

Ciencia, locura y caos: Jaime Chávarri dirige *La prueba*, de David Auburn*

Science, Madness and Chaos: Jaime Chávarri Directs *La prueba*, by David Auburn

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA, CSIC). C/ Albasanz, 26-28, 28037 Madrid, España.

teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

Recibido: 21-1-2019. Aceptado: 17-4-2019.

Cómo citar: García-Abad García, M^a Teresa, “Ciencia, locura y caos: Jaime Chávarri dirige *La prueba*, de David Auburn”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 405-429.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.405-429>

Resumen: La aproximación a la cultura desde la idea de acción o disolución institucional trae a primer término de debate fenómenos complejos que reclaman la apertura epistemológica necesaria para dar cuenta de prácticas fronterizas en el margen de los marcos normativos que han definido tradicionalmente los conceptos de autor, medio, circuitos de representación, canon, recepción o género. El análisis de *La prueba*, del dramaturgo David Auburn, dirigida por el cineasta Jaime Chávarri, ofrece un buen ejemplo para la reflexión de un encuentro que coincide en polemizar sobre los límites entre ciencia y verdad, realidad y representación, razón y locura, arte y ficción, orden y caos.

Palabras clave: David Auburn; Jaime Chávarri; Cine; Teatro; Locura.

Abstract: The approach to culture from the idea of action or institutional dissolution brings to the forefront of debate complex phenomena that demand the necessary epistemological openness to account for border practices in the margin of the normative frameworks that have traditionally defined the concepts of author, medium, circuits of representation, canon, reception or gender. The analysis of *The Proof*, by playwright David Auburn, directed by filmmaker Jaime Chávarri, offers a good example for the reflection of a meeting that coincides in a polemic about the limits between science and truth, reality and representation, reason and madness, order and chaos.

Keywords: David Auburn; Jaime Chávarri; Film; Theatre; Madness.

* Este trabajo forma parte de una investigación llevada a cabo en el marco del proyecto “Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas” (HAR2017-85392-P), dirigido por Fernando González y Víctor del Río y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

INTRODUCCIÓN

Han pasado ya cuatro décadas desde que Jacques Dubois se ocupara de las dinámicas institucionales de las letras en su ensayo *La institución de la literatura*. Proclamaba entonces la estrecha dependencia existente entre esta y su configuración dentro de un marco normativo nunca como hoy en proceso de cambio, cuando no abiertamente de disolución; tan desdibujadas resultan las fronteras entre géneros, las distinciones entre literatura culta y popular, el estatuto del escritor, las condiciones externas de producción y mercado, las prácticas de lectura o el reciclado de temas, estilos y lenguajes.

Como quiera que sea, tal postulado hace necesario el análisis pormenorizado de las prácticas reales y las mediaciones que dichas prácticas entablan con su entorno, pues resulta innegable su relevancia para la reconstrucción del *corpus* esencial referido por Doležel con la denominación de “enciclopedia ficcional”:

Las inmensamente diversas enciclopedias ficcionales guían la recuperación del significado implícito en los textos ficcionales. A fin de reconstruir e interpretar un mundo ficcional, el lector tiene que reorientar su postura cognitiva para que concuerde con la enciclopedia del mundo. Dicho de otro modo, el conocimiento de la enciclopedia ficcional es absolutamente necesario para que el lector comprenda un mundo ficcional. La enciclopedia del mundo real podría ser útil pero no es de ninguna manera universalmente suficiente; para muchos mundos ficcionales es engañosa, no comporta la comprensión sino la interpretación errónea. Los lectores han de estar preparados para modificar, suplementar o incluso desechar la enciclopedia del mundo real (Doležel, 1999: 257).

El análisis de la intermediación, desde la idea de la acción o disolución institucional, problematiza los conceptos de autor, medio, circuitos de representación o recepción de público y crítica, así como la configuración de nuevos cánones, géneros y prácticas culturales. A dicho estado de cosas, no es ajeno el protagonismo ejercido por el desarrollo de las nuevas tecnologías, la cultura del espectáculo y la imagen, cuya irrupción desplaza la literatura a terrenos fronterizos en donde la concepción clásica de la obra compromete sus pilares canónicos de unidad para revelar una versatilidad desconocida que agudiza la seducción por el dinamismo, lo complejo, lo fragmentario y lo múltiple.

Envueltos en vorágine semejante, acompañados de un nada despreciable caudal terminológico, no es de extrañar que el acceso a

cualquier modo de manifestación estética contemporánea, lo sea también al universo de la complejidad y lo heterogéneo.¹ El paradigma de la complejidad contra la inteligencia ciega, propuesto por Edgar Morin, se sustenta en el convencimiento de la necesidad de una aproximación al conocimiento integradora y transdisciplinar. La aventura intelectual emprendida por el pensador francés aúna en una reflexión común la creatividad de lo impredecible y el rigor de lo científico con el fin de arrojar una visión dinámica de los procesos culturales en los que cobra relevancia sobresaliente la relación entre lo imaginario y lo real para “iluminar aspectos generalmente soslayados, cuestionar presuposiciones dadas por evidentes y entroncar sus observaciones con procesos pasados y aperturas hacia el futuro” (Morin, 1995: 10).²

Por su parte, cuando Gilles Lipovetsky y Jean Serroy se proponen revisar el estatuto del cine en el seno de la cultura mediática de la era hipermoderna, contra la idea melancólica de la “poscineematografía”, proponen la aparición del hipercine, un cine sin fronteras, donde la cinemanía definiría una nueva relación, matriz de lo imaginario mediático y cotidiano. Pensar el hipercine excedería, pues, la búsqueda de las estructuras universales del lenguaje cinematográfico y su clasificación, para poner de relieve su acción sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, así como su influjo en la percepción de las personas y sus expectativas.

Aunque nada hace pensar en una intencionalidad como la que nos atrevemos a proponer en el autor de *La estetización del mundo*, no está de más preguntarse hasta qué extremo no sería competencia de esta renovada disciplina lidiar, además de con la reconfiguración cognitiva y social operada por la imagen en movimiento, con la no menos cautivadora de las

¹ Pedro Javier Pardo, en un reciente ensayo, intenta poner orden en la “jungla terminológica” que acompaña la exploración de las relaciones de transescritura.

² El paradigma de la complejidad formulado por Edgar Morin para la investigación en Humanidades y Ciencias Sociales entronca con el pensamiento epistemológico de Popper, Kuhn, Lakatos y Feyerabend en el ámbito de la filosofía de la ciencia. Es fundamento, asimismo, de nuevos modos de aproximación a lo literario desde la perspectiva de los estudios comparados. En palabras de Claudio Guillén: “... cabe suponer que llegaremos a España al momento en que el vaivén entre los departamentos lingüístico-nacionales y los estudios comparativos hagan posible su propia *Aufhebung* en aras de unos paradigmas decisivamente post-decimonónicos y de concepciones libres de ataduras, y más amplias, de la experiencia de la literatura, de su función y de las formas mejores de pensar sus nexos con las demás artes, con las ciencias sociales y con las naturales” (Guillén, 1995: 52).

nuevas posibilidades estéticas que el universo de la pantallasfera confiere en el ámbito de las relaciones interartísticas.

