



UN ENCUADRE PARA TIAGO RODRIGUES: TRES FORMAS DE ENCARAR EL TEATRO

A FRAMING FOR TIAGO RODRIGUES: THREE WAYS OF APPROACHING THEATER

Álvaro Nogales Gómez-Imaz

Doctorando

Universidad Complutense de Madrid

(alnogale@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0002-4275-5474>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.05

ISSN 2444-3948

Resumen: Tiago Rodrigues se ha erigido como una de las principales voces actuales en la dramaturgia portuguesa y europea. En este trabajo, analizaremos sus textos y su producción mostrando así las tres grandes líneas de su escritura dramática en las que la libertad formal prima ante cualquier otro aspecto. Tras ver su recorrido como creador, trataremos así primero *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas* como un texto en el paradigma dramático; *By Heart* como paradigma de texto posdramático; y, finalmente, trataremos *Antonio y Cleopatra*, como tratamiento o versión de materiales clásicos. Encontraremos cómo los límites lógicos —o prejuiciosos— entre paradigmas teatrales no se pueden dar dentro del teatro de Rodrigues, siendo así un teatro poroso y permeable.

Palabras Clave: Tiago Rodrigues, dramaturgia, dirección, edición, clásicos.

Abstract: Tiago Rodrigues has emerged as one of the Portuguese and European dramaturgy leading voices. This article will analyse his texts and production by showing the three main lines of his dramatic writing in which formal freedom prevails over any other aspect. After seeing his journey as a creator, we will first treat *Sadness and Joy in the Life of Giraffes* as a text in the dramatic paradigm; *By Heart* as a paradigm of post-dramatic text; and, finally, we will analyse *Antony and Cleopatra* as a treatment or version of classical materials. We will find how the logical —or prejudicial— limits between theatrical paradigms cannot be found within Rodrigues' theatre, thus being a porous and permeable theatre.

Key Words: Tiago Rodrigues, writing, staging, publishing, classics.

Sumario: 1. Introducción. 2. Tiago Rodrigues: un encuadre. 3. La fluidez consciente de la forma. 4. Tristeza y alegría en la vida de las jirafas, *By Heart* y *Antonio y Cleopatra*: caso de estudio. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía citada. 7. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ÁLVARO NOGALES GÓMEZ-IMAZ (Alcalá de Henares, 1997). Licenciado en Dirección Escénica y Dramaturgia por la RESAD, actualmente realiza el doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid sobre dramaturgia portuguesa contemporánea. Ha trabajado en diferentes puestos en espectáculos del Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa), Centro Dramático Nacional y Teatro de La Abadía (Madrid) o el Theater Konstanz (Constanza). En 2019, creó su compañía —Mudanzas López—, con la que ha estrenado profesionalmente *Ahora que nos dejan hablar*, a partir de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, y *Los chicos de Baker-Miller*, ambas coescritas con Adrián Perea.

I. INTRODUCCIÓN

El caso del desconocimiento por parte de los españoles de la escena portuguesa —y su cultura en general— era algo que ya preocupaba hace un siglo, como apuntaba Unamuno en 1907:

Mas, aun siendo los dos países vecinos aislados los dos, en cierto modo, del resto de Europa, yo no sé qué absurdo sino nos ha mantenido separados en lo espiritual. En Madrid es más fácil encontrar un libro inglés, alemán o italiano que uno portugués, y en Portugal hay Facultad de Medicina en que sirven de texto en Histología obras de nuestro Ramón y Cajal, pero... en francés. (Unamuno, 1930, pág. 15-16)

Actualmente, los trabajos académicos que encontramos sobre dramaturgia portuguesa contemporánea en castellano, por norma, han perdido vigor y no toman en cuenta a nuevos autores. Aun así, no nada son desdeñables las investigaciones monográficas que se realizaron en la revista *ADE Teatro* (1997); *Puerta del drama* de la AAT (2002); o *Pygmalion* (2014), siendo esta última la que conserva mayor vigencia. Merece una mención especial la Revista Galega de Teatro, que ha publicado periódicamente información sobre teatro portugués¹ y, por ende, de Rodrigues. A nivel editorial, solo encontramos publicados dos títulos de Tiago Rodrigues en nuestro país: *Sopro* (2019) —con adaptación de Rocío Bello y Javier Hernando Herráez para el número 357 de la revista *Primer Acto*— y *By Heart* (2021a) —con traducción de Manuel F. Vieites y con una introducción analizando la figura de Rodrigues excepcional—. La RESAD, en coedición con Antígona, publicará próximamente un volumen con *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas y Antonio y Cleopatra* (2022) en su colección Contemporáneos RESAD.

Por lo que respecta a las investigaciones en otros idiomas, se han tratado diversos temas de la obra de Rodrigues. Silva Lopes (2013) intentó sintetizar la dirección de actores en los espectáculos de Tiago Rodrigues (frontalidad, *yo épico*, coralidad, polifonía...). Desde lo dramático, Fialho investigó la versión del mito de los Atridas con la que inauguró Rodrigues su mandato en el TNDMII. En su investigación, ya apunta uno de los pilares fundamentales en la dramaturgia de Rodrigues:

A tradição e a memória dela [de la tragedia] são convertidas em instrumento de interrogação dramática e posicionam o espectador como testemunha e participante de um processo que envolve a evocação dos parâmetros da sua própria memória cultural. (Fialho, 2019, pág. 361).

Esta memória mantém viva no espectador a consciência de que se reinventa uma tradição milenar mas que, simultaneamente, ela se converte em teatro puro, em que a interpretação de cada personagem corresponde à vontade de cada ator em participar nesse ritual performático. (Fialho, 2019, pág. 366)

Rayner (2017), por su parte, analizó desde la crítica teatral la revisión del clásico shakesperiano que estrenó Rodrigues en 2014 y del que hablaremos más adelante. Muy diferente fue la aproximación al teatro de Rodrigues que realizó Pais (2017), que interconectó el trabajo de las compañías de Tiago Rodrigues, Gonçalo Waddington y Tónan Quito a través de la elección de sus elencos y el trabajo creativo que comparten a nivel de lenguaje escénico.

Sin embargo, no se han realizado análisis sobre intertextualidad en relación con la utilización de elementos literarios dramáticos y no dramáticos en los textos de Rodrigues. Pina Coelho, de forma sucinta, ya adelantó que el análisis de la intertextualidad en el teatro de Tiago Rodrigues es la pieza clave de su dramaturgia, aunque no llega a desarrollarlo:

Se tomarmos em consideração alguns dos seus trabalhos mais recentes e mais maduros [...], podemos constatar que o diálogo interessado na literatura e a reflexão sobre a linguagem se vem confirmando como uma das mais constantes características do seu trabalho artístico. São trabalhos que, cada um de sua forma, estabelecem modos diferentes de relação entre teatro e literatura, manifestando uma voraz pulsão e um desejo de experimentar diversos géneros literários e apropriando-se de vários materiais de escrita. (Pina Coelho, 2018, en línea)

Desde el punto de vista editorial, Rodrigues es un autor que cuenta con una gran parte de su producción publicada en su lengua original. Siguiendo un orden cronológico, la primera publicación es *Coro dos amantes a caminho do hospital*, una pieza corta que surgió del proyecto *Urgências* (2006) promovido por la compañía de Rodrigues -Mundo Perfeito- y el

