a la suma del personaje de Praxágora. La introducción de la mujer de Crémilo en escena consigue, por un lado, dar un matiz feminista a la escena, ya que apoya a la Dama en su situación de «mujer abandonada»; por otro lado, aumenta la hilaridad de la situación, pues da un contrapunto a Crémilo, a quien acusa de no hacerla caso, provocando su enfado final.

4. EL SONIDO DEL DINERO. COMEDIA ARISTOFÁNICA Y COMEDIA MUSICAL

El actor y músico Javier Gurruchaga, responsable de encarnar a los personajes de Pluto y Pobreza y encargado además de la composición original de la música del espectáculo junto a Marco Rasa, su director musical, realizaba las siguientes declaraciones a la agencia Europa Press (31/07/2014):

Yo creo que las cosas con música —es un gran calzador— entran bien. Como otras óperas que se han hecho con esta temática de los pobres, los ricos... es el caso de John Gay con *The Beggar's Opera* o Kurt Weil y Bertolt Brecht con *La ópera de los tres peniques*... entran de otra manera. Yo creo que hace un buen matrimonio con ella el maestro Aristófanes.

Y es que la música siempre ha sido el gran apoyo de la Comedia Antigua. Las representaciones en el teatro de Dionisos de la acrópolis de Atenas no podían comprenderse sin el acompañamiento de flautas (*aulós*) y otros diversos instrumentos⁶. Tanto es así que el eminente poeta, dramaturgo y traductor Agustín García Calvo respondía afirmativamente a la pregunta del periodista Agustín Tena sobre si *Los carboneros* podía ser considerada como la primera comedia musical de la historia (*El País*: 02/08/1981). La musicalidad de las comedias antiguas ha llevado a algunos investigadores, como el profesor Fernando García Romero, a relacionar este género teatral con el carnaval contemporáneo y especialmente con la chirigota gaditana⁷.

6 Para una breve, pero completa, introducción sobre la música en el teatro griego véase el capítulo correspondiente en la *Introducción al teatro griego* del profesor Antonio Guzmán Guerra (2005: 54-56).

7 Véase la conferencia pronunciada por el profesor Fernando García Romero en la Fundación Juan March de Madrid el 23/10/2018. Vídeo disponible on-line: <<https://www.march.es/videos/?p0=11493>>

Ante el reto de musicalizar el *Pluto* de Aristófanes, Gurruchaga opta por hacerlo «con blues, con rock, con baladas, con swing» (Europa Press: 31/07/2014), ritmos contemporáneos, ágiles y divertidos, acordes con el ritmo propio de la comedia, buscando la complicidad del público con melodías fácilmente reconocibles, letras memorizables y compases que incitan a moverte en el patio de butacas.

Convertir el *Pluto* de Aristófanes en un musical conlleva la incorporación de nueve números musicales insertados en la dramaturgia realizada por Emilio Hernández. La letra de las canciones de dichos números, como antes anotamos, corrió a cargo del propio Hernández, con apoyo de Juan Mari Montes.

La mayoría de estos números musicales sirven para la presentación de personajes. como el número de presentación de Pluto, el de la diosa Pobreza (cuyo estribillo⁸ se repetirá con cada aparición del personaje) y el del esclavo Carión. Este último presenta un interés particular, ya que no es la primera vez que aparece el personaje, por lo que su «presentación retardada» sirve nada más que para enfatizar su situación de pobreza, además de para presentar su nueva esperanza de una vida mejor ante el reparto de la riqueza que supone la vuelta a la vista del dios.

Lo interesante es también que, entre los pasajes cantados, se inserta el relato, en forma de monólogo, de la curación del dios Pluto. Se trata de una versión muy resumida de lo relatado por Aristófanes en el original, ya que únicamente se hace referencia al ungüento con el que le cubren los ojos y al perro que se los lame (en el original son serpientes), haciendo desaparecer todo el relato del protocolo de entrada al templo y la aparición de los dioses Asclepio y Panacea en la comedia original. Además, como antes hemos comentado, este relato aparece en el original en forma de diálogo entre Carión y la Mujer de Crémilo y no en forma de monólogo y número musical como sucede aquí.

Otro papel fundamental de los números musicales será dar voz a ese «coro de manifestantes» que Hernández construye para sustituir al original coro de labradores de Aristófanes. Este coro será el protagonista de dos números musicales cuya letra tiene un clarísimo sentido político:

Se acabó por fin.
Se acabó no hay más.
Se acabó mentir y estafar.
Que pringado
hasta el cuello
se va el caimán.
Se acabó tragar y callar.