En este contexto, Joel de Rosnay ha señalado a las zonas de transición como escenarios especialmente proclives a la emergencia de fenómenos complejos y de redes de todo tipo.³

El texto y puesta en escena de *La prueba*, de David Auburn, con dirección de Jaime Chávarri, ofrecen un sugerente motivo para la reflexión acerca de estas rarezas, sublimes o monstruosas, surgidas de una amalgama caótica de elementos descentrados, en donde

el pensamiento abandona su ambición de reflejar la realidad, para adoptar una estrategia transversal: reflejar su opacidad, proteger no ya lo que el hombre cree haber entendido, reduciéndolo a principios y fórmulas matemáticas, sino aquello que seguro se sigue sin entender, el «punto ciego» del conocimiento, las contradicciones que mueven la vida, el caos de la naturaleza, pero también de la propia Historia; esto es lo más urgente, porque es también lo más peligroso, revelar los límites de la razón, la insuficiencia del entendimiento.⁴

El punto ciego del conocimiento requiere un proceso de búsqueda de estrategias adecuadas para la articulación de un pensamiento complejo, abierto a métodos interdisciplinares que permitan trascender un saber asfixiado en compartimentos estancos; una aproximación no disyuntiva, sino integradora, en cuyo cruce de caminos replantear problemas esenciales de la cultura y del ser humano porque, tal y como afirma el Shakespeare citado por Morin: “Hay más cosas en el mundo que en toda nuestra filosofía” (Morin, 1995: 102).

Un punto ciego sobre el que volver el foco de prácticas fronterizas a caballo entre las artes, como lo es la desconocida irrupción de cineastas en escena; un insólito itinerario que, no obstante, ha inspirado la trayectoria de grandes nombres de nuestro cine: Juan Antonio Bardem, Gonzalo Suárez, Mario Camus, Josefina Molina, Ana Mariscal, Fernando Trueba,

³ En *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Ángel Abuín propone el estudio de la literatura, el cine, el teatro y la performance desde un enfoque complejo, no lineal, que interpela la naturaleza de la relación artística introduciendo los principios epistemológicos de la Teoría del Caos, para abordar la relación analógica entre ciencia y literatura.

⁴ Son palabras de Óscar Cornago, citadas por Abuín, 2006: 60.

Javier Maqua, Julio Diamante, Ventura Pons, Manuel Gutiérrez Aragón o Jaime Chávarri.⁵

1. LA PRUEBA: UN ENSAYO SOBRE LOS LÍMITES

La prueba es obra del dramaturgo, director y guionista estadounidense David Auburn. Nacido en Chicago (1969), durante su etapa universitaria escribe textos para las performances del grupo Off Off Campus y reseñas para la revista *Maroon*, antes de licenciarse en Literatura Inglesa. Su estancia en Nueva York le da la oportunidad de aprovechar el magisterio de los ya consagrados dramaturgos Marsha Norman y Christopher Durang hasta su debut en el Off-Broadway con *Skyscraper*, obra que aborda el espinoso tema del suicidio desde una perspectiva tragicómica. Su estreno como director de teatro le llega de mano de uno de sus textos, *The girl in the park*. En 2012 vuelve a Broadway con *The Columnist*, basada en la vida del periodista Joseph Alsop.

Estrenada en el Manhattan Theatre Club en mayo de 2000, sube a escena en el Walter Kerr Theater de Broadway en octubre de ese mismo año, convirtiéndose en la obra de teatro de mayor duración en cartel después de *Amadeus*. Apenas un año después, en 2001, gana el Premio Pulitzer y cosecha varios Premios Tony en las categorías de Mejor Obra Teatral, Mejor Director (Daniel Sullivan) y Mejor Actriz (Mary Louise Parker); un gran éxito que espolea el interés de la industria cinematográfica. John Madden (*La mandolina del Capitán Corelli*, 2001/*Shakespeare in Love*, 1998) dirige su adaptación a la pantalla (*La verdad oculta*, 2005), protagonizada por Gwyneth Paltrow y Anthony Hopkins en los papeles protagonistas; un realizador, es conveniente recordarlo, iniciado en la Oxford & Cambridge Shakespeare Company como director artístico, con una amplia experiencia en las tablas.

Por su parte, David Auburn ha firmado para el cine, además del guión de *La Prueba*, el de la película *La casa del lago* (Alejandro Agresti, 2006).

La obra se inicia en la tarde de la celebración del funeral de Robert, un genio de las matemáticas aquejado de una enfermedad mental, a cuyo cuidado ha dedicado su hija Catherine sus últimos años. La relación entre ambos se hace presente en la representación mediante el recurso a injertos de carácter onírico y *flash-backs*, en donde se revela el conflictivo vínculo paternofilial de los protagonistas de la historia.

⁵ Véase García-Abad, 2017 y 2018.

En el primero de ellos, celebración del vigésimo quinto cumpleaños de Cathy, Auburn muestra a la joven en el porche de la casa apurando una botella de champán, mientras el padre le recrimina su estado de indolencia y dejadez. Aquejada de una fuerte depresión, es capaz de discutir sobre complejas operaciones matemáticas, pero se muestra inútil para ordenar el tiempo de actividades básicas como el sueño, la alimentación o el trabajo: “Hasta tu depresión es matemática”, le hace notar Robert.

El segundo, se adentra en su disyuntiva entre retomar los estudios en la Universidad de North Wester o comprometerse con los cuidados de su progenitor con quien comparte una mente maravillosa.⁶

David Auburn y Chávarri participan de una común seducción por bucear en los laberintos oscuros del alma humana, en la paradoja de conflictos ocultos tras las apariencias y la frágil estabilidad de los sentimientos. Teatro y cine se ponen al servicio de la imperiosa necesidad de interpelarse sobre nuestra endémica soledad y sobre la deriva de una sociedad ocupada prioritariamente en valores de utilidad, donde la delgada línea roja que separa corazón y razón, ciencia y verdad, realidad y ficción, se revela como frontera sustancial en la que ensayar preocupaciones esenciales de nuestro mundo contemporáneo. En definitiva, y como ha puesto de manifiesto la crítica, *La prueba* sube a escena un verdadero ensayo sobre los límites.