Teatro Municipal Maria Matos. Fruto de la iniciativa de 2005 *PANOS —Palcos Novos, Palavras Novas—* de la Culturgest -y que saltaría a partir de 2017 al TNDMII-, en la cual se le encarga a un grupo de autores la creación de obras teatrales para jóvenes que puedan ser interpretadas por jóvenes —a imagen del programa *Connections* del National Theatre británico—, nació *Coro dos maus alunos* (2009). La editorial Companhia das Ilhas publicó en formato bolsillo la obra *Peça romântica para um teatro fechado* (2013b). La Universidad de Coimbra en colaboración con el Teatro Académico Gil Vicente, dentro de su colección de dramaturgia portuguesa contemporánea tiene editadas once piezas, entre obras largas y cortas, en dos volúmenes: *Três dedos por abaixo do joelho, Tristeza e alegria na vida das girafas, Coro dos amantes* (2013a) por un lado, y *By Heart (E outras peças curtas)* (2016a) por otro. Rodrigues colaboró en un espectáculo que terminó por llamarse *Cassandra* dirigido por Nuno M. Cardoso² para la compañía Cão Danado, cuyo texto fue publicado por la editorial Humus en el que se incluye la pieza breve *A última peça do Tiago Rodrigues* (2014). El TNDMII, en coedición con Bicho do Mato, ha publicado por su parte cinco títulos: la trilogía *Ifigénia, Agamémnon, Electra* (2015c) a partir de la *Orestíada* en uno de los volúmenes; y *Sopro* junto con *Como ela morre* (2017) en el otro.

Podemos también resaltar dos textos académicos: el primero, *To stay in life* (2020c) —incluido dentro de la fantástica edición *Why theatre?* liderada por el NT Gent— que se desprende del monólogo de mayor potencia de *Sopro* y que en un principio iba a ser el texto para el programa de mano; y, por otro, la edición de la transcripción de la entrevista que le realizó Laura Adler a Rodrigues (2018c) dentro del contexto del Festival de Aviñón y publicada por su universidad como clase magistral.

En el resto de Europa, encontramos que los textos de Rodrigues son traducidos de forma bastante corriente, especialmente en Francia a través de la editorial Les Solitaires Intempestifs, donde ha sido traducida la práctica totalidad de lo publicado en portugués, mayoritariamente por Thomas Resendes: *By Heart (Apprendre par cœur)* (2015a); *Bovary* (2015b); *Antoine et Cléopâtre* (2016c); *Souffle* junto con *Sa façon de mourir* (2018b); *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (2020b); y *Chœur des amants* (2021b). El otro título en francés —*Tristeza e joie dans la vie des girafes* (2016b)— está publicado en la misma editorial esta vez con adaptación de Thomas Quillardet. En el caso italiano, solamente encontramos *Gioie e dolori nella vita delle giraffe* (2018a) en Luca Sossella Editore con la adaptación de

Vicenzo Arsillo. Es notorio que existen adaptaciones a más idiomas ya que hay producciones de las obras de Rodrigues en países como Reino Unido o Estonia pero no se encuentran editadas y publicadas.

Por ello presentamos este artículo en el que analizaremos la figura de Tiago Rodrigues y parte de su producción escénica para intentar visibilizar el teatro portugués más contemporáneo -recordemos que Rodrigues es su punta de lanza- y tratar así de acercar la cultura española a la lusa.

2. TIAGO RODRIGUES: UN ENCUADRE

Tiago Rodrigues (Lisboa, 1977) es, en la actualidad, uno de los referentes de la dramaturgia portuguesa y europea. Después de abandonar sus estudios de interpretación en la Escola Superior de Teatro e Cinema, el equivalente lisboeta a la RESAD madrileña, se unió a las filas de la compañía belga STAN, donde cocreó e interpretó varios espectáculos. Allí le marcó el nivel de libertad de decisión y de interpretación, aspecto que ha llevado a gala en sus creaciones.

En 2003, fundó, junto con Magda Bizarro, la compañía Mundo Perfeito, con la que ha creado alrededor de treinta espectáculos hasta 2014, girando por países como Portugal, Bélgica, Brasil, Eslovenia, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Líbano, Noruega, Reino Unido, Singapur, Suecia y Suiza en los que ha desarrollado un trabajo fuertemente basado en la colaboración artística y los procesos creativos.

Ha sido profesor de la escuela de danza contemporánea PARTS de Bruselas, dirigida por Anne Teresa de Keersmaeker, y ha impartido conferencias y clases magistrales en numerosas instituciones académicas por todo el mundo, entre otras la escuela suiza Manufacture o el proyecto de aprendizaje internacional École des Maîtres.

Una de sus creaciones, *Três dedos abaixo do joelho*, estrenada en 2012, fue galardonada con algunos de los premios más importantes de la escena portuguesa, los otorgados por la Sociedade Portuguesa de Autores y los Globos de Ouro³, con el cual también fue premiado en 2018 por *Sopro*. En 2018, fue galardonado con el XV Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales por, según el jurado, «having given life to a new personal way of building bridges among cities and nations, creating both civil and artistic cooperation among different peoples» (Lang, 2018,

pág. 3). Además, en diciembre de 2019, se le ha concedido el Premio Pessoa, uno de los más prestigiosos que otorga la sociedad portuguesa.

En su primer espectáculo como director, *Yesterday's man*, estrenado en 2007, creado junto con artistas libaneses, la línea entre el cuentacuentos, lo narrativo, lo performativo y lo dramático, era difusa. Tiago Rodrigues concibe espectáculos junto con los actores, crea ficciones de diferentes realidades, no esconde que manipula la verdad para un fin dramático —véase sus espectáculos *Se uma janela se abrisse* de 2010, en el que cuatro actores doblaban un telediario real de la televisión pública portuguesa para contar cómo lo traumático puede afectar a la sociedad desde la sátira—. Para Bello y Hernando Herráez, autores de la primera adaptación⁴ al castellano de una de sus obras:

Ya sea combinando historias reales con ficción, ya sea reescribiendo clásicos o adaptando novelas, el teatro de Tiago Rodrigues está profundamente arraigado en la idea de escribir para y con actores, buscando la transformación poética de la realidad a través de las herramientas teatrales. (Bello; Hernando Herráez, 2019, pág. 187)

Sin duda, Rodrigues marca un antes y un después en sus creaciones con su primera obra larga —*Tristeza e alegria na vida das girafas*—, estrenada en 2011. A partir de este momento, reduce sus apariciones como actor, centrándose en su carrera como director y dramaturgo; siendo la actuación algo excepcional. *By Heart*, estrenada en 2013, es la única pieza que sigue representando él mismo en la actualidad, aunque no ha sido la única que ha representado en este periodo, véase por ejemplo *Nora*, del colectivo belga STAN, estrenada en el Teatro Maria Matos de Lisboa en 2012.

Desde enero de 2015 y hasta octubre de 2021, Rodrigues ha estado al frente como director artístico del Teatro Nacional Dona Maria II, la institución teatral portuguesa más importante, Recientemente, el Gobierno de Portugal le ha condecorado con la Medalla al Mérito Cultural en el estreno en Lisboa de su último espectáculo en el TNDMII, una versión de *El jardín de los cerezos*, de Anton Chejov, protagonizada por Isabelle Huppert.