8 «Sin mí, sin mí, sin mí, no pueden vivir / sin mí, sin mí, sin mí, no saben vivir.»

La jovialidad de este segundo coro contrastará con los dos siguientes números musicales, protagonizados por el Tesorero y la Dama, claros antagonistas en la trama propuesta por Hernández. El breve tema interpretado por el primer personaje, resumido en el repetido verso «mi patria es el gran capital», sirve tanto para caracterizarlo como político corrupto como para expresar su visión del mundo en contrapunto conflictivo con los personajes de Carión y Blepsidemo. La Dama, por su parte, hace su primera aparición en escena con un monólogo musicado a ritmo de blues. Podemos considerar que este número musical tiene también una doble función: caracteriza al personaje y presenta su papel dentro de la trama.

Como todo buen musical que se precie, el final debe ser un divertido número en el que toda la compañía interprete a coro el tema señero y principal del montaje. En este caso, se trata del titulado «Lentejas y libertad», con el cual se anunció la producción en las redes sociales y los canales virtuales del Festival de Mérida⁹. Un tema a ritmo de rock, divertido, que anima a bailar y con un estribillo muy fácil de memorizar e incluso «pegadizo», que resume el argumento fundamental de la comedia:

Lentejas y libertad.
Lentejas y mucho más.
Lentejas y libertad.
Sin los lunes al sol
ni los martes sin pan.
Lentejas y libertad.
Lentejas y mucho más.

Las lentejas, aludidas a lo largo de toda la obra como signo de la pobreza (Carión lamenta que su único alimento como esclavo era el puré de estas legumbres)¹⁰, se convierten aquí en una especie de metáfora de la conformidad, de la riqueza con lo poco, destacando el papel de la libertad como principal posesión del hombre. Además, los versos centrales de este estribillo hacen alusión a la situación social que se considera superada con el paso de la crisis: *Los lunes al sol* es el título de la premiada película dirigida por Fernando León de Aranoa en 2003 y cuyo argumento principal es la vida de dos hombres en situación de desempleo; el verso «los martes sin pan» es un juego de palabras construido sobre el verso anterior aludiendo a las dificultades para comprar alimentos de algunas familias durante la crisis económica.

9 En un vídeo podemos ver cómo Javier Gurruchaga y el resto del elenco nos invitan a aprender la coreografía de este tema, en una clara invitación a disfrutar del espectáculo participando de él: <<https://www.youtube.com/watch?v=vQBbCZxcH24>>

10 En el texto original, Aristófanes también lo presenta como el alimento habitual entre los pobres, con la palabra griega φακή (véase el verso 1004 de *Pluto*)

Teniendo en cuenta que uno de los rasgos principales del libreto musical, siguiendo las palabras de José Cruz (2016: 180-181) es que:

El principio estético que preside la dramaturgia de cualquier pieza de teatro musical es la peculiar dialéctica que se establece entre dos órdenes temporales complementarios y al mismo tiempo, antagónicos. Uno de ellos sería el orden relativo a la acción dramática, a los acontecimientos que constituyen la trama [tiempo del libreto o tiempo de la acción], (...) [y] el otro (...) vinculado a la expresión de las emociones que esos acontecimientos provocan en los personajes [tiempo del número musical o tiempo de la canción].

Creemos que la propuesta musical elaborada para el *Pluto* por Magüi Mira y su equipo se acomoda perfectamente a estos parámetros, utilizando la música como una extensión y descargo de la acción dramática, ya que los números musicales tienen principalmente dos cometidos: reforzar la caracterización de los personajes o subrayar su situación emocional para con la trama y fomentar la conexión entre el público y la historia, llamando su atención y provocando emociones concretas en ellos de acuerdo con el fundamento dramático.

5. CONCLUSIONES

Dados los ejemplos anteriormente expuesto podemos observar que la versión de Emilio Hernández supone una reescritura total de la mayor parte de las escenas del texto aristofánico original. En general, y a modo de conclusión, podemos decir que, en este proceso de adaptación, Hernández es, al mismo tiempo, fiel con el texto original, pero también fiel con el público contemporáneo. Hernández cumple, de forma bastante acertada, las palabras que Juan Mayorga dedica a la labor del adaptador/traductor de textos teatrales (2016: 103):

El adaptador está obligado por dos fidelidades: al texto original y al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón de su trabajo. Su misión es doble: conservar y renovar. (...) Sólo una intervención responsable, artística, puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. Es un traductor. Para ser leal, ha de ser traidor.