2. ANTIPSIQUIATRÍA Y REPRESENTACIÓN: TEATRO Y CINE

El interés personal del director de *El desencanto* por los temas de la demencia en general, y de la antipsiquiatría en particular, allana su encuentro con el autor de *La prueba*. Muy en el inicio de su carrera, Chávarri se había hecho cargo, a petición de Ladislao Azcona, de *Vida de locos*, reportaje periodístico sobre un manicomio, dentro de la serie de televisión *En este país*, cuyo propósito era ofrecer una visión más humana de la enfermedad mental, alejada de la estigmatización sufrida hasta hacía poco por la práctica médica y por la sociedad:

⁶ *La prueba* trae a primer término el tema de la emancipación de los hijos del núcleo familiar, uno de los postulados teóricos más destacados de la antipsiquiatría de Cooper y Ronald Laing. Tanto Robert como Catherine experimentan la doble ambivalencia de una decisión que, si por una parte, supone la adquisición de una mayor autonomía, provoca, asimismo, el temor de asumir nuevos deberes y responsabilidades; agravado todo ello por el estrecho vínculo que los une.

El tema de la locura me importa tanto desde el punto de vista intelectual —Freud, Jung, el psicoanálisis—, como desde otro punto de vista más oscuro, que surge de esa parte de cada uno que te da miedo y te hace decir: “¡Qué maniático soy! Como no tenga cuidado...”. Esa manera un poco “buñueliana” de acercarse a todo lo que es anormal, supuestamente monstruoso, y tratarlo diciendo: “Será anormal y monstruoso, pero está ahí, y no está tan lejos (Alvares, 1999: 194).

Todavía en cartel su abordaje fílmico de la familia Panero, el psiquiatra Enrique González Duro solicitaba permiso para proyectar la película como parte de la terapia experimental en la que, por primera vez en España, se ensayaba un régimen abierto que permitía a los enfermos volver a dormir a sus casas una vez completado el tratamiento de día en el hospital:

El médico advirtió en mí unas intuiciones sobre los problemas psicológicos basados en la familia, como causante de la tensión, que es lo que defendía la antipsiquiatría. Me contó que se trataba de una escuela inglesa, creada entre otros por Ronald Laing, que describía la locura como una búsqueda de la sabiduría. Así, el loco es un sabio que no puede aceptar la realidad, porque la ve más crudamente y con más lucidez que los demás. Me interesó. Seguí acudiendo al psiquiátrico durante un año. No podía dejar de ir; era algo más fuerte que yo (Alvares, 1999: 73).

No parece aventurado pensar, por su parte, que un diligente estudiante de literatura, atrapado por el veneno del teatro, fuera ajeno a los diferentes tipos de demencia encarnados en Orestes, Edipo, Hamlet, Otelo, Rey Lear, Doctor Fausto, Peer Gynt, Oswald Alving, Ivanov o Blanche Dubois, exponentes artísticos de primer orden, además de una valiosa fuente de conocimiento para los profesionales de la medicina psiquiátrica.⁷

Como tampoco resulta exceso de desvarío imaginar que el Campus de la Universidad de Chicago, donde estudió Auburn, fuera permeable a la difusión de los postulados de los más distinguidos representantes de la antipsiquiatría o de Foucault, asiduo conferenciante en los Departamentos de Literatura y Humanidades, en el contexto del auge de los Estudios Culturales y Literarios en Estados Unidos que dieran lugar en los años

⁷ El interfaz compuesto por teatro y terapia es uno de los asuntos tratados por Derek Russell Davies en *Scenes of Madness: A Psychiatrist at the Theatre*.

setenta a la escuela del New Historicism, en torno a la revista *Representations*.⁸

Para el autor de *Historia de la locura en la época clásica*, la representación de la enfermedad mental en el arte es fundamento y completa el plan de reconstrucción de su archivo, el modo en que cada época la percibe, enuncia y, en definitiva, acaba por construirla como fenómeno cultural, con una presencia visible en las prácticas de la comunidad. Desde las fiestas de locos en el teatro y la literatura, a las iconografías de pintores como El Bosco y Brueghel, todas ellas conforman una tradición que ofrece al artista la experiencia única de explorar un nuevo tipo de mirada: el mundo al revés.

Los postulados principales de la antipsiquiatría pretenden imprimir un giro radical en la consideración de la enfermedad mental, negando su existencia, salvo como expresión individual de disfunciones sociales, de suerte que no es algo que le ocurre al hombre, sino algo que sucede entre los hombres. La “situación familiar” muestra una responsabilidad esencial en dichos desajustes propios de las sociedades capitalistas, por cuanto representa un pacto suicida que conduce a la normalización y socialización del ser humano sobre sus rasgos diferenciales. A este propósito, aconsejaba Cooper mirar a través de ella para liberarse de sus efectos nocivos.⁹

Chávarri y Auburn son capaces, en definitiva, de destilar de la antipsiquiatría lo que tiene de forma de pensar, de modo de estar en el mundo como una incitación perpetua a mirar más allá de las apariencias y de los prejuicios. Su principal herramienta: el arte de la representación. No en vano, el triunfo de la burguesía y la transición al capitalismo, se produce de manera simultánea al triunfo del individualismo y el imperio de la representación, donde el concepto de locura es caldo de cultivo que hace del principio de alienación, no ya una realidad, sino un imperativo categórico. Así, cuando Pascal animaba a sus seguidores a convertirse en sujetos libres y responsables, lo hacía invitándoles a identificarse con un rol (persona): “sé esta persona abstracta que precisan como sujeto la ciencia o el derecho; pero ahórranos tus estados de ánimo, tu subjetividad no cuenta. Sé objetivo, ¡qué demonios!, aliénate. Ya ves que no interesas

⁸ Véase Alain Beaulieu, 2013: 157-183 y Colin Gordon, 2013: 213-222.

⁹ “La principal tarea que debemos llevar a cabo si queremos liberarnos de la familia tanto en un sentido externo (la familia que está «ahí fuera») como interno (la que reside en nuestras cabezas) consiste en mirar a través de ella”. (Cooper, 1979: 21).

a nadie por ti mismo, sino por los servicios que puedes prestar a la sociedad". (Delacampagne, 1975: 41).

El tema de la locura está, asimismo, íntimamente ligado al de lo real y lo imaginario, pues la mirada del artista no existe, en definitiva, muy alejada del procedimiento de enajenación indispensable para hacer germinar la obra:

Ser artista —afirma Chávarri— es tener un tornillo que se afloja y, en vez de hacerte aceptar la realidad, te impulsa a cuestionarla constantemente. La insatisfacción —respecto del sexo o de lo que sea— es una condición inseparable del artista. El que está contento consigo mismo y con su vida, se siente feliz y es un encanto para todo el mundo, pero parece difícil que haga algo relacionado con ese lado oscuro que tenemos todos. Ésa es la virtud del artista. Para mí no consiste en aislarse en una torre de marfil, sino en hacer algo que los demás puedan entender e interpretar (Alvares, 1999: 206).