Bajo su dirección, la programación del TNDMII ha experimentado un cambio de paradigma: la creación más contemporánea de las compañías nacionales ha aumentado, así como la cooperación internacional -no

olvidemos la adaptación de *Bovary* que tras el estreno de la producción lisboeta fue remontada en el Théâtre de La Bastille de París en 2016 dentro del programa *Occupation Bastille-*, sin dejar atrás las visitas a los clásicos universales obedeciendo a Jean Vilar, creador del Festival de Aviñón —el cual dirigirá Rodrigues tras sustituir a Olivier Py—:

En esta corte de milagros que es la moderna literatura dramática, comprendo que resulte difícil a un autor reencontrar la antigua herencia. [...] Cada uno de ellos ha completado ese molde, hasta que resultó excesivo. [...] ¿Y si admitimos esa hipótesis no es necesario entonces rehacerlo todo? (Vilar, 1972, pág. 106-107)

Al tomar las riendas del Dona Maria, Rodrigues sufrió un cambio de pensamiento en relación con las casas de teatro como esa. Hablaba así de ello en la presentación del número de Primer Acto en el que se publicó *Sopro* en castellano:

Cuando trabajé con mi compañía independiente, nunca estuve en una casa grande, con muchos trabajadores, y siempre las miré como el lujo. Miraba ese lugar como el lujo burgués. Y cuando entras en el Teatro Nacional y conoces al eléctrico que lleva 40 años, que tiene los dedos quemados por la electricidad, tiene una historia que nunca tendrás con tu ordenador y tu avión *lowcost*. Y es la historia que tiene el riesgo de desaparecer en un sistema capitalista. Porque tu historia de teatro de guerrilla en realidad es la forma más capitalista salvaje de hacer teatro. Ahí empecé a cuestionarme cómo el sistema de teatro europeo me había educado. Y me pareció que la forma más política, proletaria, colectiva, revolucionaria, comprometida de hacer teatro es comprender qué es el servicio público en una casa grande y compartirlo; y comprender que ese servicio público no puede ser sino resistencia. Porque hay no una crispación entre ellos y nosotros, sino unas reglas del mercado que protegen lo que puede sobrevivir en el mercado; y está todo el arte que hay que proteger y apoyar y que no podrá sobrevivir nunca en ese mercado. Eso es servicio público. Proteger lo que está en peligro es resistir. [...] Así que no necesitamos una o dos casas grandes, necesitamos muchas casas grandes, medias, pequeñas, pero de servicio público; que no pertenezcan a una o dos personas, o a una familia, sino a un pueblo, a una ciudad, a una región, a un país, a una península de países, lo que sea.

Para mí, el efecto homenaje tiene un significado diferente. Corresponde a un cambio de pensamiento de por qué y cómo haces lo que haces en el teatro. [...]

Ahí comprendí que todavía tenía que haber apuntadores, electricistas *de teatro*, no electricistas que mandas venir para trabajar, no, *de teatro*. Para ellos, *electricidad* es *teatro*. Las profesiones cambian, pero ese conocimiento artesanal muy completo hay que preservarlo, apoyarlo e inventarlo de nuevo en las casas. (RESAD, 2019, min. '58)

Cabe destacar el recorrido como actor/creador que ha tenido Rodrigues fuera de Portugal y especialmente durante su recorrido en la compañía belga STAN —acrónimo de *Stop Thinking About Names*—, con la cual ha colaborado desde 1998. Esta compañía —creada en los años 80 por Jolente de Keersmaecker, Damiaan de Schrijver y Frank Verduyssen— basa su trabajo en la democratización del proceso creativo, obteniendo así todos los integrantes del elenco voz y voto en la creación del espectáculo, objetivo primordial para Rodrigues como actor.

Durante su estancia en la compañía, Rodrigues ha trabajado en bastantes ocasiones a partir de textos clásicos de autores como Racine (*Berenice*), Chejov (*Platonov*), Ibsen (*Casa de muñecas*), Anhouil o Cocteau (*Antígona*), y que culminó en el proceso de colaboración en el TNDMII de *Como cla morre*, en los que definitivamente afianzó su trabajo internacional con esta compañía dentro de Portugal con una propuesta que abrazaba la lectura de *Anna Karenina* en los contextos de Amberes, 1967 y Lisboa, 2017, y cómo esas dos parejas se conectaban a través de esa lectura.

El método habitual de trabajo en esta compañía —y que, como Rodrigues confesó, se ha vuelto propio a lo largo del tiempo— reside en la descomposición del texto a través de la refundición de este en pro de la tesis que tuviere el espectáculo, pero mirando especialmente el hecho de que no consideran el proceso de ensayos como la parte fundamental del proceso, sino que entienden que la primera representación con público es el primer ensayo:

STAN nurtures a firm belief in the 'living' power of theatre: the performance is not a reproduction of something that is learned, but something that is created anew every night together with the audience. So a STAN

performance is not a finished product, but rather an invitation to a dialogue. (STAN, en línea)

3. LA FLUIDEZ CONSCIENTE DE LA FORMA

Rodrigues, dada la historia del teatro portugués, es un heredero de las compañías más transgresoras de los 80. Esta nueva generación ha crecido ya sin miedos o prejuicios a diferentes expresiones teatrales, abandonando así todo discurso bélico entre lo dramático y lo posdramático, tomando lo posdramático como lo que realmente es: una serie de herramientas más. Explicado en palabras de Fischer-Lichte:

Cuando dos contrarios coinciden, de modo que uno puede ser al mismo tiempo el otro, la atención se dirige a la transición entre los dos estados [...] Para una estética de lo performativo esta forma de experiencia estética es, sin duda, de una gran importancia, pues está estrechamente relacionada con el carácter de acontecimiento de la realización escénica. (Fischer-Lichte, 2011, pág. 347)

Rodrigues mezcla en sus obras elementos puramente dramáticos -sea en versiones de clásicos, obras originales o adaptaciones de novelas- con elementos narrativos posicionándose por tanto en el límite entre los dos géneros. Una de las características más comunes en los textos de Rodrigues es la omisión de acotaciones e indicaciones escénicas. Esto se debe a la propensión que tiene Rodrigues a que los propios actores expliciten lo que están haciendo o los detalles de las escenas -su espacio-temporalidad- y convertir ese momento de descripción textual en motor de acción dramática. Así, la narración -elemento clave del teatro posdramático- se convierte en uno de los puntos más fuertes del teatro de Rodrigues:

Un rasgo esencial del teatro posdramático es el principio de la *narración*; [...] La descripción y el interés en el acto peculiar de la memoria/narración *personal* de los actores se convierten en uno de los aspectos más importantes. Se narra de una forma teatral que se diferencia categorialmente de la epicización de procesos ficcionales y del teatro épico, aunque muestre similitudes con estas formas. [...] El narrar, que se pierde en el mundo mediático, halla un nuevo lugar en el teatro. Es lógico que

en el mismo proceso se redescubra la presentación de cuentos. (Lehmann, 2017, pág. 194-195)