Hernández traduce un *Pluto* renovado, lleno de ironía, con alusiones a la política de su momento (muy acorde con el espíritu de la comedia ateniense, como venimos afirmando), y al que añade ecos feministas, muy del gusto del público que sabe acudir a su representación. Hernández crea un nuevo *Pluto* sin olvidar el antiguo, un texto fresco, divertido y contemporáneo, aunque con el poso duro y férreo del estrenado por Aristófanes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alonso de Santos, José Luis (2007): *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Madrid, Castalia.
- Bravo, Julio (20/03/2015): “«Pluto» y «Dos peor que uno». Miradas contemporáneas sobre dos comedias clásicas”, *ABC*, URL: <<https://www.abc.es/cultura/teatros/20150320/abci-mejor-pluto-clasicos-puestos-201503191759.html>>
- Cruz, José (2016): “Dramaturgia del libreto del teatro musical”, en *Manual de dramaturgia*, ed. F. Doménech, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 179-189.
- Diamantakou-Agathou, Kaiti (2007), “Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα το Πλούτο”, en I. Vivilakis (ed.), Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πύχνερ, Atenas, pp. 423-432
- Eco, Umberto (2012): “El signo teatral”, en *De los espejos y otros ensayos*, trad. Cárdenas Moyano, Madrid, Debolsillo, pp. 50-58.
- Europa Press (agencia de prensa) (31/07/2014): “Javier Gurruchaga y Marisol Ayuso estrenan *Pluto* en el Festival de Mérida”, URL: <<https://www.europapress.tv/reportajes/234362/7/javier-gurruchaga-marisol-ayuso-estrena-pluto-festival-merida>>
- García Garzón, Juan Ignacio (01/08/2014): “Gurruchaga reparte dinero en el Festival de Mérida”, *ABC*.
- García Novo, Elsa (1987): *Aristófanes. Las nubes. Lisístrata. Dinero*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Romero, Fernando. (23/10/2018): *La comedia de Aristófanes*, conferencia pronunciada en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Teatro griego: origen, autores y puesta en escena*, dir. Carlos García Gual. Disponible on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=s7ycAhVUmiQ&ab_channel=FUNDACION_JUAN_MARCH>
- García Valdés, Manuela (1988): *Aristóteles. Política*, Madrid, Gredos.
- Groton, Anne (1990): “Wreaths and Rags in Aristophanes’ *Plutus*”, *The Classical Journal*, LXXXVI (1), pp. 16-22.
- Guzmán Guerra, Antonio (2005): *Introducción al teatro griego*, Madrid, Alianza editorial.
- Hidalgo de la Vega, M^a José, Sayas Abengochea, Juan José y Roldán Hervás, José Manuel (1998): *Historia de la Grecia Antigua*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Intxausti, Aurora (02/04/2015): “Magüi Mira lleva a escena la ciega riqueza de ‘Pluto’”, *El País*, URL: <https://elpais.com/cultura/2015/04/01/actualidad/1427908586_245433.html>
- Macía Aparicio, Luis M. (2007): *Aristófanes. Comedias III. Lisístrata. Tesmoforiantes. Ranas. Asambleístas. Pluto*, Madrid, Gredos.
- Mariño Sánchez-Elvira, Rosa M^a. (2020): “Aristófanes”, en *Diccionario de la recepción teatral en España, vol. 1, (A-K)*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Antígona, pp. 52-67.
- Mayorga, Juan (2016): “Razón del teatro”, en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 87-107.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1991): *Aristófanes. Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmoforias. La Asamblea de las Mujeres*, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez Somolinos, Juan y Rodríguez Adrados, Francisco (1995): *Aristófanes. Las nubes. Las Ranas. Pluto*, Madrid, Cátedra.

Scabuzzo, Susana (2016): “Praxágora”, en *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, dir. C. González Vázquez, Madrid, Libros Pórtico, pp. 410-413.

Tena, Agustín (02/08/1981): “García Calvo: «La comedia sirve a un público no necesariamente culto»”, *El País*, URL: <https://elpais.com/diario/1981/08/02/cultura/365551202_850215.html>

Vigario, David (31/07/2014): “Gurruchaga clama por la utopía en Mérida como freno de la corrupción”, *El Mundo*, URL: <<https://www.elmundo.es/cultura/2014/07/31/53d9bc32268e3e98288b456b.html>>