El resultado, un teatro y un cine poblado de personajes que, como Robert, Catherine, Hall o Claire, viven escindidos entre su yo y la realidad, incapaces de experimentarse a sí mismos en relación con el mundo que habitan y aquejados de una desesperante soledad, de un completo aislamiento. Se trata de criaturas gemelas de Juanita y Renzo (*Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando*, 1997), Manuel y Vicky (*Gran Slalom*, 1996), Pepita y Mario (*Las cosas del querer*, 1989), el tío Peter (*El río de oro*, 1986) o el mago José (*A un Dios desconocido*, 1977). Y pivotando sobre su comportamiento, la familia, bien en la versión poética de *El desencanto* o en la aristocrática de *Bearn*.

3. CIENCIA Y VERDAD: LA SOLEDAD DE LOS NÚMEROS PRIMOS

Mediante los brillantes e inestables caracteres que encarnan, *La prueba* problematiza las polémicas correspondencias entre ciencia y verdad que la antipsiquiatría había cuestionado resituando una posible formulación de lo verdadero en el ámbito de la filosofía, no de los saberes científicos. Con ello, se atreve a poner en solfa los fundamentos del racionalismo analítico que ha sostenido toda la cultura occidental desde Descartes.¹⁰

¹⁰ Antes de que lo hicieran Laing y Cooper, Watts había cuestionado la escisión que un exceso de análisis favorece entre la realidad de las cosas y el yo, reforzando la necesidad de equilibrar los abusos del pensamiento lógico y lineal del racionalismo a través de una

Robert, un eminente matemático en el ámbito de la teoría de los juegos, la geometría algebraica y la teoría de los sistemas no lineales, impone en la relación con su hija una visión analítica que hace pasar por el alambique del cálculo cualquier observación de la realidad: “Hasta tu depresión es matemática”, sostiene, ante el espectáculo del declive personal de Cathy en su vigésimoquinto cumpleaños, en el que también hablan de números primos, uno de los mayores enigmas de la historia de la ciencia, un virus maléfico de impracticable dominio, al que no ha sobrevivido especulación alguna, por formidable y creativa que haya sido. En los caprichos de su comportamiento han caído hasta el delirio una innumerable lista de matemáticos: Euclides, Fermat, Gauss, Riemann, Ramanujan...

El caso de los números primos gemelos es todavía más especial ya que entre ellos se interpone siempre un número par, de modo que permanecen próximos, pero sin llegar a tocarse. Este principio matemático sirve a Paolo Giordano como bella metáfora para articular la historia de Mattia y Alice en *La soledad de los números primos*, un insospechado éxito editorial, llevado al cine por Saverio Costanzo (2010).

Matemático, filósofo y dramaturgo, Juan Mayorga opone matemáticas y filosofía en *El chico de la última fila*, donde los números imaginarios son el motivo perfecto para la expresión poética. La polémica sobre la autoría del cálculo infinitesimal sube al escenario a Isaac Newton y Leibniz en *Calculus*, de Carl Djerassi; Jean-Claude Brisville recrea el encuentro entre el racionalista Descartes y el místico Pascal (*El encuentro de Descartes con Pascal joven*); *Copenhagen*, de Michael Frayn, se adentra en las sospechosas actividades del físico y matemático alemán Werner Heisenberg durante el nazismo; *Napoleone Magico Imperatore*, de Sergio Bini, examina la asombrosa afición por la geometría del “Petit Caporal”; *Quad*, de Samuel Beckett, ensaya un ballet poético en torno el número 4 y el teorema de Fermat se alía con la música en *Fermat’s last tango* de Joshua Rosenblum y Joanne Sidney Lessner.

El teatro se ha ocupado asimismo de reservar un espacio al reconocimiento de la desconocida contribución de las mujeres a la ciencia. La figura de Ada Lovelace, la científica poetisa, como gustaba llamarse a

apertura del conocimiento hacia ámbitos hasta ahora ignorados. En este sentido, resulta sorprendente que la entrevista de Villora con Cayetana Guillén Cuervo rebaje el contenido de la especulación científica encerrado en la obra, “un macguffin”, por el temor al rechazo del público.

sí misma, es la protagonista de *Le Crâne et la Mécanique ou La double vie d'Ada Lovelace*, musical que recorre la vida de la célebre matemática inglesa, hija de Lord Byron y precursora de los lenguajes de programación para ordenadores. La obra se inicia con una presentación de la joven Ada, a cargo del Dr. Deville, defensor de la frenología, quien se encarga de advertir al público del temperamento trastornado de la joven, obsesionada por la idea demente de enseñar a pensar a las máquinas, espléndida metáfora para designar el inicio de un riguroso planteamiento científico, germen de los algoritmos que alimentarían las primeras máquinas analíticas.

El hecho de hacer a una mujer heredera del patrimonio intelectual de Robert, contra los denodados intentos de usurpación promovidos por el sistema, añade a *La prueba* el valor esencial de traer a primer término la magnitud de la invisibilidad de las mujeres en el ámbito científico, y las dificultades de toda clase que han de superar para el reconocimiento de sus méritos en igualdad de condiciones con sus homólogos varones. El recuerdo de Sophie Germaine, una brillante matemática autodidacta con relevantes aportaciones a la teoría de los números y de la elasticidad, sirve de espejo en el que proyectar las heroicas dimensiones de mujeres movidas por una irrenunciable pasión por el saber, pese a la carencia de una formación normalizada, la estrategia de ocultación de sus contribuciones bajo pseudónimo o el aislamiento de una comunidad científica dominada por hombres.

Como Hipatia, Sophie Germain, Maria Gaetana Agnesi, o Sophia Kovalevskaya, la prueba fundamental que habrá de sufrir la protagonista de la obra es la de la resistencia de su entorno a reconocer la autoría de sus deslumbrantes resultados científicos, encerrados en un cuaderno que todos, sin excepción, atribuyen al padre, prueba magistral de un avance pionero en el campo de las matemáticas sobre los números primos, esos que la ficción ha elevado a metáfora de la soledad.¹¹

¹¹ En la entrevista de Villora a Guillén Cuervo, la actriz explicaba la mención con las siguientes palabras: “El autor pone esta referencia de Sophie Germaine porque es una especie de metáfora. Además, dice que vivía encerrada en su casa, y que se pasó años leyendo en el despacho de su padre; eso es lo que le ocurre a Catherine, que vive en un entorno del que ha intentado salir yendo a la facultad, pero que la enfermedad del padre ha terminado por encerrarla” (Villora 2002: 72).