Rodrigues utiliza en todas sus obras diferentes planos de lectura a través de citas y referencias. Para entender, en parte, este fenómeno miremos el ‘teatro que sabe narrar’⁵, concepto que Brillhante desarrolla a través de la fina línea que separa, en este tipo de teatro, el género dramático del narrativo, centrando este análisis de intertextualidad en *O marinheiro* de Fernando Pessoa, enmarcado en el género denominado ‘Teatro estático’:

[...] o texto de teatro é literatura porque a história cultural da humanidade o recebeu e classificou como tal através de um juízo estético que sobre ele recaiu em determinado momento histórico e independentemente da sua função prática. Como qualquer outro texto, o texto de teatro pode ou não entrar no campo literário. Tal acontecerá se se sujeitar às regras, códigos e valores poéticos que o regem em cada momento histórico e for reconhecido culturalmente como tal. A pós-modernidade foi tornando cada vez mais porosas as fronteiras do campo literário, admitindo no seu seio objetos cuja textualidade é lassa, cuja voz autorial é vaga e cujo carácter híbrido põe em causa qualquer classificação genérica. (Brilhante, 2002, en línea)

A lo largo de su carrera, Rodrigues ha jugado en sus espectáculos con elementos de composición de lo teatral, tomando su arquitectura o su historia, convirtiéndolos en contenedores de historias ficticias y reales, estando así de acuerdo con la conferencia que Ortega y Gasset pronunció en el propio TNDMII en 1946:

El escenario del Teatro Doña María es siempre el mismo. No tiene muchos metros de longitud, de altura, de profundidad. Consiste en unas tablas, en unos muros cualesquiera, materia trivialísima. Sin embargo, recuerden ustedes todas las innumerables cosas que ese breve espacio y ese pobre material les ha sido. [...] Lo mismo acontece con el actor. Ese mismo y único actor ha sido para nosotros incontables seres humanos: ha sido rey y ha sido mendigo, ha sido Hamlet y ha sido Don Juan. El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible. (Ortega y Gasset, 1964, pág. 456)

Si bien el ejemplo más claro de esto que aquí anotamos es *Sopro*, la utilidad de la metateatralidad en todos los campos que esta puede abarcar -arquitectura, oficio teatral, vida teatral...- son utilizados como medio de expresión por Rodrigues para reforzar la utilidad social del teatro, no solo como motor de transformación social, sino como normalización de la profesión teatral. El teatro para Rodrigues está muy próximo a la idea de homenaje, de recuerdo, de memoria. Contestaba así a Caroline Châtelet:

La nostalgia no me interesa -cosa que no es muy portuguesa, la verdad-, pero, por otra parte, la memoria y el pasado, sí, nos permiten proyectarnos hacia el futuro. Así, cuando hablamos del peligro de desaparición, estamos hablando del futuro, de la incertidumbre del futuro, de la posibilidad de que lo que está por venir sea peor que lo anterior. [...] En un contexto en el que podríamos perder casi todo, es importante pensar cómo conservar lo esencial. (Châtelet, 2019, pág. 43-44)

Cree vivamente en la necesidad de estrechar las distancias que nos separan de Chejov, Racine o Eurípides, y al mismo tiempo defiende un teatro de emergencia que hable de lo que está pasando en la calle y de lo que nos pasa a nosotros a lo largo de nuestra vida.

4. TRISTEZA Y ALEGRÍA EN LA VIDA DE LAS JIRAFAS, *BY HEART* Y ANTONIO Y CLEOPATRA: CASO DE ESTUDIO

Las tres obras de las que hablamos en este estudio ejemplifican las tres vertientes más generalizadas en la dramaturgia de Rodrigues: obra original dramática, obra original posdramática y versión de clásicos. Esta afirmación es capciosa, no cabe duda; ni *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas* es puramente dramática; ni *By Heart*, puramente posdramática, pero sí es cierto que uno y otro tipo predominan en ellas.

Organicemos el análisis de las obras en orden cronológico: En *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas*, una niña de nueve años pasa por una serie de aventuras para conseguir el dinero suficiente para poder ver de por vida Discovery Channel, pero, como el mismo Chejov -como personaje- dice en la obra, se habla de eso para poder hablar de otra cosa.

La Jirafa -nombre del personaje de la niña- no puede ver el documental que necesita consultar para realizar un trabajo del colegio sobre jirafas porque su padre, actor de profesión, no tiene trabajo y por tanto no tiene ingresos. En el momento del inicio de la obra, acaban de cortarles la televisión por satélite. Además de la crisis económica de 2008, el drama que se esconde detrás de este hecho es la muerte de la madre de la Jirafa. Ella, escritora de dos novelas de éxito, era el sustento -económico y sentimental- principal de la familia.

La niña decide escaparse de casa para conseguir el dinero necesario para no tener que depender de su padre el resto de su vida pudiendo ver así para siempre televisión por satélite. Lo hace acompañada de su oso de peluche -Judy Garland- con el cual puede comunicarse sin que nadie más los oiga y de la grabadora mp4 de su madre.

En esta obra prima lo dramático: encontramos una fábula, unos personajes, un viaje del héroe —y de la heroína—, etc... sin embargo, Rodrigues mezcla esta estructura con un entramado de referencias literarias, visuales y geográficas con las que configurar diferentes planos de lectura a través de los personajes de la obra. Aparecen en las aventuras de la niña Anton Chejov, el ex-primer ministro conservador Pedro Passos Coelho o referencias a las calles actuales de Lisboa formando en nuestro imaginario un mapa de olores, colores y texturas reales.

Además, encontramos cómo la peculiar forma de hablar de la niña de nueve años se asemeja mucho al tono pedagógico que utiliza el narrador del cortometraje documental brasileño *Ilha das flores*, escrito y dirigido por Jorge Furtado (1989). En este corto —ganador del León de Plata en la Berlinale—, se van concatenando satíricamente las definiciones de conceptos uno tras otro para llegar al destrozo que el neoliberalismo provoca en las clases sociales más desfavorecidas de Brasil.

Rodrigues consigue así, mezclándolo con la inocencia primitiva de la niña, llegar al 'monema' teatral. Consigue crear acción y significación dramática simplemente explicando palabras. La concatenación de estas palabras en las escenas iniciales de la obra nos transporta a través del mundo de la Jirafa. Esto es un problema para los personajes con los que se va encontrando, confrontados con la simplicidad de su mirada, lanzándoles cuestiones a esos adultos que, o bien nunca se habían planteado, o bien no se las habían planteado de forma tan directa.

En el montaje original, dirigido por el propio Tiago Rodrigues, la puesta en escena era sobria, aunque estéticamente potente focalizando

así en el papel comunicativo del actor. El espacio escénico contaba con un segundo término con aparatos de iluminación, video y sonido con los que se iban delimitando los diferentes espacios de la obra.