La prueba, David Auburn (Foto Daniel Alonso, CDT)

La representación de la vida de estas heroínas refuerza los rasgos inestables de su carácter, un temperamento diabólico y asocial, entre el enigma y la pesadilla, que las aproxima al universo paralelo de las bellas atroces, representadas en arte y literatura por mujeres fatales, brujas, Amazonas, sirenas, esfinges... “y por otras ogresas algunas de ellas muy especializadas, como la vampírica y libidinosa Empusa o las Esfinges roba-niños”. (Pedraza 1983: 14).

Chávarri no es una excepción y subraya la naturaleza excéntrica del temperamento de Catherine recurriendo para su puesta en escena a un referente fílmico: el comportamiento del pequeño salvaje de Truffaut, inspirada en la historia de Víctor Aveyron, encontrado en estado semisalvaje en los bosques de Toulouse, si bien, en el caso del personaje de *La prueba*, su estado de vulnerabilidad no es responsabilidad de su aislamiento de la civilización, sino derivado de las condiciones de un entorno social hostil, como se pone de manifiesto en los atinados *flash backs* del relato.

Claire, contrafigura de Catherine, es “analista financiero” en Nueva York, un modelo de integración en el sistema que confirma su buena relación con los agentes de policía, frente a las notorias dificultades de su hermana para entenderse con ellos: “uno de ellos no paraba de echarme

perdigones al hablar; era un cerdo”.¹² Representa el orden moral y social frente a la alienación de un padre enfermo y loco, de quien se ha desentendido, y el desequilibrio de la hermana comprometida con el cuidado de su progenitor. Con todo, el comportamiento de la hija razonable de la casa no parece diferir en gran medida del de su hermana, afectada, como parece, de otro tipo de alienación: la debida a las neurosis propias de la modernidad y de la inmersión del ser humano en un tipo de vida artificial, hecho de cadencias y de costumbres opuestos a los ciclos y las leyes de la naturaleza.

Hal, alumno de Robert, aventajado más por el dominio de la estrategia académica que por su talento, se presenta como legítimo heredero de su patrimonio intelectual, del que intenta apropiarse mediante la revisión y estudio de los documentos legados por el difunto. Las reflexiones de Hal sobre el mundo académico, que delatan el uso frecuente de drogas y anfetaminas para aumentar el rendimiento y se complacen en la constatación de la dinámica vida sexual durante los congresos, excluyen por definición la existencia de mujeres: “El trabajo realmente original es de los tíos jóvenes”.

Así, la pretendida conducta desviada de Cathy es el equivalente a una forma de rebelión contra las normas que rigen la vida social y sus instituciones; una refutación sobre nuestro modo de acceso al conocimiento, los oscuros engranajes del mundo académico, la neurosis que un equivocado orden social ejerce en el individuo, la carencia de recursos dignos y humanos para la atención de nuestros mayores y enfermos, o el precio que, como resultado de todo ello, han de pagar, todavía hoy, las mujeres, mientras acarician espejismos de igualdad.

De entre las aportaciones de la antipsiquiatría al tratamiento de las enfermedades mentales, tal vez sea su oposición determinante a la práctica del encierro de los enfermos, uno de sus más ambiciosos postulados. Por el contrario, su ubicación en la naturaleza, lejos del mundo vano y artificial

¹² Cuenta con un trabajo reconocido, va a casarse con su novio aprovechando que él tiene un gran empleo y a ella la acaban de ascender, y parece estar encantada con su forma de vida en Manhattan --“los musicales de Broadway, el centro Rockefeller en invierno, los museos...”-- sobre la que, una enloquecida Cathy, se permite ironizar, ante su empeño por convencerla para que de un giro definitivo a su situación, lo que le dará la oportunidad de vender la casa. El sarcasmo se hace extensible a la velada sugerencia de Claire a que se ponga en manos de profesionales de la psiquiatría: “Camisas de fuerza, litio, electroshock...”. “Yo quiero un médico que se llame Von Heimblick, que lleve monóculo y tenga un sofá muy mullido y bien tapizado”.

de la ciudad, se ofrece como gran arsenal terapéutico, de modo que, todavía Esquirol en el XIX aconsejaba abrir los pabellones de los internos a un jardín. Si buena parte de las patologías que conducen a la enfermedad se explican por una ruptura del sujeto con el mundo, su verdadera cura solo es posible favoreciendo las condiciones necesarias para el retorno a la afectividad.

Junto con la vuelta a la naturaleza, el teatro constituye otro gran momento del ritual terapéutico por la oportunidad que ofrece de presentar una realidad ficticia, una naturaleza invertida, a través de la cual el enfermo pudiera situarse frente a su error, como ante un espejo útil para devolverlo a la realidad.¹³



La prueba, David Auburn (Foto Daniel Alonso, CDT)

Tal vez por ello, el único escenario de *La Prueba*, de Auburn, es un espacio al aire libre: un porche suspendido en el cielo y envuelto en un telón de nubes de fondo, donde padre e hija, los sabios resistentes a la normalización institucionalizada, han encontrado cobijo fuera de las

¹³ Véase Galván, 2013: 33.

formas de exclusión y encierro de asilos y psiquiátricos.¹⁴ Es el lugar ambivalente ubicado en el “interior del exterior” que da satisfacción al “exilio ritual” foucaultiano de la locura integrado por naves, torres y cenobios, en el límite entre la realidad y el símbolo.

Frente al drama moderno, situado prioritariamente en el hogar familiar, el drama posmoderno, según sostiene Uma Chaudhari, explora un nuevo tipo de codificación espacial basado en un espectro de lugares atípicos en el que se dispone cada uno de sus propios héroes, incluso cuando, como en este caso, se aborda un conflicto familiar. Aún se atreve a ir más allá cuando propone el concepto de *homelessness* para el nuevo teatro, una concepción “geopatológica” de la existencia a través de experiencias de exilio, cuando no de una profunda marginalidad dentro de un patente “realismo urbano”. Así, la locura de Robert convierte a su personaje en esa suerte de ser “postbiográfico”, desprovisto de toda esencia racional, de cualquier identidad monolítica y centrada, para arrojarlo al universo del desorden y el caos. Su estado liminal interroga fundamentos epistemológicos de la ciencia en paralelo a sus modos de representación en un teatro alucinado donde la máquina de la causalidad se ha averiado, quién sabe si definitivamente.¹⁵

La fascinación por el caos y la consiguiente indeterminación de la forma resulta el universo perfecto para hacer aflorar la comicidad, procedimiento consustancial al modo de aprehensión de la realidad en la poética de David Auburn, quien, en una entrevista con Zachary Werner para *Otium*, afirmaba sobre su obra: “en cualquier situación que han de afrontar los seres humanos existe un potencial para la tragedia y el humor. Me gustan las historias capaces de sorprender con inesperados toques de humor que impiden al espectador abandonarse a la complacencia”.¹⁶ No extraña, pues, encontrar continuas muestras de ingeniosa hilaridad confundidas entre los parlamentos de Robert y Cathy, expresión de un fecundo talento creativo, apto para ser enunciado tanto a través de enredadas fórmulas matemáticas, como en improvisadas definiciones.

¹⁴ “Otro aspecto desigual del montaje es la escenografía. Todo transcurre en el porche de la casa familiar, y está resuelto con verosimilitud y belleza, pero a la derecha del escenario se alza un mamotreto feo y de función ignorada que parece un recurso demasiado artificioso para encerrar la acción” (Villora 2002: 72).

¹⁵ Véase Abuín 2006, 205.

¹⁶ <http://www.encyclopediaofarkansas.net/encyclopedia/entry-detail.aspx?entryID=5932>. [Fecha de consulta: 11 de enero de 2019].

Pasta: “un eufemismo que se inventó la gente cuando se hartó de comer espaguetis”.

La dirección de Jaime Chávarri refuerza el contenido cómico del original, un humor refinado e inteligente que no renuncia al cinismo y la procacidad, volcados en el cuaderno de notas de interpretación de los actores. En una entrevista anterior al estreno, Cayetana Guillén Cuervo explicaba la línea de composición de su personaje en los siguientes términos:

La que ha escogido Jaime Chávarri, porque el director escoge el camino por donde guiar a sus actores; y hemos descubierto mucho del sentido del humor que tiene la función. El autor no pone ni una sola frase gratuitamente. Todas están puestas por algo que sucede antes o después. Aparte de la estructura circular, que recuerda a *La herida del tiempo* con su juego entre presente y pasado, la función tiene mucho cinismo y mucho sentido del humor entre líneas. No es un humor habitual, sino un humor interesante (Víllora, 2002: 72).

Si no es posible la expresión de humanidad en un hombre aislado, pues requiere del conjunto de relaciones que unen a unos seres humanos con otros, la incomunicabilidad será una de las consecuencias sociales más graves de un cisma que ha surtido a la literatura y al cine de célebres figuras escindidas entre la lucidez y la alucinación, abismadas en insólitas e indescifrables retóricas. El lenguaje de la ciencia, hecho de razonables teoremas, ambiciosas hipótesis y complejas demostraciones, se desajusta al ritmo del juicio del científico perturbado, para instalar en su lugar el vacío, el silencio, la música, la poesía o el más genuino desvarío.

La alteración en la función del lenguaje es la prueba inequívoca del comportamiento enajenado de Robert, quien pretende haber encontrado, en una gélida tarde de invierno, la fuente de la creatividad perdida en un ensayo de verborrea que hace estremecer a Cathy:

Tenemos X como referencia de todos los valores de X. X es igual a frío. Hace frío en diciembre. Los meses de frío son de noviembre a diciembre. Hay cuatro meses de frío y cuatro de calor y cuatro de temperatura indefinida. En febrero nieva. En marzo el lago está helado. En septiembre los estudiantes vuelven y las librerías están llenas. X es igual al mes de las librerías llenas. El número de libros que se aproxima al infinito es directamente proporcional al número de meses de frío que se aproxima a cuatro. Ahora no tengo tanto frío como tendré en el futuro. El futuro de frío

es infinito. Las librerías son infinitas y por eso nunca están llenas excepto en septiembre.¹⁷

Como señala Elisabeth Roudinesco, la diatriba foucaultiana sobre la locura es paralela al intento de hacer surgir de la razón occidental una parte maldita irreductible a cualquier forma de dominio discursivo. De ahí, la lucha que libró con los historiadores para cederle la palabra al archivo “transgresivo”, es decir, al documento bruto y alucinatorio, al texto “infame”, a la huella, no del experto, el juez o el censor, sino a la del loco, el criminal y el asesino.

Dar la voz a los locos es el equivalente a liberar su expresión de la normatividad de la sintaxis, acercarla al silencio o la poesía. Tal exigencia se antoja un desafío común para el filósofo, el escritor, o el científico de la posmodernidad en su intento de definir modos de creación y conocimiento abiertos a lo aleatorio y lo impredecible, de hacer la historia de la palabras sin lenguaje, o la historia de ese “murmullo obstinado de un lenguaje que hablaría solo, sin sujeto parlante y sin interlocutor [...] derrumbándose antes de haber alcanzado cualquier formulación y volviendo sin estrépito al silencio del que nunca se había apartado. (Farge, 1992: 109).

Locura y ciencia son el escenario privilegiado para polemizar sobre las geografías culturales de la verdad, donde la ficción alcanza un relevante estatuto. Desde Delfos, pasando por la institución eclesiástica, la universidad, o la literatura, no es otra la tarea emprendida por Foucault en su *Historia de la locura*, en donde ensaya una epistemología desafiante, por cuanto propone el provocador ensayo de hacer jugar el régimen de la ficción en la realidad con el fin de crear un “efecto de verdad”. Para Foucault, la realidad se presenta como una compleja mezcla entre hechos y ficciones:

Me doy cuenta que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que está fuera de verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existía todavía, es decir, “ficcione”. Se “ficciona” historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficciona”

¹⁷ Sobre poéticas de la locura, véase Iris M. Zavala *et alii* (eds.), 1987.

una política que no existe todavía a partir de una verdad histórica. (Galván, 2013: 178).¹⁸

Del mismo modo, cuando Georges Balandier recurre al principio de *entropología*, lo hace como una manifestación de la quiebra del concepto de verdad que objeta la creencia de la existencia de un modo de conocimiento absoluto y completo, frente a una realidad incierta, con fronteras imprecisas o móviles cuyo objeto principal consiste en explorar “el juego de los posibles”, de lo complejo, lo imprevisible e inédito. (Abuín, 2006: 29).

En el ámbito de las letras, los escenarios del caos comprometen gravemente la concepción clásica, institucionalizada, de la obra en términos de unidad y de ajuste a unos principios convencionales y definibles, para dar paso a una visión fragmentada, imprevisible, múltiple, fronteriza y desafiante, acorde con una época en la que el monstruo de Frankenstein vendría a apoderarse del mito cultural por antonomasia:

... por consistir en un puzle de varios cuerpos, por proceder de un despiece y montaje, por ser bricolaje de órganos”; así, la cultura podría verse como una “yuxtaposición y mezcla de signos, de textos, de registros, de códigos extraídos de los más variados y dispares campos de lo humano; de lo culto a lo popular, de lo local a lo universal, de la física a la metafísica, de la abstracción a la hiperrealidad, de la naturaleza a lo sobrenatural. Despiece de arquitecturas previas y montaje inédito de esas piezas, dotado al instante de sentido, en primera instancia por un Herr Doktor creador, pero inmediatamente y de forma sin duda más relevantes, por el admirado público [...] Al lector-espectador le corresponde coser los retales, remendar la colcha, reconstruir los itinerarios y confeccionar el mapa con todas estas piezas (Abuín, 2006: 19).