En esa representación, el papel del sonido era fundamental. Como hemos dicho, en el segundo término se encontraban diferentes elementos creadores de espacio sonoro. Entre ellos había una batería, guitarras eléctricas o micrófonos. Además de que los actores fueran microfona-dos, las transiciones sonoras hacían que la acción avanzara al compás de las descripciones que realizaba la Jirafa. Lejos de ser simplemente un conjunto de decisiones de la puesta en escena, la construcción del espacio sonoro mediante la descripción en el texto nos ofrece dos lecturas complementarias la una de la otra: la primera, la necesidad de la niña de documentar su aventura para el trabajo por lo que, inconscientemente, ya no está haciendo un trabajo escolar sobre la vida de las jirafas, sino sobre su propia vida. Y, en segundo lugar, la necesidad de utilizar todos los objetos personales de su madre como un catalizador de su espíritu y así hacerla volver al final de su viaje. Este espectáculo, tras su estreno en Lisboa, ha tenido también montajes en teatros de Francia, Italia, Es-tonia y Reino Unido e, incluso, ha terminado siendo llevada a la gran pantalla (Guedes, 2019).

By Heart, estrenada en el Teatro Maria Matos de Lisboa en 2013 con interpretación y dirección del autor -y todavía representada hoy en día-, relata la vida de Cândida, la abuela cocinera de Rodrigues. Devora-dora de libros, un día se le diagnosticó una enfermedad ocular con la que iría perdiendo visión progresivamente hasta quedar ciega. Deci-dió, entonces, pedirle a su nieto que le entregara un último libro para poder aprenderse y, tras una larga meditación, le entregó los *Sonctos* de Shakespeare. A través de una serie de anécdotas, Rodrigues va ense-ñándole a diez espectadores el soneto 30 de Shakespeare.

Tras una introducción en la que Rodrigues anima al público a sentarse con él —todavía no se sabe para qué—, comienza a relatar la relación que ha mantenido —unidireccional al parecer— con George Steiner tras ob-sesionarse con un episodio del programa documental *Van de Schoonheid en de Troost* (*Sobre la belleza y la consolación*) de Wim Kayzer (2000) emitido en la cadena de televisión neerlandesa VPRO. Este programa de televisión es clave en la construcción estructural de la dramaturgia y, por ello, de la obra.

Steiner habla constantemente en esta entrevista de una hora de sus procesos de aprendizaje, de cómo mantiene viva la memoria gracias al aprendizaje y de cómo este se ha vuelto en parte una adicción. En un momento de enfermedad mental, Steiner comenzó a recordar como ejercicio para recuperarse. «The memory, when it's strong, it's a great consolation», dice Steiner en el programa (Kayzer, 2000, min. '18:30'). En castellano no encontramos una traducción literal para la expresión -lo más cercano podría ser 'de memoria'-; sin embargo, Simon McBurney explica sobre el término 'By heart':

Learned by heart. By heart. The phrase comes from the Greeks who believed the organ of memory was the heart not the brain. Not unreasonable. When I remember my mother, who died in 2002, it is in my chest I feel it, not my head. (McBurney, 2012, pág. 99)

Tiago Rodrigues se inspira en este episodio y en esta máxima para —en un acto en absoluto egoísta— consolarse a sí mismo. Puede que este sea el fin de todas las historias de *By Heart*: consolarnos. Rodrigues salva así la memoria de su abuela, consiguiendo que diez desconocidos en el escenario -y el público en la sala- salgan de allí sabiendo cómo la memoria es una de nuestras mejores armas, no solo contra el olvido, sino contra todo lo que quiera acabar con nuestra existencia.

Apela, aquí, Rodrigues al uso de la intertextualidad para crear una dramaturgia emotiva y familiar. Podemos ver también cómo Rodrigues utiliza un lenguaje cariñoso durante toda la obra, muy blanco y nada ofensivo en cuanto a la forma. La familia en *By Heart* adquiere desde el plano 'gastronómico' un plano político y literario de gran importancia. Rodrigues nos narra la vida de Cândida —que trabajó como cocinera en su tasca—; sin embargo, Rodrigues se empeña en contarnos qué fue lo que sucedió una vez ella y su abuelo se jubilaron. Recuerda cómo le escuchaba recitar pasajes de diferentes títulos. Es decir, Cândida le transmitía en el plano privado el amor por la lengua, alimentaba su alma con literatura. *By Heart* es el ejemplo más evidente de Rodrigues en el que la autoficción se entremezcla con lo intertextual.

El coreógrafo Rui Horta afirma que: «Formalmente este é o espetáculo mais simples que Tiago Rodrigues até hoje criou. Conceptualmente é, provavelmente, a sua obra mais complexa» (2015: en línea). Esto es cierto: Rodrigues reúne en el escenario a diez espectadores, como hemos

comentado anteriormente, y el espectáculo no empieza hasta que estos se han sentado con él. Es una puesta en escena muy austera -tampoco necesita más- con apenas un linóleo blanco, un semicírculo de sillas y unas cajas de fruta llenas de libros.

By Heart es un espectáculo cuya tesis nos apunta hacia dos direcciones que van de la mano: la primera, que un acto individual, como es el aprenderse de memoria un poema, puede llegar a convertirse en un acto político colectivo de resistencia; y, en segundo lugar, en un momento en el que la memoria ha sido relegada por la información instantánea de las pantallas, recordar -volver a pasar por el corazón- puede salvarnos, darnos refugio y consolarnos.

La acción del espectáculo nos lleva a una realización escénica ritual, litúrgica. El elemento de aprendizaje colectivo por repetición resuena con elementos de la religión, como las oraciones o los mantras. Rodrigues configura de esta manera un espectáculo en el que entremezcla las relaciones más personales con la forma en la que vemos el mundo que nos rodea. La linealidad del relato —el hallazgo del libro perfecto para la memorización de *Cándida*— se entremezcla así con la experiencia que se saca de la lectura de los títulos que van apareciendo en el camino y de las historias que narra Steiner en la entrevista. Así, fenomenológicamente, la creación del espectáculo es el propio espectáculo en sí mismo, por lo que podemos unirlo a la teoría de la recepción. Aplicando esta máxima, Rodrigues reacciona ante el mundo que le rodea a través de la relación de su abuela con la literatura y con la suya propia. Apunta sobre esto Iser, puntal de esta teoría:

Un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido descrito; en el mejor de los casos, se podría describir como la representación de reacciones a objetos. Este es el motivo por el cual reconocemos tantos elementos en la literatura que también juegan un ‘papel’ en nuestra experiencia. [...] Cuando el texto tiene como contenido reacciones a objetos, entonces ofrece opiniones sobre el mundo constituido por él. [...] Una de las casi inextinguibles simplicidades del estudio de la literatura es pensar que los textos reflejan la realidad. La realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos y, con ello, es una reacción a la realidad. (Iser, 2001, pág. 102)

Aunque, como hemos visto anteriormente, esta obra ha sido traducida a otros idiomas, solamente existe un montaje de esta; Rodrigues no permite la realización escénica de esta obra por parte de otras compañías dado el material tan personal que trata. No obstante, es su montaje más internacional, habiéndose representado en numerosos países sin vistas a finalizar su rodaje.

Por último, *Antonio y Cleopatra* fue estrenada en el Pequeño Auditorio del Centro Cultural de Belém, en Lisboa, en 2014 dentro del Festival Temps d'Images. Rayner (2017) apunta que Rodrigues rescata para el canon en el teatro portugués este Shakespeare, únicamente representado en Portugal por la Needcompany en 1987. Nos encontramos así con un Shakespeare apenas conocido por el público general, pero, en vez de tenerlo como un impedimento, Rodrigues abraza esta dificultad poniendo el foco en un aspecto concreto de la obra, el que diferencia a estos amantes del resto de amantes shakesperianos: estos ven a través de los ojos del otro y no solo por los propios.

La adaptación del clásico —que utiliza la técnica de los STAN— pasa por que Sofia Dias —que encarna a Cleopatra— relate las acciones de Antonio y Vitor Roriz —que encarna a Antonio—, las de Cleopatra. Frases sencillas que se concatenan, que van desarrollando el día a día de una pareja que, además de ser pareja, eran gobernadores de países. A pesar de estas frases sencillas -o precisamente por ellas- Rodrigues consigue crear un universo poético salvando así también la carga estética de Shakespeare.

Este juego de espejos termina por configurar y salvar la disposición histórica de la obra, dándole el plano político que Plutarco le dio en *Vidas paralelas* al romance. Rodrigues utiliza la narración para romper con la trama shakespeariana, centrándose así en los dos personajes, cuya caracterización desarrolla profusa y enrevesadamente. Al comienzo del espectáculo encontramos a Vitor y Sofia entrando a escena intentando encarnar a esos personajes. A través de las acciones sencillas y el uso del cuerpo, Vitor y Sofia a partir de la sexta canción son capaces de asumir un diálogo encarnado y directo.

La puesta en escena de Rodrigues es muy sencilla. Dos actores sobre un espacio vacío que apenas tiene un telón que cae desde el telar al suelo, un móvil de cristales y un banco en el que vemos libros, agua y un tocadiscos en el que se reproduce la banda sonora compuesta por Alex North para el ya clásico de Mankiewicz *Cleopatra* y que acompañará

las transiciones entre canciones. Roriz y Dias utilizan el texto como un elemento más, despojándolo de su hegemonía, poniéndolo al mismo nivel que el cuerpo. Recordemos aquí que esta pareja de intérpretes tiene una dilatada carrera en el mundo de la danza contemporánea. Así, el cuerpo alimenta la fuerza del texto y viceversa. Lo explicaba así Lehmann:

El proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, el proceso posdramático sucede *en* el cuerpo. [...] Si el cuerpo dramático era el portador del *agón*, el posdramático presenta la imagen de su *agonía*. Esto impide toda representación, ilustración e interpretación apoyada en el cuerpo como mero medio; el actor debe situarse *a sí mismo*. (Lehmann, 2017, pág. 351)

La obra llega a su clímax con el suicidio de Antonio, perdida ya la guerra con Octavio, ascendiendo a la torre en la que se encuentra falsamente muerta y atrincherada Cleopatra. Aquí, los intérpretes encadenan una serie de palabras y frases muy cortas y parecidas que van acelerando o frenando a medida que se acercan y midiendo también las fuerzas que le quedan a Antonio. Es un momento muy impactante en el que la compenetración de ambos debe ser plena. Esta secuencia de frases semejantes —«matou-se», «meu doce»— fue compuesta a través de innumerables improvisaciones durante los ensayos. Encontramos aquí un ejemplo clarísimo en la producción de Rodrigues de dramaturgia de la escena.

Como en el caso de *By Heart*, a pesar de que existen traducciones de este texto, únicamente la producción de Rodrigues es la que se ha llevado a escena. Rodrigues encara con este espectáculo -y lo desarrollaría a través de su versión de la *Orestíada*- la problemática del repertorio: antes del repertorio vino el mito. Lo explicaba así en una entrevista a Laure Adler en Aviñón:

J'étais en train d'écrire quand, à un moment donné, je me suis rendu compte que c'était ma version de ce qui pouvait être leur version de cette histoire de Shakespeare, que lui-même avait déjà volée – littéralement volée, non pas réécrite, volée – à Plutarque, et Plutarque l'avait volée à plusieurs qui l'avaient racontée avant lui. Il s'agissait donc d'une histoire ancestrale de projection dans l'autre, de vol à l'autre, de discours à travers le temps. [...]

Voici, Laure, la relation que j'entretiens avec le répertoire, le mythe. Elle repose sur une conviction: que le mythe est là, mais il est aussi en moi, en toi, et qu'il suffit de créer les conditions pour que l'histoire que nous tous connaissons puisse être observée sur scène, retrouvée à l'intérieur de nous et construite collectivement de façon complice. Pour cela, il nous faut un contrat pendant le spectacle. À mes yeux, il est très important que les pièces retracent le parcours qui nous a amenés à créer, à faire revivre le mythe avec le public le soir de la représentation. (Rodrigues, 2018c, pág. 15)

Es innegable que estos tres espectáculos han tenido un peso fundamental en el desarrollo de la carrera de Rodrigues. Diez años después del estreno de *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas*, estos tres textos siguen siendo representados a lo largo del planeta en sus producciones originales o en producciones externas con traducciones.

5. CONCLUSIONES

Respondía Rodrigues en una entrevista sobre la necesidad de localizar *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas* en Lisboa en 2011, momento de escritura de la obra:

E tem a ver com uma ideia de correr o risco, de não estar a fazer um teatro para a posteridade, que é uma ideia que me interessa muito pouco, nem sei bem o que é isso da posteridade porque já não estarei cá; a posteridade implica a nossa ausência e portanto não me interessa [...]. Mas tem a ver, pelo contrário, com o desejo de fazer um teatro que é nitidamente para o público naquela noite que está na sala; é um teatro de hoje, das nossas palavras, com as nossas palavras, com o fascínio sempre pelo teatro, pela história do teatro, pelo teatro que foi escrito [...]. E onde os atores, os produtores, os técnicos, os músicos, toda a gente que está envolvida não têm que cumprir essa distância, que é também uma distância muito particular do teatro quando se faz um grande texto que é, e que me fascina, enquanto ao ator, de repente, ter de fazer a *Berenice* do Racine [...] e o meu trabalho como ator, ou como artista de teatro, é cumprir esta distância para depois oferecer ao público essa coisa que é Racine e é a minha vida mas muitas vezes tenho a urgência, a pulsão

mesmo, de, em vez de cumprir esta distância, também tentar escrever [...] qualquer coisa que está aqui, que não é distante, que já é a minha vida. (Fialho Gouveia, 2012, min. '13:45)

Resulta complicado encontrar autores hoy en día cuyas obras sepan retratar la sociedad en la que viven y nada más. Rodrigues entiende que el teatro es un campo de batalla de la urgencia, de lo que se vive -más allá de soflamas 'yupis'- en el aquí y el ahora. Entiende que, para el público actual, la *Berenice* de Racine hoy en día no significa lo mismo que para el público francés del siglo XVII.

Dice que la posteridad no le interesa, que por qué se iba a preocupar de ella como autor si no la iba a vivir. Tiene sentido. Es lógico. Probablemente este sea el mayor punto fuerte de Tiago Rodrigues: la lógica. Cuando se dan clases de escritura dramática, o de dramaturgia, una de las primeras lecciones que se imparten es el principio de verosimilitud. Explican los profesores que para que el principio de verosimilitud suceda los personajes tienen que ser parte de un entramado causal y lógico. Como alumno, uno suele tomarse este principio como algo intrascendente por culpa de una 'hybris' subversiva y contestataria. La lógica dramática y la lógica del discurso están presentes en sus obras como motor principal de acción dramática. No hay soluciones milagrosas, no hay pasos en falso, no hay extrañamiento, es simplemente una palabra tras otra, lógicamente.