La prueba sube a las tablas del teatro Marquina en 2002, versionada con fidelidad al original por Juan José Arteche, apenas un año después de haber sido merecedora de los premios Pulitzer y Tony. Inútil establecer cualquier vínculo entre ésta y la adaptación cinematográfica de John Madden (2005), con guion del propio autor. Tampoco, apelar a sonoros éxitos en escenarios europeos, pues el estreno en Madrid precede a los de

¹⁸ De hecho la *Historia de la locura* foucaultiana se asienta en el estudio de las retóricas filosóficas y literarias, así como en el de las obras plásticas y en innumerables formas de creación en la edad clásica. Véase Farge 1992: 53-66.

Londres y París. Huelgan, en este caso, las asociaciones fáciles: “Es una obra muy moderna. Sin grandes frases ni grandes tragedias”, explicó ayer Chávarri. “Entronca con el teatro de Chejov, en el que lo importante está debajo del texto, y con los melodramas de Tennessee Williams” (Larrauri, 2002: s.p.).

La acogida por parte de la crítica es elogiosa pero no entusiasta, “una función sólida, bien estructurada, sensible e inteligente”, pero carente de la “chispa” de las grandes obras que se adhieren al pensamiento más allá de la duración del espectáculo: una “huerfanita ciega”:

Las queremos, las arropamos con todo nuestro cariño, pero en el fondo, reconozcámoslo, lo que nos gusta de verdad son los piratas tuertos, las bestias inquietantes, las mujeres fatales que nos seducen por su fuerza o su magia; las extrañas criaturas que nos descolocan. Pulitzers de esa singular categoría fueron, en los últimos veinte años, *Glengarry Glen Ross*, de Mamet; *Sunday in the park with George*, de Sondheim; *ThreeTall Women*, de Albee, o la descomunal e irreptible (me temo) *Angels in America*, de Tony Kushner (Ordóñez, 2002: s.p.).

La reseña de Vállora para *ABC* se detenía en despejar un prejuicio asociado al recelo “institucional” derivado de su procedencia: Broadway, y su consecuente deslegitimación como una vulgar “americanada”:

Lejos de esto, *La prueba* es la constatación de que el realismo está lejos de ser un estilo acabado, de que los personajes inteligentes que dicen cosas inteligentes también pueden ser interesantes, y de que si lo que sucede en Illinois puede ocurrir en Madrid no es necesariamente por una mal entendida globalización, sino porque en todas partes existen familias cuyos miembros se aman, se odian, se malentienden, se apoyan o se traicionan; todo como en la vida misma. Lo que sí merecería otro tipo de comentario es el aparente estancamiento de ese estilo realista americano, por cuanto en esta obra escrita hace un par de temporadas por un treintañero perviven las claves con las que O’Neill escribiese décadas antes” (Vállora, 2002: 71).

El tema de la doble herencia representado en las ensoñaciones y los *flashbacks* de la protagonista y su padre muerto, sobresale del resto de una débil trama sostenida por los personajes de Hal y de Claire, con momentos reseñables, como el emotivo en que Catherine constata la definitiva zambullida de Robert en la esquizofrenia: “un instante tan aterrador como cuando Shelley Duvall descubría, en *El resplandor*, el contenido de la 'gran

novela' de Jack Nicholson. En esas escenas es donde intuimos que David Auburn puede darnos una gran pieza futura. Por el contrario, cuando *La prueba* abandona los careos entre padre e hija para abordar las preguntas b y c, el interés baja bastantes enteros". (Ordóñez, 2002: s.p.).

Además de servir como alternativa al cine en momentos de falta de proyectos para la pantalla, Chávarri aprende del teatro un modo nuevo de comunicación con los actores, de acceso a la interpretación en estado puro: "Nunca me he sentido más director que cuando hago teatro" (Alvares, 1999: 19). En el caso de *La prueba*, el elenco de intérpretes compuesto por Santiago Ramos, Miguel Hermoso, Chusa Barbero y Cayetana Guillén Cuervo servía a la comedia con corrección, para unos, con convicción para otros.¹⁹

CONCLUSIÓN

En su acercamiento histórico al fenómeno de la locura, Foucault no desprecia el modo en que arte y literatura han representado la figura del loco, entendidos estos como instituciones complejas que mediatizan el discurso sobre la demencia, junto con la literatura científica, la práctica médica, el ordenamiento jurídico o el análisis de la gestión de las reglas de la práctica psiquiátrica. El teatro se suma a esta relación de formas de pensar la locura. Incluso algunos, como Karl Kraus, van más allá de lo esperable cuando se atreven a proclamar satíricamente que "la ciencia suele sentirse halagada y sus esfuerzos no son baldíos si sus resultados son confirmados por las conclusiones de la imaginación artística". (Russell Davies, 1992: 17).

¹⁹ "Ahí está Cayetana Guillén Cuervo, mejor que nunca, cada vez más fluida y comunicativa, con momentos espléndidos (la citada escena con el padre, o cuando se rompe, durante la fiesta, y cae en brazos de Hal), pero todavía un tanto externa, telegrafando sentimientos al público, falta de matización; ahí está Santiago Ramos, con todas sus virtudes en marcha (hondura, humanidad, comunicación instantánea), pero sin aparse de su principal defecto, su "marcada personalidad", con unas inflexiones y unos dejes tan característicos que no nos lo pone fácil para ver, tras ese bosque verbal, el árbol desnudo de un matemático esquizofrénico de Chicago. ¿Y qué decir de Miguel Hermoso y Chusa Barbero en esta función? Que la *entienden* pero tampoco la *encienden*. Créanme: lo fácil es el palo o el entusiasmo, y no hay nada más difícil, a la hora de la crónica, que encararse con un material (textual, actoral) dignísimo pero insuficiente, que gusta pero no apasiona, como en este caso: mi cabeza me dice que el espectáculo del Marquina probablemente sea de lo mejor de la cartelera madrileña: mi corazón de melón me dice que no es bastante" (Ordóñez, 2002: s.p.).

Auburn y Chávarri exploran el territorio donde confluyen locura y ciencia desde los postulados de la antipsiquiatría, sus múltiples formas de rebeldía contra los juegos del poder institucional, al que no son ajenas las prácticas culturales de las dramaturgias del caos. ¿O acaso no entraña una notoria muestra de indisciplina el obstinado empeño de cineastas descentrados por invadir los templos de Talía? ¿No será, acaso, una suerte de locura la pretensión de reconocimiento de la normalización de lo extraño, de lo extravagante, de todas aquellas prácticas que se proponen avanzar sobre los preceptos establecidos, mirar de frente lo raro, cuestionar lo cómodo, desafiar los confines del encierro, dar, en fin, “derecho de asilo al extravío”, para instalarse en un espacio abierto, libre y desmesurado de “producción de verdad”?