La producción de Rodrigues deja tres aromas diferentes: el primero, el del amor por la palabra; el segundo, el homenaje al teatro, a su historia y sus profesionales; y el tercero, a la política entendida como algo en absoluto individual, necesario, reivindicativo y -por qué no- entretenido. Para Rodrigues, la producción dramaturgica del aquí y el ahora se resume de maravilla en el monólogo que pronuncia el Director en *Sopro*: «Saborear la deliciosa dificultad de vivir, en los tiempos difíciles y también en los otros, pero nunca en los tiempos fáciles, porque sabemos bien que los tiempos fáciles no existen» (Rodrigues, 2019, pág. 210).

El titular es claro: en Rodrigues podemos encontrar ese teatro que sabe lo que significa narrar del que habla Brillante y podemos ver, a pesar de los conflictos y teatralidad que rezuman en las obras, que las piezas de Rodrigues son poemas épicos, donde se nos narra, donde se nos cuenta una historia.

Si antes decíamos que la primera lección que se aprende en una clase de escritura es el principio de verosimilitud, en las primeras clases de

escenificación se explica qué es la tesis de un espectáculo. Y, al contrario que en las clases de escritura, esto sí se lleva a rajatabla; se sabe que el espectáculo debe girar en torno a esa tesis y no separarse nunca de ella. El trabajo del dramaturgista es el de acercar el universo y tesis originales del autor al director para que sea capaz de entender la obra. Esta terna de obras de Rodrigues, las más internacionales, utilizan caminos muy diferentes para poder llegar a puertos parecidos.

Rodrigues apela al potencial político de la familia y el amor. En el caso de *By Heart*, más allá de la propia disposición bibliográfica de Cândida -no haber podido estudiar, haber perdido a varios hijos y a su marido, estar en una residencia- siempre se ha refugiado en la lectura para poder saber más, con la que ha podido desarrollarse en la vida sin perder la lucidez. En el momento en el que la vista le falla, el aprendizaje, la memorización de un poema es un acto de resistencia que vale por cada uno de los libros que ha leído. Además, ese acto de resistencia va más allá: Cândida utiliza el lenguaje no solo como un legado que se transmite generación tras generación, sino como un gesto de humildad, ofreciéndole a su nieto lo poco que le queda al final de su vida: la resistencia política individual que se puede convertir en colectiva. En el caso de *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas*, precisamente la fuerza emocional de la familia es la resistencia que hace frente al capitalismo, mensaje que le llega a la niña cuando se da cuenta de que no puede cuantificar con dinero la vuelta de la madre a la vida y entra así en un duelo oficial. Y, finalmente, en *Antonio y Cleopatra*, se utiliza el amor como arma política humanizando la guerra entre Octavio y Marco Antonio que dio fin al Segundo Triunvirato Romano.

Rodrigues se sitúa así, como hemos comentado anteriormente, en la fina línea que divide lo dramático de lo posdramático, dejando a un lado todo mecanismo de discriminación de la creación por su origen o modo. Rodrigues, heredero de los grupos más experimentales después de la Revolución de los Claveles, entendió que superando el conflicto dramático-posdramático se podría llegar a un lenguaje teatral común, poroso, poético, dialogante, político y cariñoso de una forma mucho más potente. Y, precisamente por eso, es la superación de este conflicto lo que eleva el teatro de Rodrigues a otra dimensión, como afirma Moreira da Silva:

La sobriedad de las escenificaciones de Tiago Rodrigues -en las que la ilusión teatral, el escenario y los artificios pasan a un segundo plano- potencia el éxtasis de los cuerpos y con ellos, como diría Deleuze, una palabra que se prolonga hasta su punto de suspensión. Canto, grito o silencio revelan lo que de más sensual y sensorial hay en los personajes, es decir, lo más visceralmente humano. (Moreira da Silva, 2021, pág. 92)

En la cita que da comienzo a este punto hay partes cortadas de su intervención. En una de esas partes, Rodrigues decía que le resultaba gracioso que un autor como Chejov entrase como personaje en *Tristeza y alegría en la vida de las jirafas*, un autor del que él no poseía en comparación una milésima parte de su talento, según él. Rodrigues cumple una máxima esencial en el teatro —y puede que de la vida—: debes saber de dónde vienes para saber hacia dónde vas. Rodrigues entiende los oficios teatrales como parte *sine qua non* del teatro. Y entiende que la historia del teatro es la piedra de bóveda para cualquier práctica escénica actual y futura, como ha dejado patente en toda su dramaturgia.

En la presentación del número de *Primer Acto* que publicaba *Sopro*, Rodrigues afirmaba que estaba al tanto de lo que ocurría al otro lado de la 'Raya' gracias a que esa publicación se encontraba periódicamente a la venta en el Festival de Almada, que cada verano programa espectáculos españoles. Si verdaderamente la Unión Europea ha hecho que los países colaboren entre sí con coproducciones, grandes festivales internacionales y un diálogo constante, ¿qué ha pasado para que tanto portugueses como españoles miremos hacia Francia, Bélgica, los Países Bajos o Inglaterra a la hora de importar creativos? Rodrigues estaba al tanto de las creaciones españolas gracias a *Primer Acto*, pero ¿cuál es el grado de conocimiento real que se tiene en España sobre las creaciones portuguesas? Lo deberemos dejar para futuras investigaciones y -esperemos- futuros procesos creativos.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

RODRIGUES, Tiago (2006): «Coro dos amantes a caminho do hospital» en VV.AA., *Urgências*. Lisboa, Mundo Perfeito/Livros Coto-
via, 123-134.

- — — — (2009), «Coro dos maus alunos» en VV.AA. *PANOS: Palcos novos palavras novas*. Lisboa, Culturgest/Livros Cotovia.
- — — — (2013a): *Três dedos abaixo do joelho, Tristeza e alegria na vida das girafas, Coro dos amantes*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- — — — (2013b): *Peça romântica para um teatro fechado*. Lajes do Pico, Companhia das Ilhas.
- — — — (2014): «A última peça do Tiago Rodrigues» en Cardoso, Nuno M. *Projeto Cassandra*, Vila Nova de Famalicão, Humus/Cão Danado.
- — — — (2015a): *By Heart (Apprendre par cœur)* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2015b): *Bovary* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2015c): *Ifigénia, Agamémnon, Electra*. Lisboa, Bicho do Mato/TNDMII.
- — — — (2016a): *By Heart (E outras peças curtas)*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- — — — (2016b): *Tristesse et joie dans la vie des girafes* (trad. Thomas Quillardet). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2016c): *Antoine et Cléopâtre* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2017): *Como ela morre, Sopro*. Lisboa, Bicho do Mato/TNDMII.
- — — — (2018a): *Gioie e dolori nella vita delle giraffe* (trad. Vincenzo Arillo). Bologna, Luca Sossella Editore.
- — — — (2018b): *Souffle (Sopro) (suivi de) Sa façon de mourir* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2019): «Sopro» (trad. Rocío Bello y Javier Hernando Herráez). *Primer Acto, N.º 357*, 188-212.
- — — — (2020a): *Iphigénie, Agamemnon, Électre* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2020b): *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2021a): «By Heart», trad. Manuel F. Vieites, *ADE Teatro 184*, 97-104.

- — — — (2021b): *Cher des amants* (trad. Thomas Resendes). Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- — — — (2022): *Contemporáneos RESAD – Tiago Rodrigues: Tristeza y alegría en la vida de las girafas; Antonio y Cleopatra*, trad. Álvaro Nogales. Madrid, RESAD/Antígona.
- BELLO, ROCÍO; HERNANDO HERRÁEZ, JAVIER (2019): Lo profundo es el aire. *Revista Primer Acto* N^o 357, 186-187.
- BRILHANTE, MARIA JOÃO (2002): *Um teatro que sabe o que significa narrar*. Lisboa, Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Recuperado de: <https://bit.ly/3tscwff>
- CABAL, FERMÍN (2002): *Las puertas del drama. Verano 2002. N^o11*. Consultado en: <https://bit.ly/2YlXyeZ>
- CHÂTELET, CAROLINE (2019): «Tiago Rodrigues: El teatro y la vida, (trad. Carlos Rodríguez). *Revista ADE Teatro* N^o 174, 43-46.
- FIALHO, MARIA DO CÉU (2019): Tiago Rodrigues: esquecimento e resgate. *Ifigénia, Agamémnon, Electra* ou o poder do mito em cena. *Revista Ágora: Estudos clássicos em debate* N^o 21, 361-368. DOI: <https://doi.org/10.34624/agora.v0i21.2236>
- FIALHO GOUVEIA, JOSÉ (Presentador); VALENTE, José Paulo (Realizador); WIBORG, Frederico (Productor) (2012): «Tiago Rodrigues». *Bairro Alto. 17 de enero de 2012*. [Programa de televisión] RTP-2. Recuperado de: <https://bit.ly/3n2qqDn>
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011): *Estética de lo performativo*, trad. Diana González y David Martínez. Madrid, Abada.
- GUEDES, TIAGO (Director); SERRA, Frederico (Productor) (2019): *Tristeza e alegria na vida das girafas*, [Película] Portugal, Take It Easy Films.
- HORTA, RUI; RODRIGUES, TIAGO (2015): *Folha de sala. By Heart*. Teatro Maria Matos. [Programa de mano] Recuperado de: <https://bit.ly/38INGy6>
- ISER, WOLFGANG (2001): La estructura apelativa de los textos. En Rall, Dietrich (Trad. Sandra Franco et al.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pág. 99-120). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- KAYZER, WIM (2000): *Episode 4. George Steiner. Van de Schoonheid en de Troost*. [Programa de televisión] Cadena VPRO. Recuperado de: <https://bit.ly/3tnLWDW>

- LANG, JACK (2018): *The Europe Prize Ceremony in St. Petersburg. Premio Europa per il Teatro* [Comunicado]. Recuperado de: <https://bit.ly/38D4Xsk>
- LEHMANN, HANS-THIES (2017): *Teatro posdramático* (trad. Diana González). Murcia, CENDEAC.
- MCBURNEY, SIMON (2012): *Who you hear it from*. Londres, Complicité.
- MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2021): Tiago Rodrigues. El poeta desobediente que amaba a Chéjov. *ADE Teatro 184*, 90-93.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1964): «Idea del Teatro. Una abreviatura». En Ortega y Gasset, José, *Obras Completas. Tomo VII* (Pág. 439-501). Madrid, Revista de Occidente.
- PAIS, ANA (2017); Lazer, trabalho e afetos ou a arte de identificar o que é importante: Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington. En Pina Coelho, Rui *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia* (pág. 80-97). Lisboa, Bicho do Mato/TNDMII.
- PINA COELHO, RUI (2014): *Pygmalion 6/14: Perspectivas sobre el teatro en Portugal en el siglo XXI*. Consultado en: <https://bit.ly/3tcOyV4>
- — — — (2018). Old Europe Is (Not) Dying: Literature, Tradition and Politics in Tiago Rodrigues' Sopro (and Other Performances). En *Critical Stages/Scènes critiques June/Juin 2018: Issue No 17*. Recuperado de: <https://bit.ly/3teG1Rq>
- RAYNER, FRANCESCA (2017): *Teatro português contemporâneo. Crítica e performance (2010-2016)*. *Contemporary Portuguese Theatre. Criticism and Performance (2010-2016)*, ed. Fernando Mão de Ferro. Lisboa, Edições Colibri.
- RESAD (2019): *Tiago Rodrigues Primer Acto*. [Archivo de Vídeo] 22 de noviembre de 2019. Recuperado de: <https://bit.ly/38KLTbu>
- RODRIGUES, TIAGO (2018c): *Le spectacle, contrat imaginaire*. Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon. DOI: 10.4000/books.eua.439
- — — — (2020c): To stay in lfie. En Geest, Katje de; Hornbostel, Carmen; Rau, Milo, *Why Theatre?* (pág. 268-269). Berlín, Alexander Verlag.
- SERRÓDIO, MARIA HELENA. (1997): *ADE Teatro 62-63*.
- SILVA LOPES, LUIS MIGUEL (2013): *O texto, o ator e a cena em Tiago Rodrigues*. Oporto, Faculdade de Letras - Universidade do Porto. Recuperado em: <https://bit.ly/3x1mhT8>

- STAN (en línea): *About STAN* [blog]. Recuperado de: <https://bit.ly/3BMBPvr>
- UNAMUNO, MIGUEL DE (1930): La literatura portuguesa contemporánea. En Unamuno, Miguel de, *Obras completas. Vol. 9. Por tierras de España y Portugal*. (Pág. 15-23). Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- VILAR, JEAN (1972): *De la tradición teatral*, trad. Lucila Gibaja. Buenos Aires, La Pléyade.

7. NOTAS

- ¹ Sería objeto de una nueva investigación la relación entre Galicia y Portugal, que constituye la excepción de la regla en el Estado Español desde que entró en vigor la «Ley 1/2014, de 24 de marzo, para el aprovechamiento de la lengua portuguesa y vínculos con la lusofonía» (Diario Oficial de Galicia, nº 68, 8/IV/2014, p. 15608).
- ² No confundir a Nuno Cardoso (Canas de Senhorim, 1970) con Nuno M. Cardoso (Oporto, 1973), a pesar de que ambos se dedican a la dirección de escena.
- ³ Otorgados por la cadena de televisión SIC y la revista Caras.
- ⁴ Aunque aquí utilizo el término ‘adaptación’, Rocío Bello, una de las autoras, subrayó en la presentación en la RESAD del número de Primer Acto en el que se publicó (19/11/2019) que no eran traductores, sino dramaturgos, por lo que preferían hablar de ‘traslación al castellano’.
- ⁵ Probablemente, si tuviésemos que mencionar al exponente máximo de este tipo de teatro deberíamos hablar de la compañía británica Forced Entertainment, con espectáculos como *And on the thousandth night...* de 2000; o *Speak Bitterness* de 1994 en los que un relato se yuxtapone sobre el anterior con puestas en escena muy sobrias centradas en la narración.