Se tratará, en todo caso, de una verdad situada más allá del racionalismo clásico, preceptivo, punitivo, que desciende y se pregunta por los senderos bifurcados en donde aflora la marginalización, la estigmatización y, en definitiva, la exclusión institucional, cualquiera que sea su naturaleza.

La materialización de los textos, su forma de escritura, su puesta en escena en el caso del arte dramático, no escapa a los caprichos y azares de representaciones visibles y concretas en una sucesión de prácticas, archivos de ficción, capaces de recrear *ad infinitum*, tanto su sentido como sus formas expresivas. Sirva este hermoso recuerdo de infancia de Alberto Manguel en *Una historia natural de la curiosidad* para dejar constancia de una complejidad que acompaña a nuestro modo de aprehensión, expresión y representación de la realidad desde nuestros más remotos orígenes:

Cuando escribí mis primeras palabras en inglés, con sus redondeadas enes y emes, o en alemán, con sus enes y emes mayúsculas puntiagudas como olas, cobré conciencia de que un texto no solo cambiaba al pasar de un vocabulario a otro, sino también de una materialización a otra distinta. Cuando, en un cuento de Kipling, leí sobre una carta de amor enviada en forma de bulto lleno de objetos para ser descifrado por el ser amado, en el que cada objeto representaba una palabra o un grupo de palabras, me di cuenta de que mis garabatos no eran el único método de dar a las palabras una entidad material. Aquí aparecía otro, hecho de piedras, flores y cosas semejantes. Me pregunté si habría más métodos. ¿Era posible que las palabras, la representación de nuestros pensamientos, se hicieran presentes y visibles de otras maneras? (Manguel, 2015: 103).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992), *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós.
- Abuín González, Ángel (2006), *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanc.
- Alvares, Rosa y Antolín Romero (1999), *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, Valladolid, Semana Internacional de Cine.
- Beaulieu, Alain (2003), “Foucault y la *Historia de la Locura* en América del Norte”, en Valentín Galván (coord.), *El evangelio del diablo. Foucault y la Historia de la locura*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 157-184.
- Cooper, David (1979), *La muerte de la familia*, Barcelona, Ariel.
- Cornago Bernal, Óscar (2004), *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos.
- Delacampagne, Christian (1975), *Antipsiquiatría*, Barcelona, Mandrágora.
- Doležel, Lubomir (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- Dubois, Jacques (2014), *La institución de la literatura*, trad. Juan Zapata, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Farge, Arlette (1992), “Michel Foucault y los archivos de la exclusión (“La vida de los hombres infames””, en AA.VV., *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, pp.53-66.
- Galván, Valentín (coord.) (2013), *El evangelio del diablo. Foucault y la Historia de la locura*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- García-Abad García, M^a Teresa (2017a), “Laberintos interartísticos o el ‘fatal destino literario’ de un director de cine: *El proceso*, de Manuel Gutiérrez Aragón”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp.361-372.
- García-Abad García, M^a Teresa (2017b), “Transmedialidad y frontera: Directores de cine entre bambalinas: *Coches abandonados*, de Javier Maqua”, en José Antonio Pérez Bowie y Antonio Jesús Gil González (eds.), *Ficciones nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, pp.137-152.
- García-Abad García, M^a Teresa (2018), “Bufonería y cinetextualidad en la obra de Woody Allen: literatura y cine”, *Signa*, vol. 27, pp.343-368.
- García-Abad García, M^a Teresa (2018), “Batallas de frontera. *Morirás de otra cosa*, de Manuel Gutiérrez Aragón, ‘cineasta del teatro’”, *Piedras lunares. Revista Giennense de Literatura*, nº 2, pp.227-240.
- Gil González, Antonio J. y Pedro Javier Pardo (2018), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. In honorem José Antonio Pérez Bowie*, BINGES, Éditions Orbis Tertius.
- Gordon, Colin, (2013), “La *Historia de la locura* en Inglaterra”, en Valentín Galván (coord.), *El evangelio del diablo. Foucault y la Historia de la locura*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.213-222.
- Guillén, Claudio (1995), “Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IX (Año 1995), pp.51-66.
- Laing, Ronald David (2015), *El yo dividido: un estudio sobre la salud y la enfermedad*, México D. F, Fondo de Cultura Económica.
- Larrauri, Eva (2002), “Cayetana Guillén protagoniza en Bilbao *La prueba*, el Pulitzer 2000”, *El País*, 11 de septiembre. https://elpais.com/diario/2002/09/11/paisvasco/1031773218_850215.htm (3-12-2018).
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

- Manguel, Alberto (2015), *Una historia natural de la curiosidad*, Madrid, Alianza.
- Morin, Edgar (1995), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- Ordóñez, Marcos (2002), “Crónica. A pie de obra. Teatro. De fórmulas y herencias”, *Babelia, El País*, 16 de febrero. https://elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013817969_850215.html (3-12-2018).
- Pardo, Pedro Javier (2018), “De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial”, en Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (ed.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. In honorem José Antonio Pérez Bowie*, BINGES, Éditions Orbis Tertius, pp.41-92.
- Pedraza, Pilar (1983), *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Valencia, Almadín.
- Quin, Alejandro (2014), “Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*, trad. Juan Zapata, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia”, *Lingüística y Literatura*, 66, pp. 209-217.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2003), *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Roudinesco, Elisabeth (1992), “Lecturas de la *Histoire de la Folie (1961-1986)*”, en AAVV, *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, pp.9-32.
- Russell Davis, Derek y Sue Jennings (1992), *Scenes of Madness: A Psychiatrist at the Theatre*, London/ New York, Tavistock/Routledge.
- Silió, Elisa (2001), “Cayetana Guillén protagoniza el éxito de Broadway, *La prueba*. La obra, dirigida por Jaime Chávarri, se estrena el 10 de enero en Madrid”, *El País*, 28 de diciembre,

https://elpais.com/diario/2001/12/28/espectaculos/1009494001_850215.html
(3-12-2018).

Torres, Rosana (2002), “Jaime Chávarri estrena en el teatro *La prueba*, de David Auburn”, *El País*, 10 de enero, https://elpais.com/diario/2002/01/09/espectaculos/1010530804_850215.html
(3-12-2018).

Víllora, Pedro Manuel (2002), “Espectáculos. “El mundo del *glamour* tiene poco que ver con nuestra realidad de profesión inestable”, *ABC*, 7 de enero, p.72.

Víllora, Pedro Manuel (2002), “Teatro. Prueba superada para una gran actriz”, *ABC*, 13 de enero, p.71.

Zavala, Iris M, Teun Adrianus Van Dijk y Myriam Díaz-Diocaretz (eds.), *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry: Papers from the 1985 Utrecht Summer School of Critical Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.